

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various note values and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff with dynamic markings "pizzicato" and "ritard".

Handwritten musical notation on a five-line staff with the marking "Adagio".

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece.

Handwritten musical notation on a five-line staff, ending with a double bar line.

Handwritten text in a small, cursive script, likely a dedication or a note related to the music.



# LONDON une histoire de la musique de chambre londonienne (volume 1)

## Circa 1700: Purcell & his generation

### Henry Purcell (1659-1695)

Sonata no.3 in D minor [Z792]

(*Sonnata's of III Parts* - London 1683)

1. [Sans indication] - Adagio 1'41
2. Canzona: [Allegro] - Adagio 2'12
3. Poco largo - Allegro 2'55

### Godfrey Finger (1655/56-1730)

4. A Ground in D minor for recorder\* 3'20

(*40 Airs Anglois [...] mis en ordre par George Bingham* -

*Livre Second - À Amsterdam chez Etienne Roger* - c.1702-1706)

### Giovanni Battista Draghi (1640-1708)

Trio Sonata in G minor

(Ms London, British Library, *Add. MS 33236* - c.1679-1683)

5. Adagio 2'28
6. Canzone : Allegro - Adagio - Presto 2'18
7. Adagio 3'29
8. [Allegro] - Vivace - Adagio 1'48

### John Blow (1649-1708)

9. Ground in G minor for two recorders 4'09

(Ms London, British Library, *Add. MS 33236* - c.1679-1683)

### Godfrey Finger

Suite in D minor for recorder\*

(*40 Airs Anglois - Livre Troisième* -

*À Amsterdam chez Pierre Mortier* - c.1702-1706)

10. Ouverture 3'32
11. A Farewell [avec double improvisé] 3'47
12. Jigg 0'43
13. A Ground 2'52

### Godfrey Finger

Sonata Seconda in D for viola da gamba [RI-146]

(Ms Oxford, Bodleian Library, *Mus. Sch. D.228*)

14. Allegro - Adagio - Allegro - Adagio - Presto - Adagio 2'59
15. Aria 2'07
16. Adagio - [Allegro] - [Allegro] 4'11

### Daniel Purcell (1664-1717)

Sonata Terza in D minor for two recorders

(John Walsh, London, c.1700)

17. Adagio 1'41
18. Allegro 1'01
19. Largo 1'54
20. Allegro 1'03

### Daniel Purcell

Sonata Sexta in F minor for violin\*\*

(John Walsh, London, c.1713)

21. Adagio 2'04
22. Allegro 1'05
23. Adagio 2'15
24. Allegro 1'13

### William Croft (1678-1727)

Sonata in F for two recorders and two violins

(Ms London, Foundling Museum, Gerald Coke Handel Foundation)

25. [Allegro] 1'03
26. Adagio 2'55
27. Allegro 1'52

### Henry Purcell

28. Sonata no.6 in G minor [Z807] 7'33

(*Ten Sonata's in Four Parts* - London 1697)



**Stéphan Dudermel (\*\*)**, violon - **Stéphanie Paulet**, violon - **Sébastien Marq (\*)**, flûtes à bec alto et ténor  
**Marine Sablonnière**, flûtes à bec alto et ténor - **Florence Bolton**, viole de gambe  
**Benjamin Perrot**, théorbe - **Carsten Lohff**, clavecin et orgue

---

#### Instruments :

##### **Stéphan Dudermel**

Violon David Ayache 2004 d'après Amati  
Archet Alain Hérou

##### **Stéphanie Paulet**

Violon André Mehler 2014  
Archet Jean-Yves Tanguy

##### **Sébastien Marq**

Flûte à bec alto Ernst Meyer/Patrice Allain 2010, d'après Johann Christoph Denner (17-20, 25-27)  
Flûte à bec alto Adrian Brown 1992,  
d'après Johann Christoph Denner (10-13)  
Flûte à bec ténor Philippe Bolton 2007, «The True Concert Flute» d'après Thomas Stanesby Jr (4, 9)

##### **Marine Sablonnière**

Flûte à bec alto Ernst Meyer 2008, d'après Johann Christoph Denner (17-20, 25-27)  
Flûte à bec ténor Philippe Bolton 1997, «The True Concert Flute» d'après Thomas Stanesby Jr (prêt Hugo Reyne) (9)

##### **Florence Bolton**

Basse de viole 6 cordes François Bodart 2014, d'après Joachim Tielke (toutes les pièces, exceptées 4, 9, 10-13, 28)  
Basse de viole 7 cordes François Bodart 2010, d'après Barak Norman (4, 9, 10-13, 28)  
Archet Fausto Cangelosi

##### **Carsten Lohff**

Clavecin franco-allemand Philippe Humeau 2005  
Orgue positif 5 jeux Etienne Debaisieux 2005

##### **Benjamin Perrot**

Théorbe Maurice Ottiger 2005, d'après Matteo Sellas  
(accord en *la* avec une seule corde « avalée ») (1-3, 5-8, 14-16, 17-20, 25-27)  
Théorbe Mathias Durvie 1978, d'après Matteo Sellas  
(accord en *la* avec deux cordes « avalées ») (4, 10-13, 21-24, 28)



Benjamin Perrot



Florence Bolton



« *Ma femme et moi allâmes au théâtre où nous vîmes la deuxième partie du Siège de Rhodes. Puis à l'appontement de la Tour où nous avons pris un canot ; et nous avons été à pied à la Demi-Etape, où nous mangeâmes et bûmes. C'est une vie fort agréable que nous menons en ce moment, et depuis longtemps.* »

Samuel Pepys, 20 mai 1662

### Un monde nouveau

La mort d'Olivier Cromwell en 1658, signe la fin de près de deux décennies de guerre civile et d'une république austère. Deux ans plus tard, Charles II Stuart, en exil sur le continent est appelé sur le trône d'Angleterre, d'Ecosse et d'Irlande. Le pays passe alors sans transition d'une république sévère à une monarchie dans laquelle plaisirs et divertissements occupent une place de choix. Charles II, surnommé non sans raison le *Merry Monarch*, aime la gaudriole et collectionne les maîtresses. Il autorise actrices et chanteuses à se produire sur scène, pour le plus grand plaisir des Londoniens qui goûtent la nouveauté ; Charles rend aussi à Londres ses fêtes, ses maisons de jeux, ses combats de coqs et ses théâtres.

Le nouveau souverain n'est pas aussi fin musicien que son père Charles 1<sup>er</sup>. Élevé loin de son pays, il n'a pas gardé d'affinités avec sa propre musique. Ses goûts sont fort simples<sup>1</sup> et rien ne lui plaît plus que d'écouter ses vingt-quatre violons jouer des danses, pendant qu'il mange, en tapant le rythme avec le pied. Charles II, qui a pu observer pendant son séjour en France la brillante cour de son cousin Louis XIV, est très conscient du rôle important que revêt la

musique dans l'affirmation d'un pouvoir royal fort. Rêvant de grandeur à la française, il remet sur pieds à grands frais la musique royale, avec de nouveaux effectifs inspirés de ce qu'il a vu. Cette « *grand metamorfosis of musick* », selon les propres mots de Roger North, favorise désormais les violons. Les perdants sont les cornets, les sacqueboutes, et surtout les luths et les violes, les deux grands symboles de la musique anglaise des années précédentes. Charles II rêve de créer une grande académie d'opéra français à Londres mais sa mort en 1685 met fin au projet. Les compositeurs anglais, qui ont modérément goûté cette initiative, voient avec soulagement l'opéra anglais reprendre des couleurs. Les années qui suivent sont difficiles pour les musiciens de la cour : Jacques II, ardent catholique, et son épouse italienne, Marie de Modène délaissent la chapelle royale anglicane pour fonder une chapelle catholique en 1686. Le couple royal y engage surtout des musiciens catholiques étrangers. L'arrivée au pouvoir en 1689 de Guillaume d'Orange et de son épouse, Marie, fille de Jacques II et fine musicienne, apporte davantage d'espoir. Hélas, le très calviniste Guillaume n'aime que la trompette et la musique

militaire et les finances s'épuisent. Malgré les efforts de Marie pour entretenir ses musiciens, la cour entame une cure d'austérité et les brillantes années du règne de Charles II ne sont bientôt plus qu'un lointain souvenir. Les effectifs de la musique royale sont revus à la baisse, les salaires sont payés en retard. Pour joindre les deux bouts, les compositeurs et les musiciens cherchent du travail en ville. Peu à peu, la vraie vie musicale délaisse la cour pour s'épanouir dans le cœur palpitant de Londres.

### **Londres, ville ouverte**

A la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, Londres est une capitale en plein essor économique qui rayonne sur toute l'Europe. La ville attire les musiciens étrangers car l'offre est attractive : les théâtres jouent à guichet fermé, les concerts débordent, le marché de l'édition musicale est extrêmement dynamique et les emplois de maître de musique sont faciles à trouver.

C'est à Londres que sont créés les premiers concerts publics payants, qui ont commencé de façon très confidentielle et modeste dans un coin de taverne enfumée de Whitefriars. Leur organisateur, le violoniste John Banister, installe lui-même la salle, avec chaises, estrade et rideau, et joue à la demande, moyennant un modique shilling par morceau<sup>2</sup>. C'est un franc succès et on décide alors d'organiser des événements plus lucratifs, dans des quartiers huppés, pour un public prêt à payer plus cher. Le concert public,

qui devient un produit commercial comme les autres, avec publicité, programmes, billetterie et vente de produits dérivés, génère de nouvelles pratiques sociales : le charivari couvert par les piailllements du public dans un coin de taverne crasseux appartient désormais au passé. Le concert est devenu un divertissement sélect, dans lequel on se tient bien, comme le remarque, étonné, un Français de passage à Londres, Bêat Louis de Muralt :

*Ils ont des Concerts établis pour certains jours de la Semaine, qu'on va entendre pour de l'argent & dont la Musique vaut mieux , ce me semble, que celle de leurs Opéras.(...) Ce qui m'a diverti quelquefois à ces Concerts, c'est l'Embarras de la plû-part des Hommes, qui paroissent tout étonnez de se voir dans un lieu où on ne peut ni jouer, ni boire, & où il n'y a que d'honnêtes Femmes, avec qui ils n'oseroient prendre des libertez, et à qui ils ne trouvent rien à dire. Les Femmes, de leur côté, n'étant pas accoutumées à rien de meilleur, se contentent du plaisir de s'atirer du Respect, & de se regarder les unes des autres. Il résulte un bien de tout cela : on écoute le Concert avec silence<sup>3</sup>. »*

La salle la plus courue de Londres est *York Building*, où l'on peut entendre « les meilleures œuvres, par les meilleurs musiciens et pour un public trié sur le volet. » selon la formule efficace de Charles Burney<sup>4</sup>, les artistes étrangers s'y produisent souvent et c'est l'un des endroits-clé où se joue le succès ou l'échec des carrières londoniennes.

