



MARGAUX BLANCHARD · DIEGO ARES

Viola de gambe

Clavecin



BACH

À CEMBALO È VIOLA DA GAMBA

Sonata à Cembalo è Viola da Gamba en *sol* mineur, BWV 1029

- | | |
|------------|------|
| 1. Vivace | 5'48 |
| 2. Adagio | 4'57 |
| 3. Allegro | 4'10 |

4. Sinfonia n°11 en *sol* mineur, BWV 797 2'33

Sonata à Cembalo è Viola da Gamba en *sol* majeur, BWV 1027

- | | |
|-------------------------|------|
| 5. Adagio | 4'04 |
| 6. Allegro ma non tanto | 4'08 |
| 7. Andante | 2'09 |
| 8. Allegro moderato | 3'26 |

Partita terza à violino solo senza basso en *mi* majeur, BWV 1006

- | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 9. Preludio (transcription pour viole de gambe en <i>ré</i> majeur par Margaux Blanchard) | 5'57 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|------|

Sonata à Cembalo è Viola da Gamba en *ré* majeur, BWV 1028

- | | |
|-------------|------|
| 10. Adagio | 1'44 |
| 11. Allegro | 4'09 |
| 12. Andante | 4'11 |
| 13. Allegro | 4'35 |

14. Aria *Bist du bei mir*, BWV 508

- | | |
|--------------------------------------------------------------------------|------|
| (arrangement de l'Aria de <i>Diomedes</i> de Gottfried Heinrich Stölzel) | 2'44 |
|--------------------------------------------------------------------------|------|

Margaux Blanchard : basse de viole française Pierre Jaquier, Cucuron 2002

Diego Ares : clavecin Philippe Humeau, Barbaste 2014, d'après Johann Heinrich Gräbner, Dresde 1722

ÉLOGE DE LA POLYPHONIE : LA GLOIRE DES VOIX INTERMÉDIAIRES

Pauline Lambert : *Ces trois sonates de Bach sont souvent présentées comme un sommet de la littérature pour viole de gambe, ce qui est vrai... mais en partie seulement ! Il ne s'agit pas de sonates pour viole avec accompagnement de clavecin, mais bien de sonates « à Cembalo à Viola da Gamba » comme le note Bach sur son manuscrit.*

Margaux Blanchard : On peut considérer ces sonates comme concertantes ! Chaque instrument met l'autre en perspective, le contre-chant donne du relief au sujet et les motifs d'accompagnement, si chers à Bach, révèlent la ligne principale sous une lumière singulière, dans une constante et réjouissante inversion des rôles.

Diego Ares : Il n'y a ni soliste, ni accompagnateur dans ces œuvres. Comme dans les autres sonates que Bach a écrites pour clavecin avec violon ou avec flûte, le clavecin est mentionné en premier. Cela n'a rien d'étonnant puisqu'il assume (au moins) deux des trois voix qui forment la composition.

PL : *Le clavecin abandonne-t-il alors le rôle d'exécutant de la basse continue¹ ?*

DA : Oui en effet, même si dans de brefs passages, le clavecin accompagne la viole en jouant la basse continue. Comment procéder alors ? Mes partis pris d'interprétation sont tout sauf neutres : si je ressens de la musique orchestrale, j'essaie d'imiter l'orchestre ; si je ressens une sicilienne, comme dans l'*Andante* de la sonate en ré majeur, je privilégie un jeu *luthé*, ce qui semble être le style de prédilection pour l'accompagnement de telles pièces.

PL : *Ces œuvres sont des sonates en trio, un genre qui fait florès dans la première moitié du XVIII^e siècle, avec trois voix qui dialoguent : la viole de gambe, la main droite et la main gauche du clavecin.*

DA : Ne nous laissons pas aveugler par l'apparence du duo viole-clavecin. Prenons l'exemple de la sonate en sol majeur : c'est un véritable trio qui se déroule devant nous. Lorsque le clavecin fait entendre deux voix et la viole une troisième, suivons chaque voix avec la même attention !

MB : L'intérêt de ces jeux d'imitation réside, entre autres, dans la différence de production du son entre viole et clavecin. Nous devons sans cesse suspendre nos réflexes, *a fortiori* dans ce

mouvement avec des motifs à la tierce ou à la sixte. Voilà la magie du contrepoint : faire de la musique ensemble tout en gardant son individualité et sa liberté. Avant de rencontrer la viole, je passais beaucoup d'heures devant mon piano – deux pratiques que j'ai longtemps cloisonnées. Aujourd'hui, par mon parcours de continuiste, mon jeu de viole est résolument harmonique. C'est pour cela que j'ai souhaité graver ces sonates plutôt que du répertoire français, pourtant considéré comme le Parnasse de mon instrument ! C'est la preuve, en somme, que la viole de gambe a de multiples facettes, y compris sous la plume de Bach.

DA : La combinaison sonore de la viole de gambe et du clavecin est très touchante. Ces deux instruments sont apparentés à la famille du luth, instrument aristocratique dont le déclin a été le signe funeste de leur propre destin. Si la résonance est leur dénominateur commun, la viole de gambe a l'avantage d'imiter la voix humaine grâce à son archet.

