

ANTOINE & JEAN-BAPTISTE

FORQUERAY

... OU LES TOURMENTS DE L'ÂME

Michèle Dévérité, clavecin

Kaori Uemura, viole de gambe

Ryo Terakado, violon

Ricardo Rodriguez, viole de gambe (continuo)

Robert Kohnen, clavecin

ANTOINE FORQUERAY (1672-1745) & JEAN-BAPTISTE (-ANTOINE) FORQUERAY (1699-1782)

Troisième Suite, en Ré majeur / *D major*

1	La Ferrand - <i>Détaché et d'une belle exécution</i>	clavecin	5'03
2	La Régente - <i>Noblement et soutenu</i>	clavecin	4'38
3	La Tronchin - <i>Mouvement aisé</i>	clavecin	4'42
4	La Angrave - <i>Très vivement</i>	clavecin	3'17
5	La Du Vaucel - <i>Très tendrement</i>	viole et b.c.	3'50
6	La Du Vaucel - <i>Très tendrement</i>	clavecin	4'55
7	La Eynaud - <i>Fièremment</i>	clavecin	3'17
8	La Morangis ou La Plissay - <i>Mouvement de chaconne</i>	viole et b.c.	8'10

Deuxième Suite, en Sol majeur / *G major*

9	La Bouron - <i>Vivement et détaché</i>	clavecin	3'56
10	La Mandoline - <i>Point trop vite et d'aplomb</i>	clavecin	5'40
11	La Du Breüil - <i>Louré</i>	clavecin	6'24
12	La Leclair - <i>Très vivement et détaché</i>	viole et b.c.	3'39
13	La Buisson - <i>Chaconne. Gracieusement</i>	clavecin	6'26

Première Suite, en ré mineur / *D minor*

1	La Laborde - <i>Noblement et avec Sentiment</i>	viole et b.c.	5'00
2	La Forqueray - <i>Vivement et d'aplomb</i>	clavecin	5'34
3	La Cottin - <i>Galamment sans lenteur</i>	clavecin	3'36
4	La Bellemont - <i>Avec goût et sans lenteur</i>	clavecin	4'27
5	La Portugaise - <i>Marqué et d'aplomb</i>	clavecin	4'11
6	La Couperin - <i>Noblement et marqué</i>	clavecin	4'47

Quatrième Suite, en sol mineur / *G minor*

7	La Marella - <i>Vivement et marqué</i>	viole et b.c.	4'11
8	La Clément - <i>Noblement et détaché</i>	viole et b.c.	5'15
9	La D'Aubonne - <i>Sarabande</i>	clavecin	5'15

Cette pièce doit être jouée avec beaucoup de goût et de sentiment : pour en donner l'intelligence, j'ay marqué des petites Croix qui signifient qu'il faut que les accords de la Basse, passent avant ceux du dessus : et à tous ceux où il ne s'en trouvera point, le dessus doit passer avant la Basse.

10	La Bournonville - <i>Mouvement élevé</i>	clavecin	2'51
11	Sainscy - <i>Gracieusement et avec esprit</i>	clavecin	3'48
12	Le Carillon de Passy - <i>Légerement sans vitesse</i>	clavecin	12'15

La Latour

D'un mouvement un peu plus vite que la précédente pièce.

Retour du carillon

On ne jouera les couplets qu'une fois.

Les Forqueray ou les tourments de l'âme

Cet enregistrement propose pour la première fois une intégrale de l'œuvre des Forqueray – une musique puissante, virtuose, fascinante, qui touche au plus profond –, mêlant pièces de clavecin et pièces pour viole de gambe et basse continue. Il inclut les quatre pièces de jeunesse d'Antoine Forqueray, extraites du *Recueil de pièces de viole avec la basse tiré des meilleurs auteurs*, ainsi que notre transcription pour deux clavecins des pièces à trois violes du Manuscrit de Lille – sorte de clin d'œil à la pratique familiale (et très courante à l'époque) des Forqueray.

La grande renommée et le large rayonnement des Forqueray père et fils ont donné lieu à des hommages nombreux constitués de pièces diverses, toutes réunies ici en totalité – un témoignage vivant qui nous permet de découvrir des auteurs très peu connus de nos jours, mais dont les œuvres méritent le détour. Cette fascination, qui s'exerce toujours, a suscité deux créations en hommage aux Forqueray.

Enfants prodiges, les Forqueray ont joui dès leur plus jeune âge, sous la protection du roi Louis XIV, d'une charge à Versailles. Musiciens permanents, ils participent à toutes les activités incombant à leur statut : musique de chambre, musique de scène, bals, opéra et musique sacrée ; présents en toute occasion, y compris dans l'intimité du roi, leur fonction est confortable. Ils sont également maîtres de musique et enseignent leur instrument à de prestigieux élèves, comme Madame Henriette de France. Ils ne sont pas pour autant confinés à Versailles. En cette fin du XVII^e siècle où le pouvoir du roi est remis en cause, où la notion du goût évolue grâce à l'apport des Italiens, la société de cour se diversifie, de nouveaux courants voient le jour. Les "Maisons" ressentent le besoin d'une identité qui leur est propre. Des lieux emblématiques deviennent le centre d'activités intellectuelle et musicale où les Forqueray ont pleinement leur rôle à jouer : autour de la Duchesse du Maine à Sceaux, des princes de Condé et de Conti, de la Duchesse de Bourgogne, du Duc de Berry, du Prince de Carignan, de l'électeur de Bavière alors en exil en France, du Duc d'Orléans... Des foyers musicaux naissent un peu partout, y compris en province, sous les formes d'académie, de cercle, d'assemblée ou d'association – comme celle du Concert-Spirituel. On y retrouve les Forqueray, à Lille, à Nantes, à Rennes...

Antoine et Jean-Baptiste Forqueray, un art de l'éloquence

L'art des Forqueray nous amène à réfléchir au contexte historique dans lequel les pièces ont été créées. Rendre compte de la pensée de ces compositeurs sans la dénaturer – tant les codes sociaux et culturels de leur époque sont éloignés des nôtres – relève d'une approche délicate. Il convient de tenir compte davantage du caractère humain, instinctif, des humeurs extrêmes et changeantes, des émotions qu'on n'hésitait pas alors à manifester et à extérioriser, sans sensiblerie ni honte – sans oublier la notion du temps, à cette époque, si éloignée de notre conception actuelle... Pour assimiler au mieux l'interprétation de cette musique, il est évidemment nécessaire de se référer à cette science séculaire, développée et transmise depuis l'Antiquité – par Aristote et Quintilien notamment –, source mère préfigurant l'humanisme de la Renaissance : la rhétorique. Celle-ci a marqué profondément l'Europe jusqu'au début du Romantisme, tout en évoluant au gré des époques et des différents courants de pensée. Elle touche de vastes domaines : politique et idéologique, religieux, éthique et juridique, historique et social, littéraire et philosophique, philologique, pédagogique, psychologique, et bien sûr, artistique (poésie, littérature, peinture, musique) – un domaine au centre de tous ces savoirs. *L'ars rhetorica* donne un cadre, une forme et un sens, établissant un échange entre les hommes par la parole – l'art de persuader par le discours mais aussi celui d'émouvoir et de séduire.

En ce qui concerne la musique, l'interprète chanteur ou instrumentiste se "met en scène", avec sa sensibilité et son émotion, et à travers l'argumentaire rhétorique. Il peut jouer sur des nuances multiples avec des procédés qui relèvent de l'agogique. Il transmet ainsi, par un langage spontané, une expression propre à émouvoir ses auditeurs et à transcender leur imaginaire en tissant des liens subtils entre le corps et l'âme, l'émotion et la virtuosité, le cœur et l'esprit. L'art de la rhétorique consiste à faire oublier le cadre dans lequel tout chef-d'œuvre a été conçu, donner un sens profond et direct au langage, transporter et toucher l'auditeur grâce à la magie de l'instant : un art de l'éphémère où la musique excite les passions – telles qu'Aristote les a décrites : "*Les passions sont les causes qui font varier les hommes dans leurs jugements et ont pour consécutives* [des enchaînements logiques de concepts, ndla] *la peine et le plaisir, comme la colère, la pitié, la crainte, et toutes les autres émotions de ce genre, ainsi que leurs contraires.*"

Durant l'époque baroque, les aspects rationnels et cohérents de la rhétorique demeurent le fondement de toute création artistique sans entraver la liberté du compositeur. Si les principes de la construction d'une œuvre – véritable "mise en scène" des techniques discursives – pourraient sembler hermétiques et complexes, ils s'articulent pourtant de manière claire selon cinq procédés qui sont :

- l'invention (*inventio*) : la recherche des idées musicales, de leur fonction et du style ;
- la disposition (*dispositio*) : l'architecture de la pièce, le choix de sa forme et de sa carrure ;
- l'élaboration ou décoration (*elaboratio* ou *decoratio*) : la structure même du texte musical articulé comme un texte littéraire, avec ses phrases, ses ponctuations et ses silences, "décoré" avec des figures de style pour en souligner le sens et l'expressivité ;
- l'élocution (*elocutio*) : elle n'entre pas dans un cadre rigoureux mais offre la dimension dramatique de la musique ou du texte ;
- la mémoire (*memoria*) : usage scolaire incontournable depuis l'Antiquité et le Moyen Âge, elle se situe dans la tradition orale et permet la transmission des idées.

L'élocution laisse une part de liberté à chaque interprète selon sa sensibilité ; l'impalpable, l'insaisissable, ce qui touche l'âme directement – François Couperin (1668-1733) écrivait en son temps "*J'aime mieux ce qui me touche que ce qui me surprend*" –, un langage, comme le soulignait Michel Serres, venu des temps lointains, alchimie des mots et de la musique.

L'instrument parfait n'existe pas : il comporte des atouts et des fragilités qui constituent sa faiblesse, mais également son charme et sa beauté ; il convient alors de mettre en adéquation musique et instrument. En ce qui concerne le milieu dans lequel évoluent les Forqueray, rappelons l'essor de la facture instrumentale en France : les clavecins voient leur registre agrandi grâce au ravatement, permettant l'ajout de notes dans le grave et l'aigu, et des jeux supplémentaires enrichissant les possibilités expressives. La viole de gambe, dans la seconde moitié du XVII^e siècle s'approprie un répertoire soliste plus spécifiquement français. Un épanouissement remarquable de la lutherie parisienne a lieu. L'ajout d'une septième corde au grave adapte la viole au ravatement du clavecin : une alliance parfaite des deux instruments avec une tessiture grave aux accents sombres et profonds qui donnera lieu à un important répertoire.

À l'apogée du règne de Louis XIV, et même au-delà, la France exerce toujours un attrait considérable sur les autres pays européens, voire une fascination quant à ses courants de pensée. Paris demeure la ville qui apporte la consécration. Des violonistes virtuoses italiens viennent y déployer leur art en inventant un nouveau concept, celui du pédagogue et concertiste international donnant naissance à une sorte de "vedettariat" – avec la volonté d'affirmer sa personnalité. Ainsi, le rayonnement italien s'impose naturellement, avec un goût pour la fête. Les concerts et divertissements se multiplient chez quelques mécènes.

Épris de gloire et de luxe, Forqueray est résolument attiré par ce nouvel art de vivre. Cette idée de plaisir et de jouissance rejaillit également dans l'écriture musicale. À une époque où l'Europe innove dans tous les domaines, la rhétorique évolue également. On abandonne certaines figures de style jugées trop austères, et on valorise l'éloquence, l'improvisation, la spontanéité, l'imagination, la sensualité... et l'ardeur italienne, plus extravertie. Le langage du cœur, l'expression du sentiment et de ses jouissances, telles sont les valeurs que l'artiste et l'orateur doivent transmettre. L'instrumentiste – grâce à une large palette d'articulations (coups de langue pour les instruments à vent et coups d'archet pour les cordes, grande variété de doigtés et du toucher pour le clavier) devra également être le plus expressif possible¹.

Dans ce contexte, les Forqueray, bien qu'attirés par l'éclat du style italien, restent cependant d'ardents défenseurs de la viole de gambe et du style français qu'elle représente. Ils possèdent une maîtrise unique de l'instrument, une grande virtuosité, poussant à l'extrême toutes les possibilités techniques : ce sont des interprètes hors pair, seuls capables de jouer leurs œuvres et de nombreux témoignages attestent de cette géniale démesure. Ils s'inscrivent donc tout naturellement dans ce nouveau courant alliant avec subtilité goût français et virtuosité italienne. Pour l'intégralité des trente-deux pièces du recueil de 1747, regroupées non pas en sonates à l'italienne mais en suites dont le schéma traditionnel est quelque peu détourné, cette alchimie fonctionne magnifiquement.