### La musique, un marché fructueux

Les nouvelles éditions de musique, gravées sur plaque de cuivre, coûtent si peu cher qu'elles deviennent accessibles à tous ceux qui ne pouvaient s'offrir les services des copistes. Les éditeurs proposent au public d'innombrables collections et méthodes aux titres alléchants, mais, avant l'opus V de Corelli, les recueils de sonates instrumentales n'attirent pas les foules et se vendent assez peu. Les auteurs de sonates sont par conséquent souvent contraints de se faire éditer à compte d'auteur, en prenant de gros risques financiers. Éditer de la musique à Londres n'est certes pas un métier facile face à la féroce concurrence des très réputés éditeurs hollandais, rompus à toutes les ficelles commerciales pour inonder le marché européen. John Walsh, profitant du déclin de la fameuse maison Playford, se lance sur le marché en 1695. Le plus célèbre des éditeurs hollandais, Estienne Roger, a justement un homme dans la place, revendeur à Londres, qui s'engage dans une guerre sans merci avec Walsh. La bataille est rude. C'est à qui déstabilisera le mieux son concurrent, à l'aide de slogans bien ciblés : « *Beware of Conterfeits* », « *printed from the true Original* » ! La législation reste d'ailleurs encore très sommaire à l'époque et Walsh n'hésite pas à pirater des éditions de Roger, plus soignées, qu'il publie sous son propre nom.

Marché de l'édition et pratique amateur font souvent bon ménage. Le goût de la bonne société

pour la musique est une aubaine pour les éditeurs qui publient quantité de méthodes promettant des résultats extraordinaires, même pour la « *personne la moins douée du monde* » (sic!)<sup>5</sup>.

Ces fariboles publicitaires n'en dispensent pas moins des conseils éclairés d'un vrai professeur et la demande en leçons de musique à domicile est constante. Ces leçons apportent un complément de revenu aux musiciens, qui enseignent souvent plusieurs instruments différents.



Page de titre de la méthode de John Hudgebut (1679), sur laquelle on voit des flûtes de type français, introduites probablement en Angleterre vers 1673. Hudgebut se vante d'être le premier à écrire une méthode pour la flûte.



### *A « delightful companion »*

Samuel Pepys, auteur du *Journal* qui le rend célèbre aujourd'hui, a le profil type de l'amateur de musique de la Restauration. Adeptes de la viole de gambe et du flageolet, instruments couramment pratiqués à l'époque, il a un coup de foudre soudain pour la flûte à bec, qu'il découvre un soir au Théâtre du Roi<sup>6</sup>. Pepys mentionne l'achat d'une flûte à bec dans son *Journal* peu après : « *Ensuite chez Drumbleby pour y parler longuement de flageolets et achetait une flûte à bec ; j'ai l'intention d'[apprendre à] en jouer, le son qu'elle émet étant de tous les sons celui qui me plaît le plus<sup>7</sup>.* ».

John Banister et le Français Jacques Paisible ont beaucoup œuvré pour faire aimer la flûte à bec aux Anglais. On l'entend au théâtre, dans les opéras, dans les anthems et dans les odes. C'est aussi l'instrument de musique de chambre rêvé pour l'amateur qui souhaite aborder les sonates à l'italienne, car il est plus facile à jouer que le violon. Les méthodes inondent les étalages des libraires dès la fin des années 1670 et Robert Carr, auteur du *Delightful Companion* (Playford, 1686) clame haut et fort que la flûte, cette « *compagne enchanteresse* », négligée depuis longtemps, n'a jamais été aussi appréciée que maintenant<sup>8</sup>.

### *«The cheerful violin and the noble bass viol »*

#### **De Matteis à Corelli**

Les Anglais ont longtemps boudé le violon, le considérant comme un vulgaire instrument à mener la danse, joué en bande plutôt qu'en solo. L'instrument finit pourtant par devenir le partenaire attitré de la viole dans les *fantasia-suites*, forme emblématique des compositeurs de la cour de Charles 1<sup>er</sup> et du Commonwealth. Deux virtuoses étrangers installés à Londres, l'Allemand Thomas Baltzar et l'Italien Nicola Matteis propulsent alors le violon dans la cour des grands : sous leurs doigts agiles, ce violon mal aimé dépasse la viole, et même la voix, l'instrument par excellence. Baltzar apporte une technique époustouflante, Matteis offre ce piquant italien qui plaît tant aux Londoniens de la Restauration. La noble basse de viole, vénérée par des générations de musiciens anglais, n'a plus qu'à s'incliner devant ce jeune rival au son chaud et lumineux. Elle reste cependant l'instrument fétiche de certains musiciens étrangers ; l'un de ses plus fameux défenseurs est sans conteste le Morave Gottfried Finger. Né à Olomouc, il s'installe à Londres vers 1685. Peu connue aujourd'hui, sa musique de chambre semble avoir pourtant beaucoup circulé à Londres. Elle comprend quantité de sonates de divers effectifs sorties des presses des grands éditeurs londoniens et hollandais (Walsh, Playford, Roger, Mortier...). Nombre de ses compositions ont été reprises dans des anthologies d'époque, preuve de leur succès. C'est Finger qui lance le



modèle de la sonate « pour un dessus et basse » à Londres en 1690, entraînant dans son sillage Daniel Purcell, William Croft et bien d'autres. Ciblant un public amateur qui aime ce qui est à la mode, il se réclame de l'Italie, mais son style n'en reste pas moins un parfait patchwork des styles européens du temps : *grounds* anglais, sonates « corellisantes » ou encore ouvertures à la française, Finger comble tous les goûts ! Pourtant, en grattant l'image déformée par les siècles du compositeur mondain d'airs à succès, on entrevoit la silhouette fugitive du violiste d'Olomouc à l'âme bohémienne, celui des pièces de viole en *stylus phantasticus* virtuoses. Finger n'a jamais publié sa musique pour viole, écrite dans un style très personnel. Préférerait-il la garder pour lui, ou craignait-il ne pas trouver assez de musiciens capables de comprendre et jouer ce répertoire ? Finger reste une figure isolée dans l'histoire de la viole. Il n'a pas fait école à Londres et retourne sur le continent en 1701 sans avoir transmis son art.

« *The Italian taste prevails* »

### **Les sonates en Angleterre**

Les sonates italiennes commencent à circuler à Londres sous forme manuscrite ou imprimée, marquant le déclin de la musique de consort. Roger North et Samuel Pepys rendent compte dans leurs écrits de l'émergence d'un cercle de musiciens italiens à Londres. Pour North, c'est Matteis, le plus ancien d'entre eux, qui a semé les germes de cette « *revolution* » (sic), qui modifie

peu à peu les contours de la musique anglaise<sup>9</sup>. Pepys, d'abord très surpris par la musique italienne, finit par s'y habituer et l'apprécier. La plupart des Italiens de Londres viennent de Rome et sont liés de près ou de loin à l'école de Giacomo Carissimi. Ils ont été recrutés par le dramaturge Thomas Killigrew, directeur du théâtre de Drury Lane. Ce dernier, proche de Charles II, a obtenu le soutien du monarque pour faire jouer de l'opéra italien à Londres. La troupe est majoritairement constituée de chanteurs qui vont faire évoluer magistralement la technique vocale anglaise en enseignant le *bel canto* à leurs élèves. Le claveciniste et chef de chant Giovanni Battista Draghi, qui fait partie de la troupe, écrit surtout de la musique vocale, et sa sonate manuscrite en sol mineur reste un précieux témoignage des premières sonates à deux dessus composées sur le sol anglais. Sa forme étrange en huit sections contrastées, qui rappelle les fantaisies de Matthew Locke, est une étape intermédiaire, avant la standardisation apportée par la sonate corellienne ; William Croft fait preuve de la même invention : ses sonates oscillent entre trois et six mouvements et ses effectifs vont de deux dessus sans basse à des formations plus fournies : quatre violons et continuo ou, sur le présent enregistrement, deux flûtes, deux violons et continuo. Daniel Purcell, qui publie ses sonates un peu plus tard, est déjà plus classique dans ses propositions. Les compositeurs anglais gardent toutefois un imaginaire aussi changeant que leur climat, et l'on quitte parfois l'Italie au tournant

d'un mouvement lent, pour revenir dans la brumeuse Angleterre.

En marge des sonates, le *ground* reste une forme appréciée en Angleterre jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme en témoignent les éditions tardives de *The Division Flute*, ainsi que les chefs-d'œuvre laissés par Henry Purcell et John Blow<sup>10</sup>.

Le plus grand génie de cette fin de siècle à Londres est sans conteste Henry Purcell. Ce musicien hors du commun est présent sur tous les fronts : alors que fantaisies et violes appartiennent à un monde en train de disparaître, il écrit les dernières fantaisies pour violes dans la grande tradition anglaise. Dans le même temps, il ne cache pas son intérêt pour le violon et la sonate italienne.

Purcell fait publier ses *Sonnatas of III Parts* à compte d'auteur en 1683. Autant dire que c'est une prise de risque conséquente pour ce jeune compositeur de 24 ans. Roger North, qui a eu l'immense privilège de jouer ces pièces avec Purcell lui-même, l'année précédant leur parution, en laisse un précieux témoignage : « *Francis* (frère de Roger) *incita le divin Purcell à apporter ses pièces écrites dans le style italien. Lui-même au clavecin, un autre musicien et moi-même au violon, nous les jouâmes plusieurs fois, ce dont Mr Purcell n'était pas peu fier, et il faut dire que ce n'était pas courant pour un homme d'une telle envergure d'être ainsi divertit*<sup>11</sup>. » Le compositeur se livre un peu dans l'intéressante préface des sonates : il espère que ces pièces feront oublier à ceux qui les joueront le « peu de profondeur de la musique française » (sic !) et défend vigoureusement la musique italienne,

avouant s'être inspiré du « *sérieux* » et de la « *gravité* » des plus célèbres maîtres d'Outre-Monts<sup>12</sup>. Il ne cite malheureusement pas ses sources, mais il est clair que, contrairement à Finger ou à son frère Daniel, bons élèves de Corelli, Henry s'est inspiré de sonates plus anciennes de Cazzati, Vitali, ou Bassani. Mais le vrai génie de Purcell est de n'avoir jamais renié son propre pays et d'avoir réussi, comme François Couperin avec ses *Goûts réunis*, un beau mariage entre l'Angleterre et l'Italie, en gardant le meilleur des deux. Et son drame est d'être resté incompris : le recueil de 1683 et celui de 1697, publié par sa veuve après sa mort, se vendirent si mal que Frances Purcell fut contrainte de les brader, sans parvenir à écouler son stock. Purcell, tant aimé pour ses opéras, joua de malchance avec ses sonates. La bonne société de Londres avide de plaisirs, de nouveautés et de consommation les jugea trop « anglaises » et trop austères<sup>13</sup>.