MB : Par rapport à une tendance actuelle de surproduction du son, je me situe plutôt dans une approche qui privilégie le phrasé, qui laisse la place au texte. Davantage encore dans les mouvements lents, comme l'*Adagio* de la sonate en *sol* mineur, je me mets au service de cette rhétorique musicale omniprésente à l'époque baroque, où l'idéal musical ultime est la musique vocale, sacrée d'abord, puis théâtrale à l'opéra.

PL : *Cette vocalité est frappante dans l'Andante de la sonate en ré majeur, ce duo entre viole et main droite du clavecin : on croirait entendre un air avec viole obligée tiré d'une des Passions de Bach, une méditation sur la mort...*

MB : La viole tient une place de cœur et d'exception chez Bach, son ami Christian Ferdinand Abel à Cöthen² puis Carl Friedrich Abel à Leipzig en jouaient avec aisance. Elle connaît alors son apogée, son fils Carl Philipp Emanuel lui dédie aussi un beau répertoire. Pourquoi n'a-t-elle pas conservé après Bach ce rôle expressif pour évoquer la déploration ou la mort ? Les compositeurs d'aujourd'hui ont bien compris sa puissance pour exprimer toute une palette d'affects.

DA : Si ces sonates avec viole de gambe sont uniques dans l'œuvre de Bach, c'est qu'elles couronnent l'une de ses qualités les plus extraordinaires : la maîtrise avec laquelle il écrit les voix intermédiaires.

Dans les autres sonates avec violon ou flûte, la main droite du clavecin partage la même tessiture que les instruments avec lesquels il intervient. Ici, la situation ne laisse place à aucune ambiguïté : la main droite du clavecin étant écrite en clef d'ut1 (ou clef de soprano) et la viole en clef d'ut3 (ou clef d'alto), la viole est la voix intermédiaire. Et pourtant, le fait que celle-ci ne navigue pas au-dessus de la surface sonore ne la rend pas moins brillante et expressive. Le respect de Bach pour les voix intermédiaires est manifeste lorsqu'à l'orchestre il abandonne les claviers du clavecin ou de l'orgue pour diriger de l'alto. Ces sonates incarnent la gloire des voix intermédiaires !

MB : Bach leur rend incontestablement hommage par le choix de la viole, avec son registre qui couvre celui de l'alto et s'étend au-delà des graves du violoncelle, et qui se glisse habilement dans les mailles du clavecin.

PL : *L'Italie, avec la sonata da chiesa³ à la manière de Corelli, est le modèle de Bach dans ses deux premières sonates.*

DA : L'Italie est présente aussi par l'écriture en ritournelle, à la manière d'un concerto, dans le premier mouvement de la sonate en *sol* mineur. L'influence française n'est pas négligeable non plus et les deux sont sans cesse mêlées : l'*Adagio* de cette sonate est une sarabande grave, dont les ornements pourraient être perçus comme ceux d'un *double* de style français ou comme des *colorature* typiques de la tradition corellienne.

PL : *Cette sonate commence par un motif de trois notes que l'on entend dès le début du 3^e Concerto brandebourgeois...*

DA : Cette œuvre pourrait être sa sœur tourmentée, avec ces notes véhémentes répétées par la main gauche. Le sommet du drame, l'apothéose de ce *Vivace* et sa catharsis, se produit lorsque les trois voix jouent ensemble, pour la seule et unique fois, la même ligne. La sonate se termine de façon étonnante avec la viole qui passe sous le clavecin et devient la voix la plus grave : c'est alors l'hécatombe, la descente aux Enfers. Une fin presque sans espoir.

PL : *Vous avez enregistré la sonate en sol majeur à partir du manuscrit autographe⁴ qui contient de nombreuses indications d'ornements et de jeu.*

DA : Nous utilisons le manuscrit sans aucune naïveté : ça n'est pas lui qui nous dit comment interpréter cette musique ! Il en est de même en cuisine : la simple lecture d'une recette ne me donne aucune indication sur le goût du gâteau.

MB : Telle une fenêtre entrouverte, l'écriture à main levée donne plus de liberté à l'interprète – alors qu'un matériel moderne doit nécessairement clarifier ce qui est parfois inclarifiable. Cette dimension humaine, et donc aussi faillible, est touchante.

PL : *Vous avez aussi transcrit et transposé, Margaux, le prélude tiré de la 3^e Partita en mi majeur pour violon.*

MB : La transcription (pour un autre instrument) et la transposition (dans une autre tonalité) sont deux pratiques très courantes à l'époque de Bach⁵ et constituent un exercice amusant et très stimulant. Le choix de *ré* majeur, tonalité phare de la viole de gambe, s'est imposé pour suivre la voix – et la voie – du discours et m'a inspiré la fantaisie d'inscrire une cadence, comme une respiration. Ce prélude me donne une sorte de force vitale qui m'incite à m'échapper des contraintes de mon instrument et des réflexes et clichés qui y sont parfois associés.