On trouve d'une part le goût français influencé par les luthistes et leur écriture : style brisé (souvent repris par les clavecinistes), forme rondeau très utilisée, danses avec quelques allemandes, gîgues, deux chaconnes et deux sarabandes très tendres (petites reprises à la fin des mouvements binaires), agrémentation. D'autre part, le style italien se mêle à ce qui précède, largement inspiré par cette nouvelle technique violonistique : batteries, arpeggements, ruptures, suspensions, originalité rythmique ; le tout sur un large ambitus qui nécessite une grande dextérité. L'harmonie, très colorée, est singulièrement innovante en ce milieu du XVIII^e siècle : septièmes diminuées, sixtes napolitaines, neuvièmes, accords insolites, chromatismes, modulations osées... Dans la préface de son Premier Livre, Jean-Baptiste conclut ainsi : "Si le public reçoit favorablement ce Premier Livre, son suffrage m'encouragera à lui en présenter d'autres dont le goût, la force et la variété se trouveront rassemblés au moins autant que dans celui-ci." Il ne pouvait pas mieux dire : chaque pièce est un chef-d'œuvre d'originalité. Il n'y a pas eu de deuxième livre (cf. poster inclus)...

Quelques pièces emblématiques illustrant le propos

Violence et virtuosité. La Angrave, *Très vivement* : brillante, cette gigue est écrite dans le style italien mais avec une ornementation française très fournie. C'est une pièce très virtuose et difficile techniquement aussi bien pour le clavecin que pour la viole. Le "*très vivement*" n'est utilisé que deux fois dans tout ce recueil de 1747. Il exprime ici, sans ambiguïté, la vitesse autant que l'intensité de l'expression – éblouissant ! La version pour clavecin valorise magnifiquement l'instrument : des sortes de grondements ou coups de tonnerre font sonner l'extrême grave avec puissance, comme des clusters. L'ajout des arpegges en doubles croches pour la deuxième reprise dans un tempo déjà rapide est d'une grande efficacité et témoigne de l'habileté de l'écriture.

Douceur à la française. La Du Vaucel, *Très tendrement* : la mesure à 6/8, venue d'Italie, est apparue au début du XVIII^e siècle et indique un tempo modéré ou lent, qui, juxtaposé dans cette pièce au "très tendrement", exprime la délicatesse tout en gardant élégance et retenue. Le langage ici nous transporte dans les sphères des délices... avec une certaine nonchalance dans le goût champêtre, évoquant pastorales et bergeries, naturel et naïveté, langueur, grâce et poésie – harmonies simples, registre restreint, homogénéité sonore, dissonances à peine effleurées. Des suspensions et des ralentissements sont indiqués par le compositeur dans la version pour clavecin ; la très grande subtilité expressive n'est pas sans rappeler certaines pièces du *Quinzième Ordre* de François Couperin comme *Le Dodo ou L'amour au Berceau* ou la *Musète de Choisi* et la *Musète de Taverni*, conviant la magie des fêtes galantes si bien dépeintes par Watteau. La basse, enrichie d'un tapis de doubles-croches dans la version pour clavecin, en souligne avec volupté ce doux balancement... un art confidentiel, reflet d'une société parisienne en pleine mutation, plus "humaine" et pour laquelle la musique devient source de plaisir pur, détachée de l'apparat, une musique de salon – préfiguration romantique de l'intime.

Catalogue des passions. La Morangis ou La Plissay, *Mouvement de chaconne* : ce mouvement rappelle, par son ampleur, la grande tradition française des chaconnes d'opéra mais ici tout est innovant, vigoureux et perturbant en raison des changements rapides d'écriture : vingt-huit courtes parties, des barres de reprises au milieu interrompant le discours... pas d'occasion de s'installer ! La plupart de ces parties n'excèdent pas quatre mesures, exprimant des ruptures continues : changements rythmiques, tensions harmoniques, nombreuses septièmes et neuvièmes, passage en mineur, carillons et un final qui récapitule par petites touches le propos de la pièce – géniale tourmente !

Descriptive et naïve. La Mandoline, *Point trop vite et d'aplomb* : venue d'Italie et plus particulièrement de Naples, la mandoline est très à la mode en France au XVIII^e siècle. Cela n'est pas sans rappeler les concerts intimistes sur fond de sérénade italienne si chers à Watteau. Le thème très simple évoque "Ah, vous dirais-je Maman", une bergerie anonyme datant de 1740 dont les paroles ont été ajoutées plus tard. Forqueray écrit ici une musique pleine d'esprit, espiègle, libre et il s'amuse à imiter la mandoline (comme Marin Marais le faisait avec *La Guitare*), lui donnant des airs de personnage faussement sérieux et attendrissant, tout droit sorti de la *commedia dell'arte*.

Étrange et unique dans le répertoire du clavecin. **La D'aubonne, La Léon**, ou Les Sarabandes décalées (La Léon a été enregistrée dans sa version non décalée pour viole et bc) : la notation blanche, dans le goût français, exprime ici la tendresse. Prenant le prétexte du cadre de la danse, ces sarabandes sont une véritable innovation dans l'écriture du clavecin.

¹ Voir Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), *Dictionnaire de musique*, [s.n.], Genève, 1781 : "La gaieté, qui donne de la vivacité à tous nos mouvements, en doit donner de même à la mesure ; la tristesse resserre le cœur, ralentit les mouvements, et la même langueur se fait sentir dans les chants qu'elle inspire ; mais quand la douleur est vive ou qu'il se passe dans l'âme de grands combats, la parole est inégale ; elle marche alternativement avec la lenteur du spondée et avec la rapidité du pyrrhique, et souvent s'arrête tout court comme dans le récitatif obligé : c'est pour cela que les musiques les plus expressives, ou du moins les plus passionnées sont communément celles où les temps, quoique égaux entre eux, sont le plus inégalement divisés."

L'auteur écrit à propos de La D'aubonne : "Cette pièce doit être jouée avec beaucoup de goût et de sentiment pour en donner l'intelligence, j'ay marqué des petites croix qui signifient qu'il faut que les accords de la Basse, passent avant ceux du dessus ; et à tous ceux où il ne s'en trouvera point, le dessus doit passer avant la basse. [...] Pour jouer cette pièce dans le goût que je souhaiterais quelle fut jouée, il faut faire attention à la façon dont elle est écrite, le dessus ne se trouvant presque jamais avec la Basse."

Allégorique et descriptive. **Jupiter, Modérément** : on trouve ici encore un aspect décalé dans cette pièce en rondeau ; le roi des dieux, du ciel, de la lumière, du tonnerre et de la foudre, effraie par ses pouvoirs immenses ; du haut de son Olympe, Jupiter s'empare et, idée hardie, c'est l'humble et ténébreuse viole de gambe qui représente son courroux. Modulations osées : *do* mineur, *mi* bémol majeur puis mineur, suivi de *si* bémol mineur... la virtuosité, mimant la colère du Dieu et les grondements de l'orage, est époustouflante et on se prend au jeu.

Minimaliste. **La Du Breüil, Louré** : d'une écriture très contemporaine, le matériau utilisé est extrêmement minimaliste, une basse ponctuée légèrement une mélodie très simple à l'ambitus réduit ; on trouve de nombreux intervalles conjoints, des tierces, un rythme perpétuellement pointé, un *sol* majeur "doucement joyeux" – selon Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) – avec pour seule indication *Louré* : une douce ondulation éthérée et envoûtante se dégage de cette pièce.

Une anecdote. **La Tronchin, Mouvement aisé** : cette pièce d'une grande élégance est dédiée au célèbre chirurgien suisse Théodore Tronchin, ami des élites couronnées européennes et intellectuelles (Diderot, Voltaire, Rousseau...). Il prônait une médecine naturelle, d'avant-garde, était très méfiant à l'égard des traitements en vigueur qui tuaient plutôt qu'ils ne soignaient. Il déplorait l'usage immodéré de la perruque qui apportait toutes sortes de maladies.

Autres pièces

Les œuvres de jeunesse d'Antoine Forqueray

Les quatre pièces de cette période sont extraites du *Recueil de pièces de viole avec la basse tiré des meilleurs auteurs, Marais le père, Roland Marais, Forcroy, de Caix et autres* – non daté, probablement de la fin du XVII^e siècle d'après le style d'écriture et les compositeurs cités –, dont la simplicité de l'écriture rappelle un peu celle de Marin Marais dans ses petites pièces légères. Contrairement au reste du recueil, ces pièces ne comportent pas de basse, ce qui nous laisse imaginer qu'Antoine les improvisait.

Le Branle est une pièce courte à l'ambitus réduit et d'une écriture simple et efficace ; danse fonctionnelle très importante à la cour de Louis XIV, elle servait à ouvrir et fermer les bals, ceux des jours d'appartement, d'apparat, masqués... D'après Saint-Simon, seuls les princes et princesses de sang étaient autorisés à la danser. À travers la magnificence de ces moments brillants et festifs qu'enviait toute l'Europe, une sorte de code social incontestable rappelait les règles d'une hiérarchie immuable à l'intérieur même de la noblesse².

L'Allemande est dans la tradition d'une écriture "ancienne" du XVIII^e siècle. La Girouette, petite enseigne naïve en acier au sommet des clochers et des toits des maisons, tourne au vent... Comme dans Le Moulinet de Marin Marais, on retrouve ce mouvement perpétuel un peu envoûtant, souligné par la forme rondeau dans la pure tradition française. **La Musette** également écrite en rondeau, est une pièce tendre et champêtre d'une grande douceur.

Le Manuscrit de Lille

"Le Concert de Lille", fondé par Louis François de Boufflers (1644-1711), Maréchal de France, était très actif dans les années 1730, preuve d'une vie musicale intense à Lille, à laquelle participent les musiciens de la cour et les musiciens locaux pour les opéras, cantates, motets, musique instrumentale, etc. Dans ce manuscrit, où figurent également des œuvres de Hotteterre et La Barre, se trouvent ces "Pièces à trois violes de Monsieur Forcroy" (Allemande, Courante, Sarabande), une formation peu usitée. Ces pièces font-elles partie des pièces à trois violes jamais retrouvées et écrites par Jean-Baptiste pour son élève Louis d'Orléans ? Le présent enregistrement propose une transcription originale à deux clavecins permettant un effet sonore quelque peu "orchestral" – clin d'œil à une pratique courante à l'époque du "clavecin roi".

Les pièces dédiées

Forqueray, Forcroy, Forcroy, Forcroix, Fourcroy... il existe une orthographe variée mais autant de pièces en hommage, écrites par des compositeurs illustres et d'autres mineurs – au père ou au fils ? Voici quelques suppositions... Si on regarde attentivement les dates de composition et le style d'écriture, trois pièces pourraient être dédiées à Antoine. Celui-ci est très présent à la cour où il se produit régulièrement avec un grand nombre de musiciens très réputés : De Visée, Philidor, Hotteterre, Descoteaux... et parmi eux, François Couperin lui dédie une magnifique Allemande écrite en 1722 et ouvrant le Dix-septième ordre du Troisième livre, **La Superbe ou la Forqueray**, grave et noble, altière.

Ensuite, Louis-Antoine Dornel (c.1680 - après 1756), musicien parisien et "claveciniste et organiste estimable" – selon Louis-Claude Daquin (1694-1772), compositeur également –, nous offre une série de portraits de musiciens dans ses *Sonates à violon seul* (op.2) de 1711 à travers *La Marais*, *La Couprin*, *La Clerambault*, *La Senaillié*... La quatrième sonate s'intitule **La Forcroy** dont nous avons extrait le prélude et la chaconne.

Enfin, Josse Boutmy (1697-1779), maître de musique à la cour de Bruxelles et compositeur modeste, édite trois livres de clavecin. Le premier de 1738 est très influencé par la musique française, et particulièrement celle de François Couperin, avec des pièces de caractère et des danses dont **La Forcroy**, une petite allemande gracieuse et un peu espiègle.