En guise de conclusion ces quelques mots de Purcell, qui rappellent le « *to the happy few* », formule consacrée de Stendhal, et que tout artiste ressent profondément avant de livrer une œuvre en pâture au public : « *L'auteur n'a plus rien à ajouter si ce n'est son souhait cordial que ce livre ne tombe entre les mains de personne qui n'ait une âme musicale ; car il est prêt à se flatter de croire qu'ainsi ses peines ne paraîtront ni désagréables ni inutiles*<sup>14</sup>. »

**Florence Bolton**

## Notes

- 1 - « *He could not bear any musick to which he could not keep the time* » dit de lui Roger North. « *Memoires of Musick* », in *Roger North on Music*, éd. John Wilson (Londres : Novello, 1959), p.350.
- 2 - « *The next essay was of the elder Banister, who had a good theatrical vein, and in composition had a lively style peculiar to himself. He procured a large room in Whitefryars, neer the Temple back gate, and made a large raised box for the musitiens, whose modesty required curtaines. The room was rounded with seats and small tables alehouse fashion. 1<sup>s</sup>. was the price and call for what you pleased. There was very good music, for Banister found means to procure the best bands in town* ». « *Memoires of Musick* », « *The Publick Musick-Meetings* », in *Roger North on Music*, éd. Wilson, p.352.
- 3 - B at Louis de Muralt, *3<sup>me</sup> lettre sur les Anglois Et les François., Et sur les Voiages*, 1725, p.62-63
- 4 - « *About the year 1680, the principal masters in London perceiving an eagerness in the public for musical performances, had a room built and purposely fitted up for concerts in York-Buildings, where the best compositions and performers of the time were heard by the first people in London* ». Charles Burney, *A General History of Music*, III, p. 470, London, 1789.
- 5 - « *Laid open in such easy and plain instructions, that by them the meanest capacity may arrive to a perfection on that instrument* » John Walsh, *The Compleat flute Master*, London, 1695.
- 6 - *Journal*, Samuel Pepys, 27 f vrier 1668.
- 7 - *Journal*, Samuel Pepys, 8 avril 1668.
- 8 - « *This Delightful Companion, the Pipe recorder, hath been for a long time out of use ; but now it's beginning to be in a greater Repute than ever it was before.* » Robert Carr, *The Delightful Companion*, J. Playford, London, 1686.
- 9 - « *And so a shift was made, till the coming over of Signor Nicola Matteis, who gave a new taste and made a revolution.* » *Roger North on Music*,  d. Wilson, p.302.
- 10 - Plages 9 et 28. Purcell fait un petit clin d' il   la musique française en r utilisant le th me de *Scocca pur tutti tuoi strali* de Lully pour ce *ground*.
- 11 - « *He (Francis) caused the devine Purcell to bring his Italian manner'd compositions ; and with him on his harpsicord, my self and another violin, wee performed them more than once, of which Mr Purcell was not a little proud, nor was it a comon thing for one of his dignity to be so entertained.* » *Roger North on Music*,  d. Wilson, p.47.
- 12 - « *For its Author, he has faithfully endeavour'd a just imitation of the most fam'd Italian Masters ; principally, to bring the Seriousness and gravity of that sort of Musick into vogue, and reputation among our Country-men, whose humor, 'tis time now, should begin to loath the levity, and balladry of our neighbours.* » Henry Purcell, *Sonnata's of III Parts*, London, 1683.
- 13 - « *Clog'd with somewhat of an English vein* » dira Roger North.
- 14 - « *The Author has no more to add, but his hearty wishes, that his Book may fall into no other hands but theirs who carry Musical Souls about them ; for he is willing to flatter himself into a belief, that with such his labours will seem neither unpleasant, nor unprofitable.* » Henry Purcell, *Sonnata's of III Parts*, London, 1683.

Les extraits du *Journal* de Samuel Pepys sont tir s de l' dition *Bouquins*, sous la direction d'Andr  Dommergues, Robert Laffont, Paris, 1994.

## La Rêveuse

Direction artistique, Benjamin Perrot  
& Florence Bolton

Fondé par Benjamin Perrot et Florence Bolton, La Rêveuse est un ensemble composé de musiciens solistes, qui travaille sur les patrimoines artistiques des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, périodes foisonnantes d'expériences et d'inventions artistiques de toutes sortes.

Régulièrement invitée dans des lieux prestigieux (Auditorium de Radio France, La Folle Journée de Nantes, Les Concerts Parisiens, l'Abbaye de Fontevraud, le Festival de Chambord, le Théâtre de l'Athénée, le Festival Radio France Montpellier, les Scènes Nationales d'Orléans, Blois, Quimper, TNP de Villeurbanne, etc...), La Rêveuse se produit aussi à l'étranger (Royaume-Uni, Pays-Bas, Belgique, Suisse, Allemagne, Pologne, Russie, Japon, USA, Canada).

Les enregistrements de l'ensemble ont tous été salués par la critique française et internationale et ont reçu de nombreuses récompenses (dont *ffff* Télérama, Choc Classica de l'année, Bestenliste der Deutschen Schallplattenkritik, etc...). Son précédent disque, *Marin Marais : Pièces de viole* (paru chez Mirare en janvier 2018) est Gramophone Editor's Choice, Choc de Classica, Choix de France Musique, Clef du mois Resmusica, 5 de Diapason, 5 croches Pizzicato, 20/20 MusikanSich.de, Clic de Classiquenews.

Souhaitant créer des liens entre les différentes pratiques artistiques, l'ensemble travaille souvent avec le monde du théâtre et de la littérature, afin de faire redécouvrir des textes classiques. Il a notamment créé avec le comédien et metteur en scène Benjamin Lazar, *L'Autre Monde ou les Etats et Empires de la Lune*, de Cyrano de Bergerac et *Les Caractères* de La Bruyère, *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière et Lully avec Catherine Hiegel et François Morel, *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière & Lully avec le Théâtre de l'Eventail (Raphaël de Angelis) et *L'Heure Verte*, un spectacle autour des poètes du Cabaret du Chat Noir, avec le compositeur Vincent Bouchot.

La Rêveuse travaille aussi régulièrement auprès du jeune public et a créé en 2016 *Jack et le Haricot Magique*, spectacle de marionnettes inspiré des illustrations de l'artiste Walter Crane, qui a obtenu un franc succès depuis sa création.

Parallèlement, l'ensemble développe depuis quelques années un cycle de concerts-conférence mettant en miroir musique et peinture aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, à destination des musées et des médiathèques, en collaboration avec Jean-Philippe Guye, professeur d'Arts et Civilisations au CNSM de Lyon.

L'ensemble s'engage chaque année dans des projets pédagogiques avec des classes de primaires ou des lycées. Son projet, *Les Lettres*



*persanes revisitées*, avec des migrants scolarisés à Orléans, a été finaliste du Prix de l'Audace Culturelle et Artistique 2016.

La Rêveuse s'investit également dans la transmission des savoirs en créant *l'Académie d'Été de Seuilly* (stage annuel à destination de jeunes musiciens en voie de professionnalisation et d'amateurs expérimentés), ainsi que *les Ateliers de Musique Ancienne*, qui proposent de faire découvrir à un large public la musique et les arts des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, à travers diverses activités, et notamment des stages de musique de chambre au conservatoire d'Orléans, des conférences ou des concerts découvertes.

L'Ensemble La Rêveuse a reçu en 2017 la médaille d'or de l'Académie Arts-Sciences-Lettres pour l'ensemble de ses travaux.

L'ensemble a obtenu en 2018 le label « Année européenne du patrimoine culturel » attribué par le Ministère de la Culture, ainsi que le label *Léonardo Da Vinci, 500 ans de RenaissanceS* en Région Centre - Val de Loire. Son projet de tournée en milieu rural en région Centre Val de Loire (4 semaines de tournée, 60 représentations en novembre 2018) à bord de l'Opéra Bus, un bus transformé en salle de concert mobile, a été couronné du Prix Défis FFEA 2018 et du Prix Mobilité & Culture de la Fondation PSA 2018.

*La Rêveuse bénéficie du soutien du Ministère de la Culture (DRAC Centre-Val de Loire) et de la Région Centre-Val de Loire au titre de l'aide aux ensembles conventionnés, ainsi que de la Ville d'Orléans. Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de La Rêveuse. L'activité vocale de l'ensemble est par ailleurs soutenue par la Fondation Orange. L'ensemble est membre de la FEVIS, du syndicat Profedim et du Bureau-Export.*





*‘ . . . my wife and I by coach to the Opera, and there saw the 2nd part of “The Siege of Rhodes” . . . Thence to Tower-wharf, and there took boat, and we all walked to Halfeway House, and there eat and drank, . . . this being a very pleasant life that we now lead, and have long done.’*

Samuel Pepys, *Diary*, 20 May 1662

### **A new world**

The death of Olivier Cromwell in 1658 heralded the end of nearly two decades marked by civil war and, subsequently, austere republican government. Two years later, Prince Charles Stuart, in exile on the continent, was called to the throne as Charles II of England, Scotland and Ireland. The country then moved without transition from a severe Commonwealth to a monarchy in which pleasures and entertainments occupied a prominent place. Charles II, nicknamed ‘the Merry Monarch’ with good reason, loved the joys of the flesh and collected mistresses. He allowed actresses and female singers to perform on stage, to the delight of Londoners who enjoyed novelty; he also gave London back its parties, its playhouses, its cockfights and its theatres.

The new sovereign was not so discriminating a musician as his father Charles I. Raised far from his homeland, he had retained little affinity with its music. His tastes were very simple and nothing pleased him more than listening to his ‘Twenty-four Violins’ play dances while he ate, tapping his foot to the rhythm<sup>1</sup>. Charles had

had the opportunity during his stay in France to observe the brilliant court of his cousin Louis XIV, and was keenly aware of the important role that music could play in the assertion of strong royal power. Dreaming of grandeur in the French style, he restored the royal musical establishment to its former glory at great expense, with new instrumental forces inspired by what he had seen abroad. This ‘great metamorphosis of musick’, as Roger North called it, now favoured the violin family. The losers were the cornetts and sackbuts, and even more so the lutes and viols, the two great symbols of English music of bygone years. Charles II dreamt of creating a great academy of French opera in London, but his death in 1685 put an end to the project. The English composers, who had appreciated this initiative only very moderately, were relieved to see English opera take on a healthier mien. The ensuing years, however, were difficult for the court musicians: James II, an ardent Roman Catholic, and his Italian wife, Mary of Modena, abandoned the Anglican Chapel Royal and founded a Catholic chapel in 1686. The royal couple mainly hired foreign, Catholic musicians.

The accession to power in 1689 of William of Orange and his wife, Mary, daughter of James II and a discerning musician, brought renewed hopes. Unfortunately, the thoroughly Calvinist William enjoyed only trumpets and military music, and finances ran out. Despite Mary's efforts to maintain her musicians, the court implemented austerity measures and the brilliant years of Charles II's reign were soon no more than a distant memory. The number of royal musicians was reduced, and salaries were paid in arrears. To make ends meet, composers and musicians sought work in the city. Gradually, true musical life abandoned the court to flourish in the pulsating heart of London.

### **London, open city**

At the end of the seventeenth century, London was a booming economic capital whose influence spread all over Europe. The city attracted foreign musicians because there was plenty of work for them: the theatres were sold out, concerts were performed to packed houses, the music publishing market was extremely dynamic and posts as music master were easy to find.

It was in London that the first commercial public concerts were created. They began in a very limited and modest way in a corner of a smoky tavern in Whitefriars. The promoter, the violinist John Banister, set up the room himself, with chairs, platform and curtain, and played on demand for the modest fee of a

shilling per piece!<sup>2</sup> This proved a great success, and it was decided to organise more lucrative events, in upper-crust districts, for an audience willing to pay more. The public concert, which became a commercial product like any other, with advertising, programmes, ticketing and the sale of spinoff products, generated new social practices: the charivari drowned out by the cries of the audience in a grubby corner of a tavern was now a thing of the past. The concert had become a select entertainment, at which correct behaviour was de rigueur, as B at Louis de Muralt, a Frenchman passing through London, noted with astonishment:

They have fixed concerts on certain days of the week, which one goes to hear in return for money and at which the music is better, it seems to me, than that of their operas. . . . What has sometimes diverted me at these concerts is the embarrassment of most of the men, who seem quite amazed to find themselves in a place where one can neither eat nor drink, and where there are only decent women, with whom they would not dare take liberties, and to whom they find nothing to say. The women, for their part, not being accustomed to anything better, are content with the pleasure of attracting respect and of looking at each other. All of this has a beneficial result: they listen to the concert in silence.<sup>3</sup>

London's most popular concert hall was York Buildings, 'where the best compositions and performers of the time were heard by the first people', as Charles Burney aptly put it.<sup>4</sup> Foreign musicians often appeared there, and it was one



of the key venues where the success or failure of a London career was decided.

### Music, a thriving market

New printed editions of music, engraved on copper plate, cost so little that they became accessible to all those who could not afford the services of copyists. Publishers offered the public innumerable collections and tutors with alluring titles, but, before Corelli's Sonatas op.5, collections of instrumental sonatas did not attract a wide audience and sold relatively poorly. Composers of sonatas were therefore often obliged to have their works published at their own expense, thus taking considerable financial risks. Publishing music in London was certainly not an easy task in the face of fierce competition from the highly reputed Dutch publishing houses, which were well versed in all the commercial tricks of the trade to flood the European market. John Walsh, taking advantage of the decline of the famous house of Playford, entered the market in 1695. The best-known Dutch publisher, Estienne Roger, already had a representative *in situ*, a retailer who embarked on a merciless war with Walsh. The battle was a rough one. The two firms vied with one another to destabilise their competitor, with the help of well-targeted slogans: 'Beware of Conterfeits', 'printed from the true Original'! Legislation was still very perfunctory at the time and Walsh did not hesitate to pirate Roger's more meticulous

editions, which he published under his own name.

The publishing market and amateur practice often went hand in hand. Polite society's taste for music was a godsend for publishers, who issued many tutors claiming, for instance, to be 'laid open in such easy and plain instructions, that by them the meanest capacity may arrive to a perfection on that instrument'<sup>15</sup>

Nevertheless, these vade mecums remained sketchy enough, for all their enticing promises, and did not dispense buyers from seeking the enlightened guidance of a genuine teacher; there was therefore a constant demand for home music tuition. Such lessons provided additional income for musicians, who often taught several different instruments.



Title page of John Hudgebut's tutor *Lessons for the Recorder* (1679), on which we see French-type 'flutes' (recorders), probably introduced to England around 1673. Hudgebut boasted of being the first to write a method for the instrument.

### A 'delightful companion'

Samuel Pepys, whose *Diary* earned him his posthumous fame, had the typical profile of the Restoration music lover. An enthusiast for the viola da gamba and the flageolet, both widely played at the time, he suddenly fell in love with the recorder, which he discovered one evening at the King's Theatre.<sup>6</sup> Pepys mentions the purchase of a recorder in his *Diary* shortly afterwards: '... and thence I to Drumbleby's, and there did talk a great deal about pipes; and did buy a recorder, which I do intend to learn to play on, the sound of it being, of all sounds in the world, most pleasing to me.'<sup>7</sup>

John Banister and the Frenchman Jacques Paisible worked hard to make the English love the recorder. It could be heard in the theatre, in operas, in anthems and in odes. It was also the ideal chamber music instrument for the amateur who wished to tackle sonatas in the Italian style, because it was easier to play than the violin. Tutors flooded booksellers' shelves from the late 1670s, and Robert Carr, author of *The Delightful Companion* (1686), enthusiastically proclaimed: 'This Delightful Companion, the Pipe recorder, hath been for a long time out of use; but now it's beginning to be in a greater Repute than ever it was before.'<sup>8</sup>

### 'The cheerful violin and the noble bass viol'

#### From Matteis to Corelli

For a long time, the English refused to have anything to do with the violin, regarding it as a vulgar instrument for accompanying dancing, played by a band rather than a soloist. However, the instrument eventually became the official partner of the viol in the fantasia-suites that were the emblematic form used by composers at the court of Charles I and during the Commonwealth. Two foreign virtuosos living in London, the German Thomas Baltzar and the Italian Nicola Matteis, propelled it into the premier league: under their agile fingers, the previously unloved violin surpassed the viol, and even the voice, the musical instrument par excellence. Baltzar contributed a breathtaking technique, while Matteis offered the Italian flavour that so appealed to Restoration Londoners. The noble bass viol, revered by generations of English musicians, had no choice but to yield to this younger rival with its warm and luminous tone. However, the viol remained the favourite instrument of some foreign musicians; one of its keenest champions was undoubtedly the Moravian Gottfried Finger. Born in Olomouc, he settled in London around 1685. Though little-known today, his chamber music seems to have circulated widely in London. It includes a number of sonatas for various forces from the presses of the major London and Dutch publishers (Walsh, Playford,

Roger, Mortier *et al.*). Many of his compositions were included in anthologies of the period, proof of their success. It was Finger who launched the model of the sonata 'for a treble and a bass' in London in 1690, subsequently followed by Daniel Purcell, William Croft and many others. Targeting an amateur audience that liked whatever was fashionable, it claimed to be Italian, but its idiom was nevertheless a veritable patchwork of the European styles of the time: English grounds, Corellian sonatas and even *ouvertures à la française*, Finger catered for all tastes! Yet, by scratching the image, deformed over the centuries, of the urbane composer of successful tunes, we can catch a fleeting glimpse of the Bohemian soul of the gambist from Olomouc, which appears in his virtuoso viol pieces written in the *stylus phantasticus*. Finger never published his music for viol, composed in a very personal style. Did he prefer to keep it to himself, or was he afraid he would not find enough musicians capable of understanding and playing this repertory? Finger remains an isolated figure in the history of the viol. He did not create a school in London and returned to the continent in 1701 without having passed his art on to others.

### **'The Italian taste prevails' The sonata in England**

Italian sonatas began to circulate in London in handwritten or printed form, marking the decline of consort music. Roger North and Samuel Pepys report in their writings on the emergence of a circle of Italian musicians in London. For North, it was Matteis, the oldest of them, who sowed the seeds of this 'revolution',<sup>9</sup> which gradually modified the contours of English music. Pepys, initially disconcerted by Italian music, eventually got used to it and appreciated it. Most of the Italians in London came from Rome and were linked in some way to the school of Giacomo Carissimi. They were recruited by the playwright Thomas Killigrew, director of the Theatre Royal in Drury Lane, who was close to Charles II and obtained the monarch's support for performing Italian opera in London. His company was mainly composed of singers who were to bring about a masterly evolution in English vocal technique by teaching their students *bel canto*. The harpsichordist and répétiteur Giovanni Battista Draghi, a member of the company, wrote mainly vocal music, and his manuscript Sonata in G minor remains a precious testimony to the first sonatas with two treble instruments composed on English soil. Its curious form in eight contrasting sections, reminiscent of Matthew Locke's fantasias, was an intermediate step before the standardisation ushered in by the Corellian sonata. William

Croft displays the same inventiveness: his sonatas vary between three and six movements and his forces range from two treble instruments without bass to more elaborate formations such as four violins and continuo or, on this recording, two recorders, two violins and continuo. Daniel Purcell, who published his sonatas a little later, was already more classical in his scoring. However, English composers retained an imagination as changeable as their climate, and one sometimes leaves Italy towards the end of a slow movement to return to the fogs of England.