En ce qui concerne Jean-Baptiste Forqueray, nous savons clairement que Charles-François Clément (c.1720 - après 1789) a dédié ses six sonates pour le clavecin obligé et le violon au couple Forqueray, deux ans après leur mariage. Étaient-elles destinées plus particulièrement à la jeune épouse, Marie-Rose Dubois, claveciniste virtuose ? Compositeur, claveciniste, arrangeur et théoricien, ce natif de la Provence est introduit dans le milieu artistique parisien grâce à son oncle, l'abbé Clément. Franc-maçon actif, il est membre des Neuf Sœurs. Il est fiancé à Manon Balletti à qui il a enseigné le clavecin pendant trois ans. Elle est la fille de Silvia Balletti, la plus célèbre actrice de la Comédie-Italienne à Paris, égérie de Marivaux. Clément se retrouve dans un très grand désarroi lorsque Casanova, de passage à Paris et grand ami de Silvia Balletti, enlève sa fille éperdument amoureuse de lui. On doit à ce compositeur des talents d'arrangeur car il adapte de nombreuses œuvres pour la Comédie-Italienne – notamment de Pergolèse et de Jommelli – et pour l'Opéra-Comique. Mais c'est sans conteste ses **Sonates en trio pour un clavecin et un violon** parues en 1743, dédiées et dédiées à Monsieur et Madame Forqueray, qui suscitent un vif intérêt. Écrites pour violon et clavecin obligé, elles annoncent déjà les prémices du "*Sturm und Drang*"; lui rendant la politesse, Jean-Baptiste Forqueray lui dédie l'une de ses plus belles pièces, *La Clément* très moderne dans son approche, dans laquelle on retrouve ce côté sombre, inquiet, oppressant, un peu désespéré, avec ses modulations vertigineuses, ses rythmes haletants : un véritable portrait de Charles-François Clément, à la manière d'un peintre – encore un indice éloquent qui prouverait que cette pièce n'aurait pu être écrite que par Jean-Baptiste puisqu'Antoine s'est retiré de la vie publique en 1730 (Clément devait alors avoir dix ans).

2 Cf. Rebecca Harris-Warrick, "Ballroom Dancing at the Court of Louis XIV", *Early Music*, vol. 14, n°1, février 1986.

Il est probable aussi que Jean-Philippe Rameau, ami très proche, aurait offert en 1741, en guise de cadeau de mariage, cette somptueuse fugue, très joyeuse bien qu'écrite en *ré* mineur : **La Forqueray** pour violon, viole de gambe et clavecin obligé.

Hélas, moins inspiré, le fils aîné de Rameau, Claude-François, dit "Rameau fils", compose une **Forcray**, sorte de petite gigue insipide – qui concurrence difficilement les autres pièces dédiées – appartenant à une première suite probablement pour clavecin ou pardessus de viole.

On trouve encore la sublime **Forqueray** de Jacques Duphly (1715-1789) extraite du troisième livre de 1756 : bien que l'on ne puisse utiliser le terme de tombeau propre au xviii^e siècle, cette œuvre monumentale très méditative est un hommage poignant, empli de retenue, de désolation et de désespérance avec ce registre grave et la tonalité de *fa* mineur ; la forme rondeau est lancinante et obsédante, et le dernier couplet, hésitant, presque chuchoté, nous mène au bord du silence, vers l'implacabilité de la mort – une forme de testament ?

Enfin, deux pièces contemporaines, un **tombeau** et un **carillon**, l'une de Ana Giurgiu-Bondue et l'autre de Pierre-Alain Braye-Weppe, montrent la fascination qu'exerce encore aujourd'hui la famille Forqueray.

Les instruments utilisés

Trois clavecins : le clavecin "bleu" d'Anthony Sidey de 1976, un clavecin français et un clavecin allemand d'Alain Anselm – le choix de ces trois clavecins nous a permis d'élargir la palette de couleurs et de disposer d'un large choix d'affects, et nous a semblé bien répondre à l'inventivité et à la puissance des pièces de Forqueray (chacune étant unique), mais également des autres œuvres dédiées ;

Un violon original de Nicolò Amati de 1645 ;

Une viole de gambe originale de Nicolas Bertrand, autour de 1705 ;

Une viole de gambe de Marco Ternovec, copie de Michel Colichon de 1691 (Udine, 2013).

En mêlant ces instruments, nous sommes peu à peu entrés dans leur intimité – de "personnages" qui prennent la parole, racontent, échangent, se fondent avec leur sonorité riche et unique, valorisant ainsi la liberté du discours musical. Nous avons tenté de créer une osmose entre le geste créateur du compositeur, celui du facteur ou du luthier, et les doigts de l'interprète, tous à la recherche du "je-ne-sais-quoi" cher à Rameau : éphémère, source de grâce et d'émotion, mais également de passion et d'imagination.

Cet enregistrement est le reflet de trois années de travail intense : passionnée depuis toujours par les Forqueray, j'ai toujours aimé interpréter leur œuvre hors norme et ma quête s'est peu à peu transformée en un véritable attachement pour ces personnages complexes, étonnamment vivants, que sont Antoine et Jean-Baptiste, mais également la seconde épouse de ce dernier, Marie-Rose Dubois – appropriation, questionnements, attirance pour le contexte sociologique et culturel à travers les textes d'une époque captivante, indissociable de la musique. Musicienne et non musicologue, cette imprégnation m'a permis d'émettre humblement quelques hypothèses qui peuvent sembler subjectives, mais ô combien intuitives et ressenties.

MICHÈLE DÉVÉRITÉ

The Forquerays, or the Torments of the Soul

This recording presents for the first time the complete works of the Forqueray family – music that is powerful, virtuosic, fascinating, that touches our innermost being – and combines harpsichord pieces with pieces for viola da gamba and basso continuo. It includes the four early pieces by Antoine Forqueray from the *Recueil de pièces de violle avec la basse tiré des meilleurs auteurs*, and our transcription for two harpsichords of the pieces for three viols found in the Lille Manuscript, as a nod to the family practice of the Forquerays (transcription was a very widespread practice at the time).

The great fame and widespread influence of the Forquerays, father and son, stimulated many *hommages* in a variety of pieces, all of which are included here – a living testimony that provides an opportunity to discover a number of composers very little known nowadays, but whose works are well worth the detour from the beaten track. This fascination with the family, still potent today, has also led to the creation of two contemporary works in tribute to the Forquerays.

Child prodigies both, the Forquerays benefited from a position at Versailles, under the protection of King Louis XIV, from a very early age. Hence, as salaried musicians in royal service, they took part in all the activities behoving their status: chamber music, incidental music, balls, operas and sacred music; they were present on every occasion, even in situations of close intimacy with the king, and their function was a comfortable one. They were also *maîtres de musique*, and taught their instrument to such prestigious pupils as Madame Henriette de France.³ Nevertheless, they were not confined to Versailles. In the late seventeenth century, when royal power was called into question and the notion of taste was evolving thanks to the influence of Italy, court society grew more diversified and new tendencies began to appear. The ‘Maisons’, the households of the royal family and upper nobility, felt the need for a specific identity. Some of these became emblematic centres of intellectual and musical activity in which the Forquerays were able to play a key role, notably around the Duchesse du Maine at Sceaux, the Prince de Condé, the Prince de Conti, the Duchesse de Bourgogne, the Duc de Berry, the Prince de Carignan, the Duc d’Orléans, and the Elector of Bavaria, then an exile in France. Musical hubs grew up in many places, including the provinces, in the form of ‘academies’, ‘circles’, ‘assemblies’ or ‘associations’ – like the famous Concert Spirituel in Paris. The Forquerays were often to be found there, in such cities as Lille, Nantes and Rennes.

Antoine and Jean-Baptiste Forqueray, an art of eloquence

The art of the Forquerays prompts us to reflect on the historical context in which their pieces were created. To give an account of their thought without distorting it is a delicate task, given the enormous differences between the social and cultural codes of their era and our own. One must pay greater attention to the human, instinctive character of this music, its extreme and changing moods, the emotions that people of that period did not shrink from showing and externalising, without regarding this as mawkish or shameful – not forgetting the notion of time, so remote then from our modern conception.

One of the steps essential to assimilating the correct interpretation of these pieces is of course reference to an age-old science developed and transmitted since Antiquity, notably by Aristotle and Quintilian, a matrix prefiguring the humanism of the Renaissance: rhetoric. It had a far-reaching impact on Europe until the early Romantic era, while continuing to evolve from one period to another in contact with different schools of thought. Rhetoric affected vast domains: political and ideological, religious, ethical and juridical, historical and social, literary and philosophical, philological, pedagogical, psychological, and of course artistic (poetry, prose, painting, music) – indeed, it was of core importance to all these branches of learning. The *ars rhetorica* provided a framework, a form and meaning, establishing an exchange between human beings through words – the art of persuasion by means of discourse, but also that of moving and seducing one’s audience.

In the case of music, interpreters – singers or instrumentalists – ‘act out’ their performance, with their own sensibility and emotion, making use of the persuasive arsenal of rhetoric. They may play on multiple nuances, employing agogic devices. In this fashion, they use spontaneous language to transmit expressions calculated to move their listeners and transcend their imaginations by forging subtle links between body and soul, emotion and virtuosity, heart and mind. The art of rhetoric consists in making the audience forget the framework within which any masterpiece has been conceived, giving the language a profound and direct signification, transporting and touching the listener thanks to the magic of the instant. It is an art of the ephemeral, in which music rouses the passions, as Aristotle described them: ‘The passions are all those affections which cause men to change their opinion in regard to their judgments, and are accompanied by pleasure and pain; such are anger, pity, fear, and all similar emotions and their contraries.’

During the Baroque period, the rational and coherent aspects of rhetoric remained the basis of all artistic creation, without trammelling the composer’s freedom. Although the principles of construction of a work – the veritable ‘acting out’ of discursive technique – might seem hermetic and complex, they are clearly articulated according to five procedures, which are:

- Invention (*inventio*): the process of finding the musical ideas, their function and style;
- Disposition (*dispositio*): the architecture of the piece, the choice of its form and dimensions;
- Elaboration or decoration (*elaboratio* or *decoratio*): the actual structure of the musical text, articulated like a literary text, with its phrases, its punctuations and silences, ‘decorated’ with figures of style to underline its meaning and expressiveness;
- Elocution (*elocutio*): this cannot be defined within any strict framework, but presents the dramatic dimension of the music or the text;
- Memory (*memoria*): a scholastic usage that had been indispensable since Antiquity and the Middle Ages, which was situated in the domain of oral tradition and ensured lasting transmission of the ideas conveyed.

The concept of Elocution gave each performer leeway to express his or her sensibility; the impalpable, the elusive, the element that touches the soul directly – François Couperin (1668-1733) wrote ‘*J’aime mieux ce qui me touche que ce qui me surprend*’ (I prefer what touches me to what surprises me). Here, as the philosopher Michel Serres has pointed out more recently, was a language that had come down from far distant times, an alchemy of words and music.

Instruments and style

the perfect instrument does not exist. Each instrument has specific assets and fragilities that constitute its weakness, but also its charm and beauty. One must therefore seek to match up music and instrument. In the case of the milieu in which the Forquerays lived and worked, one must bear in mind the rise of instrument making in France: harpsichords saw their compass increased thanks to the rebuilding process known as *ravalement*, which permitted the addition of notes at the top and bottom, while supplementary registers enriched the expressive possibilities. The viola da gamba, for its part, appropriated a more specifically French solo repertory in the second half of the seventeenth century. A remarkable expansion of lutherie occurred in Paris. The addition of a seventh string in the bass made the viol a suitable partner for harpsichords that had undergone *ravalement*: a perfect alliance of the two instruments, with a low tessitura, sombre and deep in sonority, that gave rise to a significant repertory.

At the zenith of Louis XIV’s reign, and even afterwards, France exerted a considerable attraction for other European countries, indeed a fascination with regard to its intellectual trends. Paris was the city that truly set the seal on an artistic reputation. Italian virtuoso violinists came there to show off their art, and in the process invented a new concept, that of the international concert soloist and teacher, which gave rise to a sort of ‘star system’ in which musicians sought to assert their individual personalities. As a result, Italian tastes spread quite naturally, along with a taste for festive gatherings. Concerts and divertissements multiplied in the households of patrons of the arts.