Alongside the sonata, the ground remained a popular form in England until the early eighteenth century, as is evidenced by the late editions of *The Division Flute*, as well as the masterpieces left by Henry Purcell and John Blow.<sup>10</sup>

The greatest genius of the late seventeenth century in London was undoubtedly Henry Purcell. This extraordinary musician was present on all fronts: at a time when both the form and the instrument already belonged to a fast-disappearing world, he wrote the last fantasias for viols in the great English tradition. At the same time, he did not conceal his interest in the violin and the Italian sonata.

Purcell had his *Sonnata's of III Parts* printed at his own expense in 1683. In other words, it was a significant risk for the youthful composer, still only twenty-four years old. Roger North, who had the great privilege of performing these pieces with Purcell himself the year before

they were published, has left us a precious testimony: 'He [*North's brother Francis*] caused the devine Purcell to bring his Italian manner'd compositions; and with him on his harpsicord, my self and another violin, wee performed them more than once, of which Mr Purcell was not a little proud, nor was it a comon thing for one of his dignity to be so entertained.'<sup>11</sup> The composer reveals something of himself in the interesting preface to the sonatas: he hopes that these pieces will make those who play them 'begin to loath the levity, and balladry of our neighbours' (i.e. of French music!) and vigorously defends Italian music, avowing that he was inspired by the 'Seriousness and gravity' of 'the most fam'd Italian Masters'.<sup>12</sup> Unfortunately, he does not cite his sources, but it is clear that, unlike Finger or his brother Daniel, both assiduous students of Corelli, Henry was inspired by older sonatas by Cazzati, Vitali or Bassani. However, Purcell's true genius was to have never renounced his own country and to have succeeded, like François Couperin with his collection *Les Goûts réunis*, in creating a perfect union between England and Italy, conserving the best of both. And his tragedy was to have remained misunderstood: the 1683 collection, and its successor of 1697, published by his widow after his death, sold so badly that Frances Purcell was forced to remainder them, without being able to sell off her stock. Purcell, so beloved for his operas, had bad luck with his sonatas. Fashionable



London society, eager for pleasures, novelties and conspicuous consumption, deemed them too 'English' and too austere.<sup>13</sup>

Let us conclude with these few words by Purcell, which remind us of Stendhal's dedication 'to the happy few', and express something that every artist feels deeply before presenting a work to the public:

The Author has no more to add, but his hearty wishes, that his Book may fall into no other hands but theirs who carry Musical Souls about them; for he is willing to flatter himself into a belief, that with such his labours will seem neither unpleasant, nor unprofitable.<sup>14</sup>

**Florence Bolton**

*Translation: Charles Johnston*

## Notes

- 1 - 'He could not bear any musick to which he could not keep the time', said Roger North of him: 'Memoires of Musick', in *Roger North on Music*, ed. John Wilson (London: Novello, 1959), p.350.
- 2 - 'The next essay was of the elder Banister, who had a good theatrical vein, and in composition had a lively style peculiar to himself. He procured a large room in Whitefryars, neer the Temple back gate, and made a large raised box for the musitians, whose modesty required curtaines. The room was rounded with seats and small tables alehouse fashion. 1<sup>s</sup>. was the price and call for what you pleased. There was very good music, for Banister found means to procure the best bands in town' (North, 'The Publick Musick-Meetings', *ibid.*, p.352).
- 3 - B at Louis de Muralt, *3<sup> me</sup> lettre sur les Anglois Et les François., Et sur les Voiages* (n.p.: 1725), p.62.
- 4 - Charles Burney, *A General History of Music . . . vol.3* (London: Robson and Clark, 1789), p.470.
- 5 - *The Compleat Flute Master* (London: John Walsh, 1695).
- 6 - Samuel Pepys, *Diary*, 27 February 1668.
- 7 - *Ibid.*, 8 April 1668.
- 8 - Robert Carr, *The Delightful Companion* (London: J. Playford, 1686).
- 9 - 'And so a shift was made, till the coming over of Signor Nicola Matteis, who gave a new taste and made a revolution': *Roger North on Music*, ed. Wilson, p.302.
- 10 - See tracks 9 and 28. Purcell nods in the direction of French music by using the theme of Lully's (Italian) song *Scocca pur tutti tuoi strali* LWV 76/3 in his ground.
- 11 - *Roger North on Music*, ed. Wilson, p.47.
- 12 - Henry Purcell, *Sonnata's of III Parts* (London: 1683), preface.
- 13 - North described them as 'unworthily despised' for being 'clog'd with somewhat of an English vein' (*Roger North on Music*, ed. Wilson, p.310 n.65).
- 14 - Purcell, *op. cit.*

## La Rêveuse

Artistic directors: Benjamin Perrot  
& Florence Bolton

Founded by Benjamin Perrot and Florence Bolton, La Rêveuse is an ensemble of solo musicians that works on the heritage of the seventeenth and eighteenth centuries, a period rich in artistic experiments and inventions of all kinds.

La Rêveuse is frequently invited to appear in prestigious venues in France (Auditorium de Radio France, La Folle Journée de Nantes, Les Concerts Parisiens, Fontevraud Abbey, Théâtre de l'Athénée, the Chambord and Radio France Montpellier festivals, the Scènes Nationales of Orléans, Blois, and Quimper, the TNP de Villeurbanne, etc.) and abroad, notably in the United Kingdom, the Netherlands, Belgium, Switzerland, Germany, Poland, Russia, Japan, the United States and Canada.

The ensemble's recordings have all been acclaimed by the French and international press and received numerous awards, including *fff* Télérama, Choc Classica of the Year, and selection in the Bestenliste for the Preis der Deutschen Schallplattenkritik. Its most recent disc, *Marin Marais: Pièces de viole* (released on Mirare in January 2018) was awarded Editor's Choice in *Gramophone*, Choc de *Classica*, Choix de France Musique, Clef du mois on Resmusica,

5 de *Diapason*, 5 croches on Pizzicato, 20/20 on Musik an sich, and Clic de Classiquenews.

Wishing to forge links between the different artistic disciplines, the ensemble often collaborates with the world of the theatre and literature in order to give a new slant to classic texts. Among the notable productions it has premiered are *L'Autre Monde ou les États et Empires de la Lune* by Cyrano de Bergerac and *Les Caractères de La Bruyère* with the actor and director Benjamin Lazar, *Le Bourgeois Gentilhomme* by Molière/Lully with Catherine Hiegel and François Morel, Molière's *Monsieur de Pourceaugnac* with Théâtre de l'Éventail (Raphaël de Angelis) and *L'Heure verte*, a show focusing on the poets of the Cabaret du Chat Noir, with the composer Vincent Bouchot.

La Rêveuse also works regularly with youth audiences: in 2016 it created *Jack et le Haricot Magique*, a puppet show based on illustrations by the artist Walter Crane, which has enjoyed great success ever since.

Alongside this, the ensemble has developed over the past few years a series of concert-lectures, aimed at museums and media libraries, which bring out parallels between music and painting of the seventeenth and eighteenth centuries. These are given in collaboration with Jean-Philippe Guye, Professor of Arts and Civilisations at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon.

Each year, La Rêveuse undertakes educational and outreach projects with primary and secondary school students. Its recent project *Les Lettres persanes revisitées*, with migrants studying at schools in Orléans, was a finalist for the Prix de l'Audace Culturelle et Artistique 2016.

The ensemble has also invested in knowledge transfer through the creation of the Académie d'Été de Seuilly (a summer school for young musicians about to enter the profession and experienced amateurs) and Les Ateliers de Musique Ancienne (Early Music Workshops), which aim to introduce the music and arts of the seventeenth and eighteenth centuries to a wide audience through a range of activities, including chamber music courses at the Conservatoire d'Orléans, lectures and 'discovery concerts'.

In 2017 La Rêveuse was awarded the Gold Medal of the Académie Arts-Sciences-Lettres for its overall achievement.

In 2018 the ensemble obtained the label 'European Cultural Heritage Year' attributed by the Ministry of Culture and the label Leonardo Da Vinci, 500 Years of RenaissanceS in the Centre-Val de Loire Region. Its project of touring rural areas in the Centre-Val de Loire Region (a four-week tour with sixty concert dates in November 2018) on board the Opéra Bus, a bus converted into a mobile concert hall, was awarded two prizes, the Prix Défis FFEA 2018 and the Prix Mobilité & Culture de la Fondation PSA 2018.

*La Rêveuse receives support from the Ministère de la Culture (DRAC Centre-Val de Loire) and the Région Centre-Val de Loire as an ensemble conventionné, and from the City of Orléans. Mécénat Musical Société Générale is the principal patron of La Rêveuse. The ensemble's vocal activities also receive support from the Fondation Orange. It is a member of the professional bodies FEVIS and Profedim and the Bureau-Export.*



Carsten Lohff





„[...]Ich fuhr mit meiner Frau mit der Kutsche ins Herzogliche Theater<sup>1</sup>, wo wir den zweiten Teil von Die Belagerung von Rhodos<sup>2</sup> sahen. [...] Von dort zum Tower-Kai, wo wir ein Boot nahmen und dann zum „Halfway House“ spazierten, um dort etwas zu essen und zu trinken, sehr angenehm. [...] Wir führen jetzt ein wirklich gutes Leben, und das schon seit geraumer Zeit.“

Samuel Pepys, *Tagebuch*, Eintrag vom 20. Mai 1662

### **Eine neue Welt**

Der Tod von Olivier Cromwell im Jahr 1658 bedeutete das Ende des fast zwanzig Jahre währenden Bürgerkrieges und der autoritär-puritanischen Republik. Zwei Jahre später wurde dem hauptsächlich in den Spanischen Niederlanden im Exil weilenden Karl II. aus dem Hause Stuart die Königswürde als König von England, Schottland und Irland verliehen. Das Land kehrte dann ohne Übergang von der puritanischen Republik wieder zur Monarchie zurück, in welcher Vergnügungen und Unterhaltung eine wichtige Rolle spielten. Karl II., nicht ohne Grund der „Merry Monarch“ genannt, war vergnügungssüchtig und sammelte regelrecht Mätressen. Er gestattete Schauspielerinnen und Sängerinnen, auf den Bühnen aufzutreten, zur Freude der Londoner, die diese Neuheit goutierten; Karl II. gab London auch die Feste, Spielhäuser, Hahnenkämpfe und vor allem seine Theater zurück.

Der neue Herrscher war musikalisch nicht so bewandert wie sein Vater Karl I. Da er seine Jugend im Ausland verbracht hatte, hatte

er jeden Bezug zu der Musik seines eigenen Landes verloren. Sein Geschmack war sehr einfach<sup>3</sup>, und nichts erfreute ihn mehr, als seinen vierundzwanzig Musikern, den „Twenty-four Violins“, zuzuhören, die beim Essen Tanzmusik spielten, während er mit dem Fuß den Rhythmus klopfte. Karl II., der während seines Aufenthalts in Frankreich den glänzenden Hof seines Veters Ludwigs XIV. kennengelernt hatte, war sich der wichtigen Rolle der Musik in einer starken Monarchie bewusst. Er träumte von französischer Grandezza und gründete die königliche Musikkapelle unter erheblichem Kostenaufwand neu, mit neuen Musikern, und ließ sich dabei von dem, was er gesehen hatte, anregen. Diese „great metamorfosis of musick“ (große Wandlung der Musik), in Roger Norths eigenen Worten, setzte nun vor allem auf Streicher (Violinen). Die instrumentalen Verlierer waren Zink und Sackbut<sup>4</sup>, vor allem aber Laute und Gambe, die großen Symbolträger der englischen Musik aus früheren Jahren. Karl II. träumte davon, in London eine große Opernakademie *à la française* zu

begründen, aber sein Tod im Jahre 1685 bedeutete das Aus für dieses Vorhaben. Die englischen Komponisten, die dieser Initiative nur wenig abgewinnen konnten, verfolgten mit Erleichterung ein Wiedererstarken der englischen Oper. Die folgenden Jahre waren schwierig für die Musiker am Hofe: Jakob II., ein glühender Katholik, und seine italienische Frau Maria von Modena gaben die anglikanische *Chapel Royal* auf, um 1686 eine katholische Hofkapelle einzurichten. Das Königspaar engagierte bevorzugt ausländische Musiker katholischen Glaubens. Die Thronbesteigung von Wilhelm III. von Oranien-Nassau und seiner Frau Maria II., Tochter von Jakob II. von England und ausgezeichnete Musikerin, ließ 1689 mehr Hoffnung aufkommen. Aber ach, der streng kalvinistische Wilhelm mochte nur Trompeten und Militärmusik, zudem waren die Finanzen erschöpft. Trotz Marias Bemühungen, ihre Musiker weiter bei der Stange zu halten, hielt die Sparpolitik am Hofe Einzug und die goldenen Jahre der Regierungszeit Karls II. waren bald nur noch Vergangenheit. Die Zahl der Hofmusikanten wurde nach unten korrigiert und deren Salär zu spät ausgezahlt. Um über die Runden zu kommen, suchten Komponisten und Musiker Arbeit in der Stadt. Nach und nach verließ das eigentliche Musikleben den Hof, um im pulsierenden Herzen Londons aufzublühen.

### **London, offene Stadt**

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts war London eine boomende Wirtschaftshauptstadt, mit Ausstrahlung nach ganz Europa. Die Stadt zog ausländische Musiker an, weil das Angebot attraktiv war: Die Theater waren ausverkauft, die Konzerte überfüllt, der Markt im Bereich der Musikverlage war höchst dynamisch und Anstellungen für Berufsmusiker waren leicht zu ergattern.

In London kamen die ersten öffentlichen Konzerte auf, für die Eintritt bezahlt werden musste und die sehr vertraulich und bescheiden in einer rauchigen Kneipe von White Friars begannen. Ihr Veranstalter, der Geiger John Banister, richtete das Lokal selbst ein, mit Stühlen, Podest und Vorhang, und spielte auf Nachfrage für einen bescheidenen Schilling pro Musikstück!<sup>5</sup> Das Ganze war ein großer Erfolg und man beschloss, lukrativere Veranstaltungen in gehobenen Kreisen auszurichten für ein Publikum, das bereit war, mehr zu zahlen. Das öffentliche Konzert, das ein kommerzielles Produkt wie jedes andere geworden war, mit Werbung, Programmen, Ticket- und Warenverkäufen, generierte neue soziale Praktiken: Das vom Gekreische und Geplärre der Zuhörerschaft überdeckte dissonante Konzert im Winkel einer schmutzigen Schenke gehörte nun der Vergangenheit an. Das Konzert war zu einer vornehmen Unterhaltung geworden, bei der man sich anständig benahm, wie Béat Louis de Mural, ein Franzose, der sich vorübergehend

in London aufhielt, verwundert bemerkte:  
„Sie haben Konzerte an bestimmten Tagen in der Woche eingerichtet, denen man gegen Bezahlung lauschen kann und deren Musik mir besser scheint, als die ihrer Opern. (...) Was mich manchmal amüsierte bei diesen Konzerten, war die Verlegenheit der meisten Männer, die erstaunt schienen, sich an einem Ort zu befinden, an dem man weder spielen noch trinken kann, und an dem es nur tugendhafte Frauen gibt, denen gegenüber sie es nicht wagen würden, ein unziemliches Benehmen an den Tag zu legen, und denen sie nichts zu sagen haben. Die Frauen hingegen sind an nichts Besseres gewöhnt, sie begnügen sich mit dem Vergnügen, respektvoll behandelt zu werden und einander anzuschauen. Daraus ergibt sich etwas Gutes: Man kann dem Konzert in Ruhe zuhören.“<sup>6</sup>

Der bekannteste Londoner Konzertsaal befand sich in den *York-Buildings*, dort konnten „die ersten Londoner Kreise die besten Werke und Interpreten dieser Zeit“ hören, wie Charles Burney berichtete.<sup>7</sup> Ausländische Künstler traten oft hier auf, denn dort wurde über Erfolg oder Misserfolg von Musikerkarrieren in London entschieden.

### **Das Musikwesen als profitabler Absatzmarkt**

Die neuen, auf Kupferplatten gestochenen Notendrucke kosteten so wenig, dass sie für all diejenigen, welche sich Notenschreiber nicht leisten konnten, erschwinglich waren. Die Verleger boten dem Publikum unzählige

Notensammlungen und Lehrmethoden mit verlockenden Titeln an, aber vor der Veröffentlichung von Corellis *Opera quinta*<sup>8</sup> fanden Sammlungen mit Instrumentalsonaten nur bei recht wenigen Käufern Anklang. Die Verfasser von Sonaten waren daher oft gezwungen, ihre Werke im Eigenverlag zu veröffentlichen und dabei große finanzielle Risiken einzugehen. Einen Musikverlag in London zu betreiben war angesichts des harten Wettbewerbs mit den höchst renommierten holländischen Verlegern, die mit allen kommerziellen „Tricks“ zur Überschwemmung des europäischen Marktes mit ihren Produkten vertraut waren, keine leichte Aufgabe. John Walsh, der den Niedergang des berühmten Playford-Verlages für sich zu nutzen wusste, begann 1695 seine Tätigkeit auf dem Musikmarkt. Der bekannteste niederländische Verleger, Estienne Roger, besaß einen Verlagsvertreter in London, welcher sich mit Walsh einen erbitterten Konkurrenzkampf lieferte. Es wurde mit harten Bandagen gekämpft. Jeder versuchte, seinen Konkurrenten so gut er konnte zu destabilisieren, mit entsprechenden Slogans: „Beware of Conterfeits“ (Vorsicht Fälschung!) oder etwa „Printed from the true Original!“ (Druck nach den echten Originalvorlagen). Die Gesetzeslage in dieser Hinsicht war zu dieser Zeit noch sehr unzureichend und Walsh schreckte nicht davor zurück, Raubdrucke von Estienne Rogers sorgfältiger verlegten Notenausgaben unter seinem eigenen Namen zu veröffentlichen.

Verlagswesen und Amateur-Praxis passen oft gut zueinander. Das in der guten Gesellschaft florierende Musizieren war ein Segen für die Verleger, die große Mengen von Lehrwerken veröffentlichten, welche außerordentliche Ergebnisse versprachen, sogar für den „untalentiertesten Menschen der Welt“.<sup>9</sup>

Dieser unsinnigen Werbung zum Trotz bedurfte es doch der guten Unterweisung durch einen echten Lehrer und es gab daher eine konstante Nachfrage nach häuslichem Musikunterricht. Diese Lektionen bedeuteten ein zusätzliches Einkommen für die Musiker, die oft diverse Instrumente unterrichteten.



Titelblatt der Blockflötenschule von John Hudgebut (1679); darauf sind französische, wahrscheinlich um 1673 nach England eingeführte Flöten abgebildet. Hudgebut rühmte sich, die erste Blockflötenschule überhaupt verfasst zu haben.

### Ein „Delightful Companion“

Samuel Pepys, Autor des berühmten *Diary* (Tagebuch), war ein typischer Musikliebhaber aus der Zeit der Restauration. Er spielte Viola da Gamba und Flageolet, zu dieser Zeit weit verbreitete Instrumente, bis er plötzlich eines Abends im Königlichen Theater die Blockflöte entdeckte und deren Zauber erlag.<sup>10</sup> Pepys erwähnt kurz danach den Kauf einer Blockflöte in seinem Tagebuch: „[...] Fuhr anschließend zu Drumblebys Laden. Sprach lange mit ihm über Flöten und kaufte schließlich eine Blockflöte, die zu spielen ich unbedingt lernen möchte, denn ihr Klang gefällt mir von allen Klängen auf der Welt über die Maßen.“<sup>11</sup>

John Banister und der Franzose Jacques Paisible haben viel dazu beigetragen, die Blockflöte in England heimisch zu machen. Man hörte das Instrument im Theater, in Opern, in Chorkompositionen für den anglikanischen Gottesdienst und Oden. Es war auch das ideale Kammermusikinstrument für den Musikklaier, der die Sonaten im italienischen Stil einstudieren wollte, weil das Blockflöten- einfacher als das Geigenspiel war. Die Blockflötenschulen überschwemmten die Regale der Buchhandlungen ab den späten 1670er Jahren und Robert Carr, der Verfasser des *Delightful Companion* (Playford, 1686) verkündete lautstark, dass die Flöte, dieser „wunderbare Begleiter“, der so lange vernachlässigt worden sei, noch nie in solch hohem Ansehen gestanden habe wie zu dieser Zeit.<sup>12</sup>



**„The cheerful violin and the noble bass viol“**  
(Die fröhliche Violine und die edle Bassgambe)  
**Von Matteis zu Corelli**