³ Princess Henriette-Anne (1727-52), daughter of Louis XV, who was taught by Jean-Baptiste Forqueray. (Translator’s note)

Enamoured as he was of glory and luxury, Forqueray *père* was strongly attracted to this new *art de vivre*. The notion of pleasure and enjoyment also had an impact on musical style. At a time that saw innovation all over Europe in every domain, rhetoric too evolved. Musicians abandoned certain figures of style now deemed too austere, and placed the emphasis on eloquence, improvisation, spontaneity, imagination, sensuality . . . and Italianate ardour, with its greater extraversion. The language of the heart, the expression of feeling and of its pleasures, these were the values that the artist and orator were now to convey. The instrumentalist, too – thanks to a broad palette of articulations (tonguing for wind instruments, bowing for strings, a wide range of fingerings and touch for keyboard instruments) – must also strive to be as expressive as possible.⁴

In this context, the Forquerays, though attracted by the glamour of the Italian style, nevertheless remained ardent champions of the viola da gamba and the French style it represented. They possessed a unique mastery of the instrument, an extraordinary degree of virtuosity, and pushed all its technical possibilities to the very limit: they were peerless performers, the only musicians capable of playing their own pieces, and numerous eyewitness accounts testify to their inspired flamboyance. So they fitted in very naturally with the new tendency that subtly combined refined French taste and Italian virtuosity. The resulting alchemy functions to magnificent effect in every one of the thirty-two pieces Jean-Baptiste published in his 1747 collection, grouped not in Italianate sonatas but in suites, though the traditional plan of the latter is somewhat altered. Here we find, on the one hand, the *goût français* influenced by the French lute school and their compositional techniques: the *style brisé* (broken, arpeggiated textures, often adopted by harpsichord composers), frequent use of *rondeau* form, dances including allemandes, giges, two chaconnes and two sarabandes ‘très tendres’ (all of them with *petites reprises* at the end of the binary movements), and embellishments (*agrémentation*). On the other hand, the features we have just described blend with elements inspired by the Italian style, especially its novel violin technique: repeated notes, arpeggiation, sudden breaks, suspensions, rhythmic originality; and all of this over a broad compass that necessitates great dexterity. The colourful harmony is singularly innovative for the mid-eighteenth century: diminished sevenths, Neapolitan sixths, ninths, unexpected chords, chromaticisms, bold modulations. Jean-Baptiste concluded the preface to the set with the words: ‘If the public receives this First Book with favour, its approval will encourage to present others which will combine taste, force and variety at least as much as this one.’ He could hardly have put it better: each *pièce* is a masterpiece of originality. But there never was a second book . . .

Some emblematic pieces

The following pieces provide good examples of the points made above.

Violence and virtuosity. *La Angrave*, ‘Très vivement’: this brilliant gigue is written in the Italian style but with lavish French ornamentation. It is an extremely virtuosic piece, difficult technically for both the harpsichord and the viol. The marking ‘très vivement’ is used only twice in the whole of the 1747 collection. Here, it unambiguously refers to both speed and intensity of expression – the result is dazzling! The version for solo harpsichord is a magnificent showcase for the instrument: what might be described as ‘growling’ effects or ‘thunderclaps’ produce extremely powerful sonorities in the bottom register, resembling clusters. The addition of semiquaver arpeggios for the second reprise in what is already a fast tempo is highly effective and demonstrates the skill of the writing.

Douceur à la française. *La Du Vaucel*, ‘Très tendrement’: 6/8 time arrived in France from Italy in the early eighteenth century, and indicates a moderate or slow tempo, which, juxtaposed in this piece with the expression mark ‘très tendrement’, expresses a delicacy that preserves elegance and restraint. The language here transports us to the spheres of delight, with a certain nonchalance in its bucolic manner, evoking pastorales and *bergeries*, naturalness and naïveté, languor, grace and poetry – simple harmonies, a restricted compass, homogeneity of sound, the most lightly touched dissonances. The composer indicates suspensions and rallentandi in the version for harpsichord; the great expressive subtlety is not without recalling certain pieces from François Couperin’s

fifteenth *ordre*, such as *Le Dodo ou l’amour au berceau*, *La Musète* [musette] *de Choisi* and *La Musète de Taverni*, in the way it conjures up the magic of the *fêtes galantes* so beautifully depicted by Watteau. The bass, enriched by a semiquaver texture in the version for harpsichord, voluptuously emphasises this gentle swaying motion. Here we have an art intended for a small circle of listeners, the reflection of a Parisian society in the process of transformation, becoming more ‘human’, for which music became a source of pure pleasure, detached from any hint of ceremonial – salon music, in fact, a prefiguration of Romantic intimacy.

Catalogue of the passions. *La Morangis ou La Plissay*, ‘Mouvement de chaconne’: in its breadth, this movement recalls the great French tradition of operatic chaconnes. But here everything is innovative, vigorous, and disconcerting on account of the swift changes of writing: twenty-eight brief sections, with repeat signs in the middle interrupting the discourse – not a chance of settling down comfortably! Most of the sections do not exceed four bars, thus expressing constant ruptures: changes of rhythm, harmonic tensions, numerous seventh and ninth chords, a passage in the minor, carillons, and a finale that recapitulates the intentions of the piece in successive brushstrokes – inspired torment!

Descriptive and naïve. *La Mandoline*, ‘Point trop vite et d’aplomb’: an import from Italy and more precisely from Naples, the mandolin was highly fashionable in eighteenth-century France. Once again, it evokes thoughts of the intimate concerts with Italian serenaders of which Watteau was so fond. The very simple theme is reminiscent of ‘Ah, vous dirais-je Maman’, an anonymous *bergerie*⁵ dating from 1740, to which words were added later. Here Forqueray writes free, witty and mischievous music, in which he amuses himself by imitating the mandolin (as Marin Marais did in *La Guitare*), depicting its player as an endearing, mock-serious character straight out of the *commedia dell’arte*.

Strange and unique in the harpsichord repertory. *La D’Aubonne*, *La Léon*, or what might be called *Les Sarabandes décalées* or ‘desynchronised sarabandes’ (*La Léon* has been recorded in its non-desynchronised version for viol and continuo): white notation, in the French style, here expresses tenderness. While their pretext is the framework of the dance, these sarabandes constitute a genuine innovation in harpsichord writing. The composer writes of *La D’Aubonne*: ‘This piece must be played with great taste and feeling in order to ensure it is understood. I have marked little crosses in it which signify that the bass chords must be played before the treble; in the chords without a cross, the treble must be played before the bass. . . . In order to perform this piece in the style I intended, one must pay attention to the way it is written, with the treble almost never sounded simultaneously with the bass.’

Allegorical and descriptive. *Jupiter*, ‘Modérément’: this *pièce en rondeau* again has something unexpected about it. The king of the gods, the god of the sky, of light, of thunder and lightning, terrifies us with his immense powers; from the heights of Olympus, Jupiter throws a fit of rage, and – here is the bold idea – it is the humble and obscure viola da gamba that represents his anger. Daring modulations: C minor, E flat major then minor, followed by B flat minor . . . The virtuosity, imitating the wrath of the god and the growling of the storm, is staggering, and the performer cannot but be caught up in the excitement.

Minimalist. *La Du Breüil*, ‘Louré’: the material used, very ‘contemporary’ in style, is minimalist in the extreme. A bass lightly punctuates a very simple melody with a narrow compass; there are numerous conjunct intervals, thirds, a perpetual dotted rhythm, in the key of G major (described as ‘doucement joyeux’, gently joyful, in the classification of Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)), with the only performance or expression mark *Louré*: the piece leaves an impression of ethereal, bewitching undulation.

An anecdote. *La Tronchin*, ‘Mouvement aisé’: this highly elegant piece is dedicated to the famous Swiss surgeon Théodore Tronchin, a friend of the crowned heads and intellectual élites of Europe (Diderot, Voltaire, Rousseau). He advocated an avant-garde form of natural medicine and distrusted the standard treatments of the time, which tended to kill rather than cure. He also deplored the immoderate usage of wigs, which encouraged all sorts of diseases.

Other pieces

⁵ The *bergerie* was a genre of pastoral song. ‘Ah, vous dirais-je Maman’ is the tune known in English-speaking countries as ‘Twinkle, twinkle, little star’. (Translator’s note)

⁴ Cf. Jean-Jacques Rousseau (1712-78), *Dictionnaire de musique*, Geneva, 1768: ‘The vivacity, which gives a gaiety to all our movements, ought to give the same also to the measure. Sorrow confines the soul, softens the movements, and the same languor is felt in the airs which it inspires; but when the grief is lively, or when the soul is agitated by mighty combats, the words are irregular; its direction is alternate with the slowness of the spondee, and the rapidity of the pyrrhic, and is often retarded instantly as in the forced [accompanied] recitative. It is for this reason, that the most expressive music, or at least the most passionate, is generally that wherein the times, though equal betwixt themselves, are most unequally divided.’ (Translation: *A Complete Dictionary of Music*, tr. William Waring, second edition, London, 1779, p.162)

The early works of Antoine Forqueray

The four pieces from this period come from the *Recueil de pieces de viole avec la basse tiré des meilleurs auteurs, Marais le père, Roland Marais, Forcroy, de Caix et autres*. This publication is not dated, but can probably be assigned to the end of the seventeenth century, judging from the style of the pieces and the composers mentioned. Their simplicity of style is somewhat reminiscent of the little light pieces of Marin Marais. Unlike the rest of the collection, these pieces do not include a bass, which leads us to imagine that Antoine improvised them.

Le Branle is a short piece with a restricted compass and a simple and effective style of writing. The eponymous dance had a very important functional role at the court of Louis XIV, where it opened and closed the most significant balls, including those held on state occasions (*bals d'apparat*) and at court entertainments (*jours d'appartement*) and masked balls. According to Saint-Simon, only princes and princesses of royal blood were permitted to dance it. Through the magnificence of these brilliant and festive moments that were the envy of all Europe, an unquestionable social code reminded all present of the immutable hierarchy that existed even within the aristocracy.⁶

L'Allemande is in the tradition of 'old-fashioned' seventeenth-century style. *La Girouette* refers to the weathercock, that naïve little sign made of steel that turns in the wind atop steeples and houses. Like *Le Moulinet* by Marin Marais, it is in a somewhat hypnotic perpetual motion, underlined by its *rondeau* form in the purest French tradition. *La Musette*, also written *en rondeau*, is a tender, bucolic piece of great gentleness.

The Lille Manuscript

'Le Concert de Lille', founded by Louis François de Boufflers (1644-1711), Maréchal de France, was very active in the 1730s, attesting a busy musical scene in Lille that involved the participation of both court musicians and their local colleagues in operas, cantatas, motets and instrumental music. The manuscript associated with it, in addition to works by Hotteterre and La Barre, contains three 'Pièces à trois violes de Monsieur Forcroy' (Allemande, Courante, Sarabande), a most unusual scoring. Are they among the pieces for three viols that Jean-Baptiste wrote for his pupil Louis d'Orléans and which have never been found? The present recording includes an original transcription for two harpsichords that produces a somewhat 'orchestral' sonority – a nod to a practice that was widespread at the time when the harpsichord was regarded as the 'king of instruments'.

The pieces dedicated to the Forquerays

Forqueray, Forcroy, Forcray, Forcroix, Fourcroy . . . The spelling may vary, but there exist a substantial number of pieces written by composers both eminent and minor in homage to . . . the father or the son? Here are some suppositions.

If we examine the dates of composition and style of writing, three pieces might be dedicated to Antoine. He was very active at court, where he appeared regularly with renowned musicians, including De Visée, Philidor, Hotteterre, Descoteaux . . . and François Couperin, who dedicated to him a magnificent allemande written in 1722 that opens the seventeenth *ordre* of his third book, *La Superbe ou la Forqueray*: grave, noble and lofty. Louis-Antoine Dornel (c.1680-*after*1757), a Parisian musician who was an 'estimable harpsichordist and organist' according to his fellow composer Louis-Claude Daquin (1694-1772), offers us a series of portraits of musicians in his *Sonates à violon seul* (op.2) of 1711, featuring *La Marais*, *La Couprin*, *La Clerambault*, *La Senaillié* and others. The fourth sonata is entitled *La Forcroy*, and we have recorded its *Prélude* and *Chaconne*. Finally, Josse Boutmy (1697-1779), *maître de musique* at the court of Brussels and a modestly gifted composer, published three books of harpsichord pieces. The first, dating from 1738, is very influenced by French music, and more particularly that of François Couperin. It contains character pieces and dances, among them *La Forcroy*, a graceful and slightly impish little allemande.

Turning now to Jean-Baptiste Forqueray, we know for certain that Charles-François Clément (c.1720-*after* 1789) dedicated his six sonatas for obligato harpsichord and violin to the Forqueray couple, two years after their marriage. Were they more especially intended for the young wife, Marie-Rose Dubois, a virtuoso harpsichordist? Clément was a composer, harpsichordist, arranger and theorist. Born in Provence, he was introduced into the Paris artistic milieu thanks to his uncle, the Abbé Clément. As an active Freemason, he was a member of the Loge des Neuf Sœurs.