Die Engländer hatten die Violine lange gemieden, da sie als eher vulgäres Instrument galt, gerade gut genug, um mit einer Musikgruppe zum Tanz aufzuspielen, aber nicht als Soloinstrument. Das Instrument wurde schließlich doch noch zum ständigen Partner der Gambe in den sog. „Fantasia-Suites“, der bevorzugten Musikform der Komponisten am Hofe Karls I. und während des *Commonwealth of England*<sup>13</sup>. Zwei in London angesiedelte ausländische Virtuosen, der Deutsche Thomas Baltzar und der Italiener Nicola Matteis, verschafften dann der Violine den endgültigen Durchbruch: Unter ihren flinken Fingern übertraf diese eher ungeliebte Violine die Gambe und sogar die menschliche Stimme, das Instrument *par excellence*. Baltzar besaß eine stupende Technik und Matteis dieses gewisse italienische Etwas, welches die Londoner der Restaurationszeit sehr ansprach. Der edlen, von Generationen von englischen Musikern verehrten Bassgambe blieb nichts anderes übrig, als sich vor der jungen Rivalin mit dem warmen und hellen Klang in Ehrfurcht zu verneigen. Die Gambe blieb jedoch das Lieblingsinstrument einiger ausländischer Musiker; einer ihrer berühmtesten Vertreter ist zweifellos der aus Mähren stammende Gottfried Finger. Er wurde in Olmütz geboren und zog um 1685 nach London. Seine heutzutage wenig bekannte Kammermusik scheint in London noch weit verbreitet gewesen zu sein. Sie enthält viele Sonaten *pro diversis instrumentis*,

d. h. für unterschiedliche Besetzungen, die bei den großen Londoner Verlagen und auch in den Niederlanden im Druck erschienen sind (Walsh, Playford, Roger, Mortier u. a.). Viele seiner Kompositionen wurden in Anthologien dieser Zeit aufgenommen, ein Beleg für ihren Erfolg. Finger brachte das Modell der Sonate „für einen Diskant und einen Bass“ 1690 in London heraus, ihm folgten Daniel Purcell, William Croft sowie etliche andere Komponisten. Finger wollte ein Amateur-Publikum ansprechen, dem alles, was in Mode war, gefiel, und berief sich auf die italienische Musik, aber sein Stil blieb ein perfektes Patchwork der europäischen Stile dieser Zeit: englische *Grounds*, „corellisierende Sonaten“ oder „Ouvertüren nach französischer Art“ – Finger hatte für jeden etwas zu bieten! Wenn man jedoch das über die Jahrhunderte verzerrte Bild des mondänen Komponisten gefälliger Melodien etwas ankrazt, erblickt man flüchtig die Silhouette des Gambisten aus Olmütz mit der Seele eines Bohemiens, des Komponisten von im *stylus phantasticus* verfasster Musik. Finger hat seine in einem sehr persönlichen Stil gehaltene Musik für Gambe nie veröffentlicht. Zog er es vor, diese für sich zu behalten, oder befürchtete er, dass er nicht genug Interpreten finden könne, die in der Lage wären, dieses Repertoire zu verstehen und zu spielen? Finger steht in der Geschichte der Gambe ganz für sich allein. Er hatte in London keine Schüler und kehrte 1701 auf den Kontinent zurück, ohne seine Kunst an andere weitergegeben zu haben.

„**The Italian taste prevails**“ (Der italienische Geschmack setzt sich durch)

### **Die Sonate in England**

Italienische Sonaten begannen in London in handschriftlicher oder gedruckter Form zu kursieren, was den Niedergang der Consort-Musik kennzeichnet. Roger North und Samuel Pepys berichten in ihren Schriften über das Aufkommen eines Kreises italienischer Musiker in London. Für North hatte eindeutig Matteis, der älteste von ihnen, den Keim zu dieser „Revolution“ gelegt, die nach und nach die Konturen der englischen Musik veränderte.<sup>14</sup> Pepys, zunächst etwas irritiert von der italienischen Musik, gewöhnte sich aber an diese und genoss sie letztlich sehr. Die meisten in London weilenden Italiener kamen aus Rom und waren eng mit Giacomo Carissimis Schule verbunden. Sie wurden vom Dramatiker Thomas Killigrew, dem Intendanten des Königlichen Theaters in Drury Lane rekrutiert. Dieser stand Karl II. nahe und erhielt die Unterstützung des Monarchen für Aufführungen italienischer Opern in London. Sein Ensemble bestand hauptsächlich aus Sängern, die die englische Gesangstechnik meisterhaft weiter entwickelten, indem sie ihre Schüler in die Kunst des Belcanto einweihten. Der Cembalist und „Korrepetitor“ Giovanni Battista Draghi, der dem Ensemble angehörte, schrieb hauptsächlich Vokalmusik, und seine in einer Handschrift erhaltene Sonate in g-Moll ist nach wie vor ein wertvolles Zeugnis für die ersten Sonaten mit zwei Diskantstimmen

auf englischem Boden. Ihre seltsame Form mit acht kontrastierenden Sektionen, die an Matthew Lockes „Fantasias“ erinnert, stellt eine Zwischentappe vor der Standardisierung durch die corellisierenden Sonaten dar; William Croft bewies den gleichen Einfallsreichtum: Seine Sonaten variieren zwischen drei und sechs Sätzen und die jeweiligen Besetzungen reichen von zwei Diskantstimmen ohne Bass bis hin zu umfangreicheren Besetzungen wie etwa vier Violinen und Continuo oder, wie in dieser Einspielung, zwei Flöten, zwei Violinen und Continuo. Daniel Purcell, der seine Sonaten etwas später veröffentlichte, war in seinen Kompositionen schon klassischer. Englische Komponisten bewiesen jedoch einen Ideenreichtum, der ebenso changierend ist wie das Klima in ihrer Heimat, und am Ende eines langsamen Satzes verlässt man manchmal Italien und kehrt in die englischen Nebelschwaden zurück.

Neben der Sonate war der *Ground* in England bis Anfang des 18. Jahrhunderts sehr populär, wie die späteren Ausgaben von *The Division Flute* sowie die Meisterwerke von Henry Purcell und John Blow belegen.<sup>15</sup>

Das größte Genie am Ende dieses Jahrhunderts in London war zweifellos Henry Purcell. Dieser außergewöhnliche Musiker war an allen musikalischen Fronten präsent: Während Fantasien und Gamben einer im Verschwinden begriffenen Welt angehörten, schrieb er die letzten Fantasien für Gamben in der großen

englischen Tradition. Gleichzeitig verbarg Purcell aber auch sein Interesse an der Violine und der italienischen Sonate nicht.

Purcell veröffentlichte 1683 seine *Sonnata's of III Parts* im Eigenverlag. Der erst 24 Jahre alte Komponist ging damit ein großes Risiko ein. Roger North, der das Privileg hatte, diese Stücke im Jahr vor ihrer Veröffentlichung selbst mit Purcell spielen zu können, hinterließ ein wertvolles Zeugnis: „Er [Francis North, Roger Norths Bruder] hat den göttlichen Purcell veranlasst, seine im italienischen Stil geschriebenen Kompositionen mitzubringen, und mit ihm am Cembalo, mit mir und einem anderen Geiger führten wir sie mehr als einmal auf, worauf Mr. Purcell nicht wenig stolz war; und es war für einen Mann seines Ranges durchaus nicht üblich, sich in dieser Weise unterhalten zu lassen“. <sup>16</sup> In dem interessanten Vorwort zu den Sonaten gibt der Komponist ein wenig von sich selbst preis: Er hoffe, dass diese Stücke diejenigen, die sie spielen, die mangelnde Tiefgründigkeit der französischen Musik vergessen ließen und verteidigt energisch die italienische Musik durch sein Bekenntnis, dass seine Inspiration von der „Ernsthaftigkeit“ und „Seriosität“ der berühmtesten italienischen Meister herrühre. <sup>17</sup> Leider führt Purcell seine Quellen nicht an, aber es ist klar, dass er, im Gegensatz zu Finger oder dessen Bruder Daniel, beide eifrige Corelli-Schüler, von älteren Sonaten von Cazzati, Vitali oder Bassani inspiriert wurde. Das wahre Genie von Purcell liegt jedoch darin, dass er seine

Heimat nie verleugnet hat und es, ähnlich wie François Couperin mit seinen *Les Goûts réunis*, schaffte, eine gelungene Verbindung zwischen England und Italien herzustellen und dabei das Beste von beiden Stilen zu bewahren. Seine persönliche Tragödie war allerdings, dass er nicht verstanden wurde: Sowohl die 1683 erschienene wie die 1697 von seiner Witwe nach Purcells Tod veröffentlichte Sonatensammlung verkauften sich so schlecht, dass Frances Purcell gezwungen war, beide zu verramschen, sie blieb allerdings auf den meisten Drucken sitzen. Purcell, dessen Opern doch so beliebt waren, hatte Pech mit seinen Sonaten. Die gute Londoner Gesellschaft, begierig auf Vergnügen, Neuheit und Konsum, betrachtete sie als zu „englisch“ und zu streng. <sup>18</sup> Zum Abschluss soll Henry Purcell noch selbst kurz zu Wort kommen; seine Aussage erinnert an Stendhals berühmte Widmung „to the happy few“, der Komponist drückt hier aus, was jeder Künstler tief in sich verspürt, bevor er dem Publikum ein Werk präsentiert: „Der Verfasser hat nichts mehr hinzuzufügen bis auf den herzlichen Wunsch, dass dieses Buch nur in die Hände von Menschen fallen möge, welche eine musikalische Seele besitzen, denn er ist bereit, sich selbst mit dem Glauben zu schmeicheln, dass seine Mühen so weder ungefällig noch unersprießlich erscheinen mögen.“ <sup>19</sup>