He was engaged to Manon Balletti, to whom he had taught the harpsichord for three years. She was the daughter of Silvia Balletti, the most famous actress of the Comédie-Italienne in Paris and muse of Marivaux. Clément found himself in distress when Casanova, passing through Paris and a great friend of Silvia Balletti, abducted her daughter, who had fallen head over heels in love with him. He clearly had talent as an arranger, for he adapted many works for the Comédie-Italienne – notably by Pergolesi and Jommelli – and the Opéra-Comique. But it is unquestionably his *Sonates en trio pour un clavecin et un violon* published in 1743, dedicated and personally inscribed to Monsieur and Madame Forqueray, that arouse the most lively interest. These pieces for violin and obligato harpsichord already herald the '*Sturm und Drang*' movement. In return, Jean-Baptiste Forqueray dedicated to him one of his finest pieces, *La Clément* very modern in its approach, in which we recognise a sombre aspect, anxious, oppressive, even desperate, with its dizzying modulations and breathless rhythms: a true portrait of Charles-François Clément, after the manner of a painter – another eloquent proof that this piece could only have been written by Jean-Baptiste, since Antoine had retired from public life in 1730 (when Clément was around ten years old).

It is likely, too, that Jean-Baptiste's close friend Jean-Philippe Rameau gave him *La Forqueray* as a wedding present in 1741. This sumptuous fugue for violin, viola da gamba and obligato harpsichord is extremely joyful despite its key of D minor.

Less inspired, alas, Rameau's elder son Claude-François, known as 'Rameau fils', composed a *Forcray*, an insipid little gigue that hardly withstands comparison with the other pieces dedicated to the family. It comes from a first suite, probably for harpsichord or *pardessus de viole*.

There remains the sublime *La Forqueray* of Jacques Duphly (1715-89), from his *Troisième Livre* of 1756. Although it would be anachronistic to use the term *tombeau*, which properly belongs to the seventeenth century, this monumental and meditative work is a poignant tribute, imbued with restraint, desolation and despair, with its low register and its key of F minor. The *rondeau* form is haunting, obsessive, and the final episode, hesitant, almost whispered, takes us to the edge of silence, towards the implacability of death – a form of testament?

Finally, two pieces a *tombeau* and a *carillon*, by contemporary composers, Ana Giurgiu-Bondue and Pierre-Alain Braye-Weppe, show the fascination that the Forqueray family continues to exert today.

The instruments used on this recording

Three harpsichords: the 'blue' harpsichord by Anthony Sidey (1976), a French harpsichord and a German harpsichord by Alain Anselm – the choice of these instruments allowed us to enlarge the palette of colours and placed a wide range of affects at our disposal; it seemed to us to suit the inventiveness and power of the pieces by Forqueray (each of which is unique), but also of the works dedicated to the family;

An original violin by Nicolò Amati (1645);

An original viola da gamba by Nicolas Bertrand, dated around 1705;

A viola da gamba by Marco Ternovec (Udine, 2013), a replica of an instrument by Michel Colichon dated 1691. As we combined these instruments, we gradually entered their private world – a world of 'personalities' who have their say, tell stories, exchange and blend with each other, with their rich and unique sonority, thus underlining the freedom of the musical discourse. We attempted to create an osmosis between the creative gesture of the composer, that of the instrument maker or luthier, and the fingers of the performer, all of them seeking that *je ne sais quoi* so dear to Rameau: ephemeral, a source of grace and emotion, but also of passion and imagination. This recording is the reflection of three years of intensive work. I have always been fascinated by the Forquerays and loved playing their extraordinary œuvre, and my quest gradually turned into a genuine attachment to the complex, astonishingly vivid personalities of Antoine and Jean-Baptiste, but also of the latter's second wife, Marie-Rose Dubois, in a process of appropriation, questioning, attraction towards the sociological and cultural context as revealed by the sources of a captivating era that is indissociable from the music. The resulting impregnation has enabled me – as a musician and not a musicologist – humbly to put forward certain hypotheses that may seem subjective, but which for me are intuitive and deeply felt.

MICHÈLE DÉVÉRITÉ
Translation: Charles Johnston

6 See Rebecca Harris-Warrick, 'Ballroom Dancing at the Court of Louis XIV', *Early Music*, vol.14 no.1, February 1986.

L'introuvable portrait d'Antoine Forqueray

Alors qu'aucun portrait d'Antoine Forqueray n'a encore pu être identifié jusqu'à aujourd'hui avec vraisemblance, Pierre Jaquier, en 1987⁷, reprenait les identifications proposées sans aucun argument par les musicologues Norbert Dufourcq⁸ et Marc Honegger⁹ et ultérieurement mentionnées par Albert Pomme de Mirimonde¹⁰. Il concluait en effet son article sur le portrait de Jean-Baptiste Forqueray peint en 1737 par Jean-Martial Frédou (toujours conservé chez les descendants du musicien) en suggérant de voir Antoine Forqueray et son fils dans la célèbre *Réunion de musiciens* exposée alors à la National Gallery de Londres sous une attribution controversée.

Cette hypothèse nous a toujours paru insoutenable. Or en 2001, Humphrey Wine rendait enfin sa paternité à ce portrait de groupe en découvrant la signature d'André Bouys et il proposait une méticuleuse identification des musiciens représentés. Pour lui le violiste était Marin Marais. À ses arguments, nous avons ajouté en 2006 un élément supplémentaire : le visage du violiste présente de fortes affinités avec le portrait en médaillon de Marin Marais gravé par Jean-Baptiste Coignard fils en 1732 pour *Le Parnasse françois dédié au Roi* de Titon du Tillet¹¹. Sans doute parce qu'on trouve répété sur Internet sans le moindre argument l'identification hâtive d'Antoine Forqueray, la notice sans références bibliographiques aucunes, publiée récemment dans le catalogue d'exposition sur les Fêtes et divertissements à la cour de Versailles n'a fait que renforcer cette confusion¹².

Un autre portrait devait nous amener à rouvrir ce dossier. En mai 2015, le cabinet Turquin nous soumit en effet pour avis un tableau de grand format, probablement peint entre 1725-1735, représentant un homme d'âge mûr et un personnage féminin qui semble encore une enfant (ci-contre). Assis sur un canapé canné, il porte un manteau d'intérieur et retient de la main droite une basse de viole à sept cordes de facture parisienne. Sa tenue d'archet est celle d'un connaisseur, voire d'un professionnel. La jeune femme, élégamment vêtue d'une robe à la française, est placée de manière tout à fait surprenante sur (ou devant) ce même canapé. Elle semble se tenir en équilibre en posant la main droite sur l'épaule du violiste et se soutient de la gauche avec une canne. On ne peut comprendre si elle est debout ou à genoux, ses jambes restant invisibles. Aux livres et feuilles de musique (illisibles) négligemment éparpillés près du violiste répondent une corbeille à ouvrage posée sur une chaise et deux chiots qui se taquinent. Ce violiste porte un ordre royal dont la croix, rehaussée de vert, pourrait répondre aux caractéristiques de l'Ordre de Saint-Michel bien que la couleur du cordon soit celle de l'Ordre de Saint-Louis.

Parmi les chevaliers de l'Ordre royal de Saint-Louis, un certain Michel Ferrand, seigneur de Vernay, capitaine aux Gardes françaises, né vers 1681¹³, marié le 24 avril 1726 à Anne Marguerite Julie de Violaine (née le 7 janvier 1706¹⁴), fut élève du célèbre violiste Louis d'Hervelois de Cais (dont on ne connaît une fois encore aucune effigie) et lui devait 2 300 livres en 1709¹⁵. Est-ce suffisant pour reconnaître ici son portrait et celui de sa jeune épouse de vingt ans, peut-être au moment de leur mariage avant que ne naisse leur premier enfant en 1727 ?

Par tradition familiale, d'ailleurs, ce double portrait passait jusqu'ici pour représenter le compositeur François Francœur (1698-1787), violoniste, l'un des 24 Violons du roi, surintendant de la Musique qui reçut l'ordre royal de N.-D. du Mont-Carmel et de Saint-Lazare de Jérusalem (dont la croix est verte et le cordon rouge) en 1729. Mais nous argons qu'il serait contraire à toutes les conventions du temps qu'un violoniste aussi célèbre se soit fait représenter en violiste et non avec l'emblème instrumental qui fit sa notoriété. En admettant l'hypothèse d'une identification avec Francœur, qui serait alors la très jeune femme ? Marie Pelissier (née en 1707), chanteuse qui débuta à l'Opéra en 1726, qui fut sa maîtresse à partir de 1731 et qui défraya la chronique ? Le portrait qu'Hubert Drouais en a laissé (Musée du Louvre) ne conforte pas cette identification si l'on en juge par sa physionomie.



François Delyen (1684-1761),
Michel Ferrand et son épouse
ou Antoine Forqueray et sa fille Elisabeth ?

7 Pierre Jaquier, "Redécouverte d'un portrait de Jean-Baptiste Forqueray. Découverte de certains éléments de la basse de viole représentée", *Imago Musicae*, 4 (1987), p. 315-324 [324].

8 Norbert Dufourcq, "Partie V. Chapitre premier. La musique française de 1661 à 1764", in N. Dufourcq (dir.), *La Musique. Les hommes, les instruments, les œuvres*, 1, Paris, Larousse, 1965, p. 293. "Identification proposée Michel de La Barre, Antoine Forqueray et les frères Hotteterre".

9 Marc Honegger (dir.), *Dictionnaire de la musique. Les hommes et leurs œuvres*, t. 2, Paris, Bordas, 1970, planche 65, entre p. 710-711. "Michel de La Barre, avec Antoine Forqueray".

10 Albert Pomme de Mirimonde, *L'Iconographie musicale sous les Rois Bourbons*, tome II, Paris, Éditions A. & J. Picard, 1977, p. 95.

11 Florence Gétéreau, "Portraits peints et gravés de Marin Marais", *Marin Marais violiste à l'Opéra (1656-1728)*, Dratwicky (dir.), Versailles, Centre de musique baroque, 2006, p. 11-21 [p. 18-20].

12 *Fêtes et divertissements à la Cour*, Élisabeth Caude, Jérôme de La Gorce et Béatrix Saule (dir.), Paris, Gallimard, 2016, notice 193 écrite par Benoît Dratwicky, p. 220.

13 Son père, Michel Ferrand, seigneur de Saulx, de Vernay et de Bernardière, Capitaine des Gardes Françaises, Inspecteur Général de l'Infanterie en 1713, épouse en secondes noces en 1681 Geneviève du Drac.

<http://gw.geneanet.org/pierfit?lang=fr&cp=michel&n=ferrand>

14 <http://gw.geneanet.org/pierfit?lang=fr&cp=anne+marguerite+julie&n=de+violaine>

15 Michel Quagliozzi et Laurent Guillo, "Nouveaux éléments sur la vie de Louis d'Hervelois de Cais (1677-1759)", *Revue de musicologie* 101/1 (2015), p. 27.

Aussi paraît-il naturel de s'intéresser aux violistes en vue à l'époque de la Régence ou peu après. Parmi les violistes "Pensionnaires de la Musique de la Chambre" entre 1692 et 1735, Marin Marais semble devoir être exclu (il meurt en 1728 et les traits de son visage nous sont bien connus). Antoine Forqueray pourrait-il être alors un candidat possible ? Poursuivant une brillante carrière à la cour et dans la haute société, menant grand train de vie dès les années 1710, maître de viole du Duc de Bourgogne, du Régent et de son fils, de Maximilien II Emmanuel de Wittelsbach, électeur de Bavière (1662-1726) pendant les années de son exil en France, A. Forqueray dispose d'une indéfectible fortune. Il épouse la claveciniste Angélique Houssu en 1697 mais elle demande la séparation en 1710 à la suite de sévices et mauvais traitements sur elle et ses enfants. A. Forqueray, jaloux des dons musicaux de son fils prodige Jean-Baptiste, né en 1699, le fait enfermer à Bicêtre puis exiler. Selon une notice nécrologique manuscrite conservée dans la famille Forqueray jusqu'en 1911, le Régent aurait promis à A. Forqueray de l'ennoblir en le décorant du cordon de St-Michel. Pourtant le violiste ne figure pas dans les listes des chevaliers de l'Ordre malgré toutes nos recherches. Le Régent mourut-il avant d'avoir mis à exécution sa promesse ? Quant à la jeune fille curieusement juchée sur le canapé, ne serait-elle pas la troisième fille du célèbre violiste, Elisabeth, née vers 1702 ? Dans son deuxième testament du 16 janvier 1736, Antoine Forqueray lègue à "sa fille cadette infirme depuis dix-huit ans" des sommes importantes en raison de son état "valétudinaire". Elle décède onze mois plus tard.

Ce faisceau d'indices nous a amenée un moment à travailler l'hypothèse que ce double portrait pourrait être celui d'Antoine Forqueray et de sa fille au moment où l'infirmité de cette dernière se confirme, le musicien cherchant à donner de lui l'image d'un musicien honoré, vivant avec un certain faste tout en étant un père protecteur. Mais la couleur du cordon et le dessin de la croix, s'ils sont ceux du cordon de l'ordre de Saint-Louis, invalident cette hypothèse. Entre l'amateur Michel Ferrand posant avec sa très jeune et toute nouvelle épouse de vingt ans et le violiste consacré Antoine Forqueray et sa fille infirme, il reste donc quasi impossible de trancher faute de sources suffisantes et de portraits permettant une comparaison.

Ce tableau a été proposé à la vente à l'hôtel Drouot le 12 novembre 2015¹⁶ sous l'attribution à Jacques François Delyen (1684-1761), comme "Portrait présumé de François Francœur (1698-1787)". Comme nous l'avons dit plus haut, cette identification nous paraît complètement improbable. En revanche l'attribution à Delyen trouve sa pleine justification. Originaire de Gand, élève de Largillière, l'artiste est agréé par l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris en août 1724. En 1727 il a pour domicile la "Rue des Poulies chez Monsieur de Voigny, Secrétaire du Roy, joignant M. Roulhier"¹⁷. Il déménage un an plus tard et habite "Quai de l'École chez Monsieur le Chevalier Hervé" où il demeurera jusqu'en 1732. On voit qu'il n'est donc pas loin du domicile de Michel Ferrand qui demeure à Paris rue Beautreillis paroisse Saint-Paul, ni de celui d'A. Forqueray, qui loge durant ces années rue Courteau-Villain (devenue rue de Montmorency) non loin Saint-Nicolas des Champs.

L'art de Delyen se caractérise par une très belle représentation des matières et des étoffes, des fonds de paysages montrant une profonde étude de la nature, l'intériorité des personnages "qui insufflent un sentiment de vie très réaliste à ses modèles, où, si l'individu prime, la fonction ou le statut social sont cependant soulignés avec discrétion"¹⁸. Pour juger de ces qualités, on peut se reporter au magnifique portrait de Guillaume Coustou de 1725 (Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 5864) qui fut son morceau de réception à l'Académie. L'aisance de la pose, la beauté des soieries, l'élégance des mains, sont très voisines de celles que l'on observe dans le portrait de violiste que nous examinons.

Mais rien, dans la biographie de Delyen, ne permet d'apporter un quelconque indice pour conforter, entre Michel Ferrand et Antoine Forqueray, l'une ou l'autre identification.

FLORENCE GÉTREAU
Directrice de recherche émérite au CNRS
Paris, Institut de recherche en musicologie

16 Paris, Hôtel Drouot, Vente collégiale de maîtres anciens et du XIX^e siècle, 12 novembre 2015, p. 60-61, n° 40, huile sur toile, 163 x 130 cm, présenté par Thierry de Maigret, expertise Cabinet Turquin.

17 Gérard de Wallens, *Les peintres belges actifs à Paris au XVIII^e siècle à l'exemple de Jacques François Delyen, peintre ordinaire du roi (Gand, 1684-Paris, 1761)*, Bruxelles, Rome, Institut historique belge de Rome, 2010, p. 77 et 106.

18 Wallens, *op. cit.*, p. 101.

En 1747, Jean-Baptiste Forqueray signe la transcription des pièces de viole pour le clavecin. D'une grande intelligence et d'une grande finesse, cette transcription offre une intimité et une complicité particulières à l'instrument qui le fait sonner remarquablement. Tous les ajouts – une basse plus fournie valorisant les graves, ornements, registrations, audaces harmoniques, effets expressifs uniques – figurent à leur juste place comme par magie sous les doigts de l'interprète. Jean-Baptiste ne jouait semble-t-il pas de clavecin. Et à travers cette transcription, l'on ne peut s'empêcher de penser fortement à Marie-Rose Dubois, sa seconde épouse, brillante et virtuose claveciniste qui se produisait souvent en concert avec son mari et dont le talent fut unanimement apprécié par ses contemporains. Lors d'un concert chez Madame la Dauphine, le duc de Luynes rapporte : "La musique dura environ deux heures ; Elle étoit composée de cinq musiciens, Forcroy et sa femme... Ensuite la basse de viole et le clavecin jouèrent ensemble plusieurs pièces avec un goût et une précision dignes d'être admirés".

Le mouvement des Lumières révolutionne la vie de la famille chez une certaine élite éclairée mais restreinte, laissant émerger l'image d'un homme nouveau, universel et libre, capable d'émotions ; amour conjugal, tendresse pour les enfants, intérieur douillet et intime, bonheur de la vie domestique : la femme reste cependant toujours en retrait, exclue de l'espace politique et public ; elle doit rester bonne mère, bonne épouse et bonne ménagère. Citons cet amusant passage de Mercier – chroniqueur du siècle des Lumières et de la vie parisienne – qui en dit long sur la reconnaissance de la femme créatrice : "L'homme voudra bien que la femme possède assez d'esprit pour l'entendre, mais point qu'elle s'élève trop, jusqu'à vouloir rivaliser avec lui et montrer égalité de talent, tandis que l'homme exige pour son propre compte, un tribut journalier d'admiration. [...] L'homme veut subjugué la femme toute entière et ne lui permet une célébrité particulière que quand c'est lui qui l'annonce et qui la confirme."

Demeurant rue Croix-des-Petits-Champs, les Forqueray jouissent d'un certain confort matériel, en témoigne le magnifique portrait de Marie-Rose – d'origine fortunée, elle apporta lors de son mariage une dote importante – peint par Freydou en 1745. Quelle a été la vraie place de Marie-Rose Dubois dans ce contexte ? Car on a soupçonné son mari, et on le soupçonne encore, de lui avoir confié le soin d'effectuer cette transcription. Qui doit-on remercier pour cette belle restitution ?

MICHÈLE DÉVÉRITÉ

34 Jupiter.

La viole de Nicolas Bertrand

La viole de Nicolas Bertrand jouée dans cet enregistrement appartient à Wieland Kjuijen. La notoriété de cet instrument parmi les musiciens, les facteurs et les organologues est aussi exceptionnelle que celle de son heureux possesseur, qui la faite vivre depuis tant d'années en raison de ses qualités sonores et de sa très belle facture (fig. 1).

Montée de sept cordes, elle porte en haut du dos la marque au fer BERTRAND et au fond de la caisse une étiquette imprimée : Nicolas Bertrand a Paris 17[...]. Bien que le millésime ne soit pas lisible, Thomas Cracken la situe pour des raisons stylistiques vers 1705¹⁹.

Sa caisse est en érable ondé. Le manche et le cheviller sont en érable. Les joues du cheviller sont lisses et il se termine par une tête d'homme agrémentée de pampres (fig. 2). Ce détail ornemental est unique parmi les instruments retrouvés de Bertrand²⁰ mais son inspiration dyonisiaque rappelle que "la musique a été inventée [comme le vin] pour réjouir les Hommes, comme fait cette précieuse liqueur [...] puisque] les Musiciens et les Poètes se plaisent fort en la compagnie du bon père Bacchus" (Cesare Ripa, *Iconologie*, 1637).

Les dimensions de cette viole (entre 70/71 cm de longueur de caisse selon le point de prise de mesure, et 69,5/70,5 de longueur vibrante) sont celles que l'on trouve le plus couramment dans la production de cet atelier (trois spécimens seulement de Bertrand sont nettement plus grands et deux plus petits).

Actuellement 17 basses de ce luthier sont répertoriées, 3 dessus et 4 pardessus, une dizaine se trouvant en mains privées. L'instrument le plus ancien (un dessus de viole) porte la date 1685, mais presque toute la production de Bertrand retrouvée se situe entre 1700 et 1725 date où disparaît le facteur. On ne connaît ni le lieu ni la date de sa naissance, ni ses antécédants, ni son maître d'apprentissage. Dans sa maison-boutique à l'angle de la rue Grenelle et de la rue du Pélican (paroisse Saint-Eustache), le train de vie de Bertrand est très modeste. Au rez-de chaussée derrière l'échoppe se trouve la salle à manger. À l'étage deux chambres. Bertrand possède aussi une petite maison de campagne en bordure de Paris "au faubourg des porcherons, hors la porte Montmartre". Simple maître et marchand pendant quasi toute son existence, Bertrand sera tardivement "faiseur d'instruments ordinaire de la muzique du Roy"²¹, titre qui apparaît dans un acte d'acquisition d'un terrain hors de Paris, en mai 1718 puis dans le contrat de mariage de sa fille en novembre 1721, qui marque l'apogée de sa réussite²². Elle épouse en effet Maître Jean-Bernard Blanchot, "avocat en Parlement et secrétaire de très haut et très puissant Seigneur, Monseigneur François-Michel de Verthamon, premier Président du grand conseil, Commandeur des ordres du Roy". Bertrand la dote de 23 000 livres, essentiellement constituées de placements. Un mois après le décès du père, la fille cèdera l'atelier au jeune luthier Claude Boivin.

Au moment du décès de Bertrand²³, l'atelier comporte 266 instruments prêts à la vente. Parmi 91 violons, 42 sont de Treuillot et 18 de Dieulafait. Aucun d'entre eux pas plus que les 5 violoncelles et 9 basses de violon ne sont parvenus jusqu'à nous. On dénombre par ailleurs 78 basses de violes dont 19 "à tête", 15 "à rouleau", une douzaine sans précision, 23 violes anglaises modernes (manière ou imitations ?), 15 dessus et pardessus "à tête", 25 dessus à rouleau, 129 archets mais aussi une centaine de vieilles guitares et deux "à pistagne" de Jean-Baptiste Voboam, l'un des jurés de la corporation assurant l'inventaire. Ce stock considérable d'instruments finis mais aussi de tables et fonds tant de violons que de violes, des lots de manches et des séries d'instruments en blanc, montrent que l'atelier n'était pas celui d'un individu mais une échoppe de maître-marchand entouré de quatre compagnons et apprentis.



Fig. 2

Au lieu de travailler à la commande, l'atelier produisait des petites séries afin d'avoir un fonds de commerce, utilisant, selon les récents travaux de Thomas Fitz-Hugh Mace, une "planche pour faire les voûtes" permettant, en construisant à partir du fond et du manche, de reproduire facilement les mêmes modèles de violes avec régularité. Cette "forme" est représentée dans la planche "Luthier, outils propres à la Facture des Instruments à Archet", fig. 21, de l'Encyclopédie de Diderot²⁴. Les Forqueray ne semblent pas avoir joué d'instruments de Bertrand. En juillet 1710, lors de l'estimation des biens d'Antoine Forqueray au moment de la séparation de corps et de biens avec sa femme²⁵, sont prisées "quatre basses de viole anglaises" estimées chacune 200 livres, somme considérable se rapportant à des instruments d'exception. Comme l'expliquera son fils Jean-Baptiste Forqueray, dans l'une des lettres qu'il envoie fin 1767 ou début 1768 au prince Frédéric-Guillaume de Prusse :

"Les Violes anglaises sont celles dont on se sert ordinairement [...]. Nous avons eu en France, depuis vingt-cinq ans, un homme qui ne nommoit Barbet qui a fait un grand nombre de Violes avec du bois d'Angleterre, c'était le plus grand ouvrier que nous ayons eu pour la coupe, pour l'épaisseur, pour la propreté et les dimensions. Ses instruments gagnent tous les ans à vieillir par le moëlleux et le brillant du son. J'en ay deux de lui que mon père a joué pendant vingt-cinq ans jusqu'à la fin de ses jours. L'une pour les pièces, l'autre pour l'accompagnement"²⁶.

FLORENCE GÉTREAU
Directrice de recherche émérite au CNRS
Paris, Institut de recherche en musicologie



Fig. 1

19 Peter Tourin/Thomas MacCracken list of extant historical viols, Viola da Gamba Society of America : <https://vdgsa.org/pgs/viols/viols.html>

20 Sylvette Milliot, *Histoire de la lutherie parisienne du XVIII^e siècle à 1960. Tome II.*

Les luthiers du XVIII^e siècle, Spa, Les amis de la musique, 1977, p. 33.

Voir aussi p. 31-32 et 185-187.