**Florence Bolton**

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

## Anmerkungen

- 1 - Das sog. *Duke's House* („The Opera“, Lincoln's Inn Fields). Anm. d. Ü.
- 2 - *The Siege of Rhodes*, Oper auf ein Versdrama von William Davenant, 1656. Gilt als die erste englische Oper. Anm. d. Ü.
- 3 - „He could not bear any musick to which he could not keep the time“, wie Roger North über ihn bemerkte: „Memoires of Musick“, in: *Roger North on Music*, Hrg. John Wilson, Novello, London 1959, S. 350.
- 4 - Seit der Renaissance gebräuchlicher Vorläufer der Barockposaune. Die Bezeichnung *Sackbut* wird neben dem Begriff Barockposaune verwendet, um das historische Instrument von seinem modernen Gegenstück zu unterscheiden. Anm. d. Ü.
- 5 - „The next essay was of the elder Banister, who had a good theatrical vein, and in composition had a lively style peculiar to himself. He procured a large room in Whitefryars, neer the Temple back gate, and made a large raised box for the musitians, whose modesty required curtaines. The room was rounded with seats and small tables alehouse fashion. 1<sup>s</sup>. was the price and call for what you pleased. There was very good music, for Banister found means to procure the best bands in town.“ Roger North, *The Publick Musick-Meetings*, *ibid.*, S. 352.
- 6 - B at Louis de Muralt, *3 eme lettre sur les Anglois Et les François., Et sur les Voiages*, o. O. 1728, S. 62.
- 7 - Charles Burney, *A General History of Music . . .* Bd. 3, Robson and Clark, London 1789, S. 470.
- 8 - 12 Sonaten f ur Violine und Continuo (*Sonate a violino solo e violone o cimballo*), op. 5, Rom 1700. Anm. d.  .
- 9 - „Laid open in such easy and plain instructions, that by them the meanest capacity may arrive to a perfection on that instrument.“ *The Compleat Flute Master*, John Walsh, London 1695.
- 10 - Samuel Pepys, *Tagebuch*, Eintrag vom 27. Februar 1668.
- 11 - *Ibid.*, Eintrag vom 8. April 1668.
- 12 - „This Delightful Companion, the Pipe recorder, hath been for a long time out of use; but now it's beginning to be in a greater Repute than ever it was before.“ Robert Carr, *The Delightful Companion*, J. Playford, London 1686.
- 13 - Die offizielle Bezeichnung der englischen Republik von 1649 bis 1660. Anm. d.  .
- 14 - „And so a shift was made, till the coming over of Signor Nicola Matteis, who gave a new taste and made a revolution.“ *Roger North on Music*, Hrg. J. Wilson, Novello, London 1959, S. 302.
- 15 - Tracks 9 und 28. Kleines Augenzwinkern Purcells in Richtung der franz sischen Musik mit dem Thema von Lullys *Scocca pur tutti tuoi strali* LWV 76/3, welches er in seinem Ground verwendete.
- 16 - *Roger North on Music*, Hrg. J. Wilson, Novello, London 1959, S. 47.
- 17 - Henry Purcell, *Sonnata's of III Parts*, London 1683, Vorwort.
- 18 - North schrieb: „Clog'd with somewhat of an English vein“. *Roger North on Music*, Hrg. J. Wilson, Novello, London 1959, S. 310, Funote 65.
- 19 - „The Author has no more to add, but his hearty wishes, that his Book may fall into no other hands but theirs who carry Musical Souls about them; for he is willing to flatter himself into a belief, that with such his labours will seem neither unpleasant, nor unprofitable.“ Henry Purcell, *op. cit.*



## La Rêveuse

Künstlerische Leitung: Benjamin Perrot  
& Florence Bolton

Das von Benjamin Perrot und Florence Bolton gegründete solistische Kammermusikensemble La Rêveuse widmet sich dem künstlerischen Erbe des 17. und 18. Jahrhunderts, einer Zeit überbordender künstlerischer Ideen und musikalischer Experimente.

*La Rêveuse* trat bisher regelmäßig an prestigeträchtigen Orten in Erscheinung, sowohl in Frankreich (so u. a. etwa im Auditorium de Radio France, bei Les Concerts Parisiens, der Folle Journée de Nantes, in der Abtei Fontevraud, beim Festival Chambord, dem Pariser Théâtre de l'Athénée, dem Festival Radio France Montpellier sowie den Scènes Nationales in Orléans, Blois, Quimper und am TNP Villeurbanne) als auch im Ausland (so in Großbritannien, den Niederlanden, Belgien, der Schweiz, in Japan, Ägypten, den USA und Kanada).

Die Diskografie des Ensembles (Locke/Purcell, K 617 2006; Purcell, Mirare 2008; Buxtehude/Reinken, Mirare 2009; Elisabeth Jacquet de la Guerre, Mirare 2010; Sébastien de Brossard, Mirare 2011; Henry Lawes, Mirare 2013; Telemann, Mirare 2015 (*fff* Télérâma) sowie die „Devotional songs“/ Purcell, Mirare 2015 (CHOC de Classica, Choix de France Musique) wurde bisher von der französischen und internationalen Kritik einhellig gerühmt. Das im Februar 2017 bei Mirare erschienene Album

mit den Triosonaten von D. Buxtehude (Uppsala-Handschriften), wurde mit den *ffff* Télérâma, Choc der Zeitschrift Classica, Choc Classica 2017, 5 de Diapason, Choix von France Musique, Choix Radio Classique, Joker Crescendo, 5 croches Pizzicato sowie der Clef de Resmusica ausgezeichnet und zudem in die Bestenliste der renommierten Deutschen Schallplattenkritik aufgenommen. Das im Januar 2018 ebenfalls bei Mirare erschienene Album „Marin Marais: Pièces de viole“ wurde mit dem Gramophone Editor's Choice, dem Choc Classica, dem Choix von France Musique, dem Clef du mois Resmusica, 5 de Diapason, 5 croches Pizzicato, mit 20 Punkten („Überflieger“) des Online-Magazins Musik an sich sowie dem Clic von Classiquenews bedacht. *La Rêveuse* ist sehr an künstlerischer Interdisziplinarität gelegen, daher arbeitet das Ensemble regelmäßig mit dem Theater sowie der Literaturszene (u. a. Neuentdeckung klassischer Werke) zusammen. Zu diesen Kooperationen gehören u.a. die Produktion „L'Autre Monde ou les Etats & Empires de la Lune“ (Die Reise zu den Mondstaaten und Sonnenreichen) nach Savinien Cyrano de Bergerac, sowie „Les Caractères“ von La Bruyère mit dem Schauspieler und Regisseur Benjamin Lazar. Weitere erwähnenswerte Produktionen sind u. a. „Le Bourgeois Gentilhomme“ (Der Bürger als Edelmann, Molière/Lully), in der Inszenierung von Catherine Hiegel, mit François Morel, Molières „Monsieur de Pourceaugnac“ mit dem Théâtre de l'Éventail (Raphaël de Angelis) sowie

„L'Heure verte“, ein Kabarettabend rund um die Dichter des Pariser Cabaret du Chat Noir, mit Kompositionen von Vincent Bouchot.

*La Réveuse* tritt auch regelmäßig mit Produktionen für Kinder und Jugendliche in Erscheinung, so etwa 2016 mit dem äußerst erfolgreichen Marionettentheater „Jack et le Haricot Magique“, nach Illustrationen des Künstlers Walter Crane.

*La Réveuse*, zusammen mit dem an der Musikhochschule CNSM Lyon lehrenden Kunsthistoriker Jean-Philippe Guye, ist auch beteiligt an der Entwicklung einer Reihe von Vortragskonzerten in Museen und Mediatheken, bei denen die Gemeinsamkeiten von bildender Kunst und Musik des 17. und 18. Jahrhunderts herausgestellt werden.

Das Ensemble beteiligt sich jedes Jahr an pädagogischen Projekten an Grundschulen und Gymnasien. Das Projekt „Les Lettres persanes revisitées“, mit Migrantenkinder in Orleans, kam in die Endauswahl des französischen Prix de l'Audace Culturelle et Artistique 2016.

Das Ensemble ist zudem intensiv in den Wissenstransfer involviert, so etwa mit der Gründung der „Académie d'Été de Seully“ (einer Sommerakademie für junge, am Anfang ihrer Karriere stehende Berufsmusiker und fortgeschrittene Amateure) sowie der „Ateliers de Musique Ancienne“ (Alte-Musik-Kurse), mit Konzerten für ein breites Publikum mit Kunst und Musik des 17. und 18. Jahrhunderts am Konservatorium Orleans, Vorträgen sowie „Schnupperkonzerten“.

*La Réveuse* arbeitet derzeit an neuen Programmen sowie einer längeren Tournee im ländlichen Raum (Region Centre Val de Loire), mit dem „Opéra Bus“, einem zum Konzertsaal umfunktionierten Reisebus.

2017 wurde das Ensemble *La Réveuse* für die Gesamtheit seines Kulturschaffens mit der Goldmedaille der Académie Arts-Sciences-Lettres ausgezeichnet.

Das Ensemble erhielt 2018 das vom französischen Kulturministerium verliehene Prädikat „Année européenne du patrimoine culturel“ sowie das Prädikat „Léonardo Da Vinci, 500 ans de Renaissance en Région Centre - Val de Loire“. Sein Tourneeprojekt im ländlichen Raum in der Region Centre Val de Loire (vierwöchige Tournee mit 60 Konzerten im November 2018) mit dem „Opéra Bus“, einem zum Konzertsaal umfunktionierten Reisebus, wurde mit dem Prix Défis FFEA 2018 ausgezeichnet sowie mit dem Prix Mobilité & Culture der PSA-Stiftung 2018.

*La Réveuse wird unterstützt von dem französischen Kulturministerium (DRAC Centre-Val de Loire), der Région Centre-Val de Loire im Rahmen der Förderung vertragsgebundener Ensembles sowie von der Stadt Orléans. Mécénat Musical Société Générale ist der Hauptsponsor des Ensembles, der Bereich Vokalmusik wird außerdem von der Fondation Orange unterstützt. Das Ensemble ist Mitglied der FEVIS, der unabhängigen französischen Künstlergewerkschaft Profedim sowie des Bureau-Export..*



Stéphan Duderme







Sébastien Marq

Marine Sablonnière

---

**La Réveuse tient à remercier :**

Philippe Bolton

Emmanuelle Brochard, et l'Atelier Philidor à Toronto

Patrice & Odile Perrot

Hugo Reyne

---

Enregistrement réalisé à Paris à l'Église protestante allemande en octobre 2017 / Prise de son et direction artistique : Hugues Deschaux / Montage numérique : Hugues Deschaux, Florence Bolton & Benjamin Perrot / Accord du clavecin et de l'orgue : Thomas de Grunne & Jeanne Jourquin / Administration et suivi de production La Réveuse : Marion Paquier & Rébecca Richeux / Photos : Robin Davies / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet – LM Portfolio / Réalisation digipack : Saga Illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2018 MIRARE, MIR368

Illustration digipack :

A man, possibly the artist, playing the violin, Peter Lely (1618-1680)

Private CollectionPhoto © Christie's Images/Bridgeman Images

[www.mirare.fr](http://www.mirare.fr)

---



Stéphanie Paulet