21 Sylvette Milliot, 1970, *op. cit.* p. 21.

22 Florence Gétreau, "Les faiseurs d'instruments du roi", *Le prince et la musique. Les passions musicales de Louis XIV*, Jean Duron (dir.), Wavre, Mardaga, 2009, p. 179-210.

23 Sylvette Milliot, *Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIII^e siècle*, Paris, Société française de musicologie, Heugel, 1970, p. 21-25 ; 118-119 ; 127-131.

24 Thomas Fitz-Hugh Mace, "Twin viols : evidence for serial production in the workshop of Nicolas Bertrand", *Journal of the Viola da gamba Society of America* 45 (2009-2010), p. 77-121.

25 Archives nationales, Minutier central, 299, 21 juillet 1710.

26 Yves Gérard, "Notes sur la fabrication de la viole de gambe et la manière d'en jouer, d'après une correspondance inédite de Jean-Baptiste Forqueray au prince Frédéric-Guillaume de Prusse", *Recherche sur la musique française classique*, II (1961-1962), p. 165-171 [166-167].

Hypnotiques carillons

L'envoutant *Carillon de Passy* (*légèrement sans vitesse*), très longue pièce de la IV^e suite de Forqueray est une sorte de poésie incantatoire qui nous berce avec une gravité mélancolique, sur une basse obstinée, une pédale de tonique et un mouvement descendant très simple – un matériau également utilisé par petites touches dans *La Morangis* ou *La Plissay* et la courante du Manuscrit de Lille. Pourquoi une telle fascination du compositeur (mais aussi de l'auditeur actuel et de l'interprète) pour ces carillons ?

Essays de nous transporter en ce début du XVIII^e siècle en imaginant ce désordre sonore quotidien et prégnant, instauré depuis le Moyen Âge par l'Église, et qui perdurera jusqu'à la Révolution : les cloches... présence constante et emblématique. Ces "dames" omniprésentes retentissent du matin au soir, dans les clochers, les cathédrales, les églises paroissiales, les chapelles... cloches d'horloge et de jacquemarts, rythment toutes les activités du quotidien : offices sacrés – au moins sept fois par jour –, grandes fêtes religieuses, baptêmes, mariages, décès... et le temps du travail journalier également, le temps qui passe. Ajoutons les cloches des beffrois avec leur fonction laïque et communale : elles informent, alertent, protègent – rassemblements civils, incendies, orages, tempêtes, maladies, approche de l'ennemi, ouverture et fermeture des portes de la ville... Avec des édifices religieux et laïques de plus en plus nombreux, les sonorités portent de plus en plus loin pour que la population, souvent analphabète, puisse distinguer aisément l'origine et le contenu des messages : nombre de coups, rythme lent ou rapide, durée dans le temps, nombre de cloches... de multiples combinaisons pour des informations différentes. Un véritable journal sonore, fascinant !

Un vrai métier de carillonneur voit le jour ; poète et ermite, il loge souvent dans l'église. Il compose et improvise sur des chansons populaires ou des thèmes religieux, un carillon pouvant avoir plus de 60 cloches et donc un clavier pour les actionner. Un véritable répertoire se dessine. Le carillonneur peut être également organiste et claveciniste. À cela, s'ajoutent les cloches des criminels que la justice a condamnés, les cloches des marchands ambulants, celles des troupes menés à l'abattoir. La nuit, ce sont les clocheteurs des trépassés, frères de Charité qui déambulent dans les rues.

Dans l'imaginaire chrétien, ce rapport au temps est lié aussi au sacré. Depuis l'antiquité, la cloche, l'un des plus vieux instruments du monde, est souvent associée au rite funéraire. C'est aussi une incantation magique qui relie au divin, le lien entre la terre et le ciel, les vivants et les morts, la purification, la lutte contre les forces malignes pour "chasser les démons qui vont par l'air". Véritable œuvre d'art, c'est le seul objet du culte qui est baptisé et porte un nom. Très vivante dans la tradition populaire, elle paraît dans de nombreux contes. Messagère céleste, elle symbolise la puissance de Dieu, en référence aux trompettes de Jéricho et incite à la prière, à l'action de grâce et à la louange. Elle nous rappelle notre condition d'humain et l'inexorable temps qui passe à travers joie et détresse. La cloche nous accompagne du berceau jusqu'au cercueil. Sa présence s'adresse à la conscience collective mais aussi à l'individu et à ses propres questionnements. Dans le rite particulier autour de la mort, la plainte de la cloche fait écho à notre douleur. Selon la façon de laisser sonner le glas, on peut avoir des précisions immédiates sur le défunt, son âge, son sexe, sa condition sociale. Une cloche peut avoir l'unique rôle d'annoncer la mort telle "l'Agonisante", ou de sonner le glas, comme la "Chantepleure" ou le "tint des regrets", ainsi nommées. À la Toussaint, les cloches sonnent très longtemps le jour et la nuit ainsi que le jour des trépassés : c'est "le grand branle des morts". Dans cet univers sonore omniprésent, ce rapport particulier aux cloches, empli de poésie et de mélancolie, a inspiré bon nombre de musiciens ; maints *carillons* ont fleuri à l'époque baroque. Citons par exemple ceux de Jean-Ferry Rebel, Louis Couperin, Pierre Gaultier de Marseille, Marin Marais et sa *Sonnerie de Sainte-Geneviève du Mont de Paris*, Charles Dollé, François Couperin et son *Carillon de Cythère*. Dans son traité de la *Défense de la basse de viole* [...] de 1740, le joueur de viole Hubert Le Blanc consacre un long chapitre au charme unique des cloches, les associant d'ailleurs à certaines sonorités de la viole de gambe : "Les Cloches de l'Abbaye Saint Germain ont un frémissement si charmant, que des Majestés, des Sérénités, & des Excellences se sont levées la nuit pour les entendre. Lully avait pris son logement auprès, pour qu'elles fissent sur lui l'effet d'"adducite mihi psaltem 27." [...] "Le père Marais et Forcroi le père ne donnaient qu'une note, mais s'attachaient à la rendre sonore, comme la grosse Saint Germain." Pénétrant et enivrant, l'univers des cloches... tinter, vibrer, sonner, frapper, tintinnabuler, bruissier, carillonner, bourdonner, résonner, retentir... vivre et s'éteindre 28.

27 "Amenez moi un joueur de cithare" : psalme de David, en référence à Élisée apaisé par la main de Dieu pendant que le musicien jouait, adoucissant ainsi l'émotion qu'il éprouve.

28 Bibliographie : *Traité des cloches et de la Sainteté de l'offrande du pain et du vin aux messes des morts, non confondu avec le pain et le vin qu'on offrait sur les tombeaux*, 1721 ; Jules Baudot, *Les cloches*, Bloud, Paris, 1913 ; Jacqueline Goguet, *Le carillon des origines à nos jours*, Le cerf-volant, 1958 ; Eric Sutter, *La grande aventure des cloches*, Zélie, 1993.

Du tempérament

"La Tierce majeure qui nous excite naturellement à la joye, selon ce que nous en éprouvons, nous imprime jusqu'à des idées de fureur, lors qu'elle est trop forte ; et la Tierce mineure qui nous porte naturellement à la douceur et à la tendresse, nous attriste lors qu'elle est trop foible". [...] *Les habiles Musiciens savent profiter à propos de ces differens effets des Intervalles, et font valoir par l'expression qu'ils en tirent, l'alteration qu'on pourroit y condamner.*"

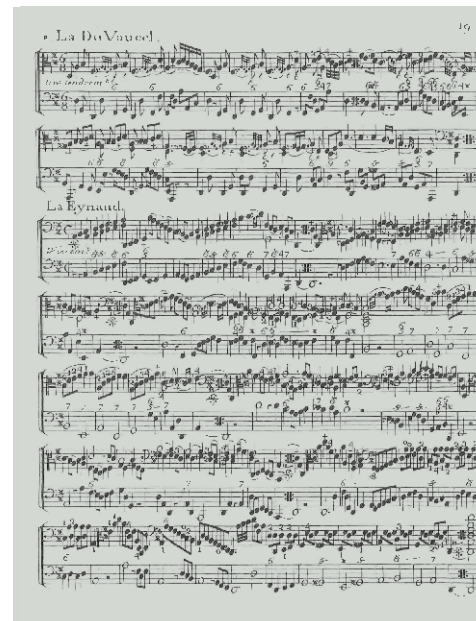
Ainsi s'exprimait Jean-Philippe Rameau en 1726 sur le "tempérament ordinaire" qui faisait alors l'unanimité en France et qui a été réalisé avec différentes variantes pour cet enregistrement (c'était aussi le souhait des deux compositeurs pour les pièces en hommage à Forqueray). Une certaine latitude dans la description de ce tempérament par Rameau, D'Alembert, Corrette en 1753 et jusqu'à Mercadier en 1784, illustre cet aspect indéfinissable du bon goût français qu'on retrouve aussi par exemple, dans l'interprétation des notes inégales ou des agréments... Le rêve des physiiciens du XVI^e siècle d'avoir toutes les quintes et tierces pures sur un instrument à clavier s'étant avéré impossible à réaliser, il a donc fallu faire des choix. Mais quel plaisir pour l'interprète et l'auditeur de pouvoir jouer ou entendre, et savourer des tierces parfaitement justes, surtout après avoir "goûté" à certains intervalles plus épicés !

En effet, les musiciens français des XVII^e et XVIII^e siècles ont conservé de la Renaissance le goût pour les bonnes tierces dans les tons les plus utilisés, avec cette manière d'accorder, dérivée du tempérament mésotonique en répartissant la fameuse "quinte du loup" beaucoup trop grande – mais qui permettait d'avoir huit tierces totalement pures – sur deux ou trois quintes.

C'est ainsi que Rameau ajoutait : "*L'excès des deux dernières Quintes et des quatre ou cinq dernières Tierces majeures est tolerable, [...] parce qu'il se trouve dans des Modulations peu usitées ; excepté qu'on ne les choisisse exprès pour rendre l'expression plus dure.*"

Avec cette irrégularité des intervalles (au moins six quintes et huit tierces majeures de grandeurs différentes), aucune tonalité n'est semblable à une autre. C'est ce que certains théoriciens et compositeurs français ont exprimé sur les caractères de chaque "ton". Un exemple qui a fait l'unanimité est celui du "ton" de *fa* mineur : "*obscur et plaintif*" pour Marc-Antoine Charpentier (1690) ; "*convient aux chants lugubres*" pour Jean-Philippe Rameau (1722) ; "*triste*" pour Jean-Jacques Rousseau (1743) ; "*Pour les plaintes & tous les sujets lamentables*" pour Jean Rousseau (1710). *La Forqueray* de Duphly écrite en *fa* mineur illustre entièrement ces propos avec ses tierces mineures "*qui nous attristent lorsqu'elles sont trop faibles*" – une réminiscence des tombeaux du XVIII^e siècle ?

JEAN-PIERRE NICOLAS





Michèle Déverité

Après des études complètes au Conservatoire de Rouen, Michèle Déverité se perfectionne au clavecin auprès de Robert Kohnen, et en musique de chambre auprès de Paul Dombrecht. Titulaire du Certificat d'Aptitude des musiques anciennes, elle enseigne depuis 1990 le clavecin et la musique de chambre au Conservatoire Paris-Saclay à Orsay, au sein du département de musique ancienne, un partenaire privilégié du Centre de musique baroque de Versailles depuis 2002, et du Pôle d'enseignement supérieur depuis 2010. Elle mène également une carrière de soliste et de continuiste, notamment

avec l'ensemble Fitzwilliam qu'elle a fondé et avec lequel elle a enregistré un vaste répertoire consacré à Merula et Falconieri, Frescobaldi, Marais, Telemann, Händel et Corelli. Parallèlement à ces activités, elle effectue des recherches sur les musiques pour clavier autour de 1600 à Naples et plus généralement en Italie, et a entrepris chez Arion des enregistrements (tous salués par la presse) d'une anthologie consacrée à cette musique (Trabaci, Maione...). Son goût pour les correspondances entre les arts baroques lui a permis de mêler poésie, contes, peinture, musique et parfum, dans des spectacles comme *Le Labyrinthe des cinq sens* et *Bric Baroque à Brac*.

After a complete course of study at the Conservatoire de Rouen, **Michèle Déverité** went on to advanced training on the harpsichord with Robert Kohnen and in chamber music with Paul Dombrecht. As a qualified teacher of early music (Certificat d'Aptitude des musiques anciennes), she has taught the harpsichord and chamber music since 1990 at the Conservatoire Paris-Saclay in Orsay, within the early music department, a privileged partner of the Centre de Musique Baroque de Versailles since 2002, and of the Pôle d'Enseignement Supérieur since 2010. Alongside this, she enjoys a career as a soloist and continuo player, notably with the Ensemble Fitzwilliam, which she founded and with which she has recorded a wide-ranging repertoire including music by Merula, Falconieri, Frescobaldi, Marais, Telemann, Handel and Corelli. In addition to all these activities, she also researches keyboard music in Naples and elsewhere in Italy around the year 1600, and embarked on a series of critically acclaimed recordings of this music for Arion (Trabaci, Maione...). Her interest in correspondences between the arts in the Baroque era has led her to combine poetry, narrative prose, paintings, music and perfume in such shows as *Le Labyrinthe des cinq sens* and *Bric Baroque à Brac*.



Kaori Uemura

Née au Japon, Kaori Uemura débute le violon dès l'âge de trois ans. À douze ans elle apprend la viole avec Toshinari Ohashi, pionnier de cet instrument au Japon. Après avoir obtenu son diplôme à Tokyo, elle part à Bruxelles pour étudier avec Wieland Kuijken. Elle s'établit alors en Belgique et devient l'une des gambistes les plus demandées en Europe, jouant et enregistrant régulièrement en formation de chambre avec, entre autres, Le Poème Harmonique, Les Talens Lyriques, Les Arts Florissants, Cantus Cölln, Bach Society in Holland et le Ricercar Consort. Elle est régulièrement invitée comme soliste par l'orchestre du Concertgebouw à Amsterdam.

Kaori Uemura was born in Japan and began the violin at the age of three. When she was twelve she started studying the viol with Toshinari Ohashi, who pioneered the instrument in Japan. After graduating in Tokyo, she went to Brussels to study with Wieland Kuijken. She settled permanently in Belgium and became one of the most sought-after gambists in Europe, playing and recording regularly in chamber formation with Le Poème Harmonique, Les Talens Lyriques, Les Arts Florissants, Cantus Cölln, De Nederlandse Bachvereniging and Ricercar Consort, among others. She is frequently invited to appear as a soloist with the Royal Concertgebouw Orchestra in Amsterdam.



Ryo Terakado

Ryo Terakado est né en 1961 en Bolivie et a commencé le violon dès l'âge de quatre ans. Il a remporté le deuxième prix du All Japan Concours Musical Youth à 14 ans. Il a étudié le violon, la musique de chambre et la direction d'orchestre à l'école de musique Toho Gakuen et remporté le troisième prix du All Japan Music en 1983. Durant ses études, l'Orchestre Philharmonique de Tokyo l'a invité à jouer pendant deux ans en tant que premier violon. Dès l'âge de 19 ans, il s'est intéressé à la musique baroque et a appris le violon baroque en autodidacte. Il a ensuite fondé un ensemble avec Masahiro

Arita (flûte) et Hidemi Suzuki (violoncelle). En 1985, il est allé étudier le violon baroque au Conservatoire Royal de La Haye avec Sigiswald Kuijken. Il a ensuite joué avec de prestigieux orchestres baroques en Europe et au Japon (Les Arts Florissants, La Chapelle Royale, Collegium Vocale Gent, Tokyo Bach Mozart Orchestra, etc.). Il est aujourd'hui premier violon de La Petite Bande et du Bach Collegium Japan et mène aussi une carrière de soliste en France comme à l'étranger. En 1987, il a fondé le Trio baroque de Tokyo qui se produit actuellement avec Siebe Henstra au clavecin et Kaori Uemura à la viole de gambe en Europe et au Japon. Depuis 1994, Ryo Terakado est l'un des principaux artistes invités au Festival international de musique d'Hokutopia à Tokyo. Il a dirigé de nombreuses œuvres de Monteverdi, Purcell, Rameau, Gluck, Haydn, Mozart, Bach, etc. En 1997, il devient le chef permanent de l'orchestre du Festival devenu l'ensemble Les Boréades. En 1999, Ryo Terakado fonde l'ensemble Nova Pratica, puis le quatuor à cordes Mito dell'Arco. Il se produit également au Japon avec Barthold et Wieland Kuijken, et Robert Kohnen. De 1990 à 1992, Ryo Terakado a enseigné le violon baroque au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Depuis 1991, il enseigne au Conservatoire Royal de La Haye et à l'école de musique Toho Gakuen au Japon. Il a enregistré pour Ricercar (Belgique), Accent (Allemagne), BIS (Suède), Denon (Japon) et Passacaille (Belgique).

Ryo Terakado was born in Bolivia in 1961 and began playing the violin at the age of four. He won second prize at the All Japan Youth Musical Competition when he was fourteen. He went on to study the violin, chamber music and conducting at the Toho Gakuen School of Music and won third prize at the All Japan Competition in 1983. While he was still a student, the Tokyo Philharmonic Orchestra invited him to play as its leader for two years. He began to take an interest in Baroque music at the age of nineteen and taught himself to play the Baroque violin. He subsequently founded an ensemble with Masahiro Arita (flute) and Hidemi Suzuki (cello). In 1985 he moved to The Hague to study the Baroque violin with Sigiswald Kuijken at the Royal Conservatory. He went on to play with prestigious Baroque orchestras in Europe and Japan (Les Arts Florissants, La Chapelle Royale, Collegium Vocale Gent, Tokyo Bach Mozart Orchestra, etc.). Today he is leader of La Petite Bande and Bach Collegium Japan while pursuing an international solo career. In 1987 he founded the Tokyo Baroque Trio, which appears throughout Europe and Japan in its current line-up, with Siebe Henstra (harpsichord) and Kaori Uemura (viola da gamba). Since 1994 Ryo Terakado has been one of the principal guest artists at the Hokutopia International Music Festival in Tokyo. He has conducted many works by Monteverdi, Purcell, Rameau, Gluck, Haydn, Mozart, Bach and others. In 1997 he became permanent conductor of the Festival's orchestra, now renamed Les Boréades Ensemble. In 1999, Ryo Terakado founded the ensemble Nova Pratica, then the string quartet Mito dell'Arco. He also appears in Japan with Barthold and Wieland Kuijken and with Robert Kohnen. From 1990 to 1992, Ryo Terakado taught the Baroque violin at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Since 1991 he has taught at the Royal Conservatory of The Hague and the Toho Gakuen School of Music. He has recorded for Ricercar (Belgium), Accent (Germany), BIS (Sweden), Denon (Japan) and Passacaille (Belgium).



Ricardo Rodríguez Miranda

Né en 1973 à Caracas au Venezuela, Ricardo Rodríguez Miranda a étudié le piano et le violoncelle à l'Escuela de Música Juan Manuel Olivares. Passionné de musique ancienne, il enregistre dès 1989 *Les Concerts Royaux* de François Couperin avec l'ensemble Musica Rhetorica (le tout premier CD de musique baroque produit au Venezuela). La même année, il est membre de l'ensemble Isabel Palacios Camerata de Caracas, puis il dirige les ensembles baroques Terpsichore et Acantus. En 1992, il étudie la viole de gambe avec Wieland Kuijken au Conservatoire Royal de La Haye et participe à des productions

de Ton Koopman, de William Christie et du Nederlands Dans Theater. Il suit également les master classes de Jordi Savall. Il a suivi des études de musicologie à l'Université d'Utrecht. Il joue régulièrement avec Vox Luminis, Nederlandse Bachvereniging, La Sonora Armonia et Cantus Cölln et se produit en soliste avec des orchestres néerlandais comme le Het Residentie Orkest dirigé par les chefs les plus prestigieux. Ricardo Rodríguez Miranda a participé à de nombreux enregistrements (tous salués par la critique), notamment avec Camerata de Caracas, Nederlandse Bachvereniging et Vox Luminis. Son répertoire couvre le Moyen Âge et la période baroque, mais aussi les compositions de Calliope Tsoupaki et des improvisations, à la viole de gambe, sur la musique ancienne et la musique du Venezuela. Depuis 2011, il enseigne la musique baroque française et la danse baroque au Conservatoire Royal de La Haye.

Born in Caracas in 1973, **Ricardo Rodríguez Miranda** studied the piano and the cello at the Escuela de Música Juan Manuel Olivares. His enthusiasm for early music led him to record François Couperin's *Concerts Royaux* with the Musica Rhetorica ensemble (the very first CD of Baroque music ever produced in Venezuela) as early as 1989. In the same year he became a member of the Isabel Palacios Camerata ensemble in Caracas, then directed the Baroque ensembles Terpsichore and Acantus. In 1992 he studied the viola da gamba with Wieland Kuijken at the Royal Conservatory of The Hague and took part in productions with Ton Koopman, William Christie and Nederlands Dans Theater. He also attended masterclasses with Jordi Savall and studied musicology at the University of Utrecht. He performs regularly with Vox Luminis, De Nederlandse Bachvereniging, La Sonora Armonia and Cantus Cölln and appears as a soloist with Dutch orchestras such as Het Residentie Orkest under the direction of the most prestigious conductors. Ricardo Rodríguez Miranda has participated in numerous critically acclaimed recordings, notably with the Camerata de Caracas, De Nederlandse Bachvereniging and Vox Luminis. His repertoire covers the Middle Ages and the Baroque era, but also extends to compositions by Calliope Tsoupaki and viola da gamba improvisations on early music and the music of Venezuela. He has taught French Baroque music and Baroque dance at the Royal Conservatory of The Hague since 2011.



Robert Kohnen

Robert Kohnen a étudié l'orgue à l'Institut Lemmens et au Conservatoire royal de Bruxelles, et a appris à jouer du clavecin en autodidacte. Sa carrière débute avec la création, aux côtés de Janine Rubinlicht et de Wieland Kuijken, de l'ensemble Alarius. De 1960 à 1971, il est pianiste dans l'ensemble Musiques nouvelles (fondé par Pierre Bartholomé, Henri Pousseur et Philippe Boesmans) qui interprète la musique d'avant-garde. Son ensemble Alarius, auquel se joint Sigiswald Kuijken, se spécialise dans la musique ancienne et devient l'un des pionniers de l'interprétation sur instruments anciens.

D'autres musiciens le rejoignent comme Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Anner Bylisma, Lucy van Dael, René Jacobs, Paul Dombrecht, Roel Dieltiens, Danny Bond, etc. En 1962, l'ensemble intègre La Petite Bande dont Sigiswald Kuijken prend la direction tandis que Robert Kohnen en devient le claviériste attitré. Parallèlement à ces activités, il a joué avec l'Ensemble Kuijken lors de tournées internationales de concerts. Plus d'une centaine d'enregistrements en ensemble ou en soliste jalonnent sa carrière (Bach, Fux, Couperin, Rameau, etc.). Il s'est également tourné vers l'enseignement (Séminaire de musique ancienne de Wallonie à Spa et à Farnière, conservatoires royaux de Bruxelles et de Mons) et a donné de nombreuses master classes en France comme à l'étranger.

Robert Kohnen studied the organ at the Lemmens Institute and the Brussels Royal Conservatory and taught himself to play the harpsichord. His career began with the creation of the Alarius Ensemble alongside Janine Rubinlicht and Wieland Kuijken. From 1960 to 1971 he was the pianist of the Musiques Nouvelles ensemble (founded by Pierre Bartholomé, Henri Pousseur and Philippe Boesmans), which performed avant-garde music. His Alarius Ensemble, subsequently joined by Sigiswald Kuijken, specialised in early music and became one of the pioneers of performance on period instruments. Other musicians also joined it, among them Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Anner Bylisma, Lucy van Dael, René Jacobs, Paul Dombrecht, Roel Dieltiens and Danny Bond. In 1962 the ensemble was incorporated in La Petite Bande, with Sigiswald Kuijken as director while Robert Kohnen became its resident keyboard player. In parallel with these activities, he played with the Kuijken Ensemble on international concert tours. He has made more than a hundred recordings as soloist or ensemble member during his career, including music by Bach, Fux, Couperin, Rameau and many others. He has also taught (at the Séminaire de Musique Ancienne de Wallonie in Spa and Farnière, and at the royal conservatories of Brussels and Mons) and has given many masterclasses in France and elsewhere.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2017

Enregistrement : septembre 2014 & mai 2015, Bra-sur-Lienne (Belgique)

Direction artistique : Thierry Bardon assisté de Jean-Pierre Nicolas

Prise de son, montage et mastering : Thierry Bardon

Photographies : Jean-Baptiste Millot

Photographies viole Bertrand : Anne Biliotti

Iconographie : Gallica, Bibliothèque nationale de France

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

90528689DI1