PL : *La Sinfonia que vous avez insérée, Diego, est un modèle parfait de contrepoint à trois voix avec cette sonorité cristalline et aérienne du clavecin.*

DA : C'est justement en raison de cette couleur charmante du jeu à 4 pieds de l'instrument de Philippe Humeau que j'ai voulu enregistrer cette pièce. Cette *Sinfonia* en *sol* mineur est pure poésie, c'est un rêve, une prière à la lune.

PL : *Comment vous situez-vous dans la discographie de ces sonates qui comprend plus de vingt-cinq versions (notamment par vos anciens professeurs Paolo Pandolfo et Richard Egarr) ?*

MB : Cela nous inspire pour réenregistrer ces sonates dans vingt ans ! Ce précieux héritage permet de témoigner de la connaissance de ce répertoire depuis quatre-vingts ans – ce qui n'était peut-être pas aussi nécessaire pour la musique romantique où une tradition de jeu a perduré. C'est ma rencontre avec Diego qui m'a convaincue de prolonger leur rayonnement en les enregistrant :

j'ai été interpellée par la joie qu'il leur insuffle. J'aborde ce monument du répertoire en me rapprochant de la part sensible de Bach, en choyant sa fantaisie et en mettant à son service mon savoir-faire de continuiste d'opéra, chambriste et cheffe. Je suis venue en famille à la ferme de Villefavard, le lieu de retrouvailles idéal pour graver ce moment de partage entre Diego et moi, avec aussi le soutien des Ombres, puisque Sylvain Sartre était en cabine.

DA : Cette atmosphère familière et amicale nous a fait penser à la maison de Bach, où les enfants couraient partout en écoutant le contrepoint le plus inspiré. Nourris de cette vision, nous avons essayé d'offrir cette musique avec joie, tendresse et sincérité...

MB : D'où l'envie d'inclure l'Aria « Bist du bei mir » de Gottfried Heinrich Stölzel qui figure dans le si touchant *Clavier-Büchlein vor Anna-Magdalena*, et de rendre à Bach, par ce témoignage d'amour, toute son humanité !

Entretien réalisé par Pauline Lambert

1 - On appelle « *basso continuo* » une ligne de basse qui peut être chiffrée et qui indique au claviériste (et aux autres instruments qui peuvent réaliser le continuo comme la viole de gambe, la guitare ou le luth) les harmonies qu'il est censé jouer au-dessus d'elle. [Toutes les notes sont de Pauline Lambert.]

2 - Bach est engagé entre 1717 et 1723 à la cour du prince Léopold d'Anhalt-Cöthen, qui était lui-même violiste. Parmi ses collègues et amis musiciens figure Abel père. Si on a longtemps daté ces trois sonates de cette période florissante (au cours de laquelle Bach compose ses *Concertos brandebourgeois*, des concertos, des suites et partitas pour divers instruments), les recherches récentes de Laurence Dreyfus montrent que la sonate BWV 1027 daterait plutôt des années 1740 à Leipzig et qu'Abel fils pourrait en être le destinataire.

3 - La *sonata da chiesa* (sonate d'église) se distingue de la *sonata da camera* (de chambre), qui est une suite de danses.

4 - Cette sonate en *sol* majeur est la seule dont il reste le manuscrit de la main de Bach, avec les parties séparées. Les trois sonates ont été publiées pour la première fois en un recueil en Allemagne dans les années 1860.

5 - La sonate BWV 1027 existe dans une transcription pour deux flûtes et basse continue (BWV 1039). Son dernier mouvement, une fugue à trois voix, a également été transcrit pour orgue (BWV 1027a). Bach a aussi beaucoup étudié, recopié et transcrit la musique de compositeurs italiens comme Marcello, Vivaldi ou encore Pergolesi.



MARGAUX BLANCHARD, VIOLE DE GAMBE

Ancrée dans son époque, Margaux Blanchard développe un projet artistique global, de la performance à la transmission et mène de front une carrière de cheffe, soliste et chambriste.

Son rapport à la scène est une évidence dès son plus jeune âge. Une formation en chant, danse et clavier, du piano au clavecin, pose les fondations de son parcours. Enfant, elle découvre et s'initie au jeu des dessus et basse de viole auprès d'Ariane Maurette au CRR de Paris, et reçoit les conseils de Jordi Savall, Marianne Muller et Jérôme Hantaï. Après avoir mené à haut niveau un double cursus en piano et viole de gambe, elle décide de poursuivre la viole en intégrant la classe du gambiste italien Paolo Pandolfo à la Schola Cantorum de Bâle, d'où elle sort en 2009 parmi les plus jeunes diplômés.

Sensibilisée au théâtre, et fascinée par l'opéra, c'est naturellement qu'elle se tourne pendant ses études vers le coaching chanteurs. Repérée par le chef argentin Leonardo García Alarcón, elle intègre le continuo de Cappella Mediterranea dès 2007, et explore avec lui les opéras et oratorios de Monteverdi, Cavalli, Draghi, Sacrati, Falvetti, etc.

En parallèle, elle fonde son ensemble Les Ombres qu'elle co-dirige avec le flûtiste Sylvain Sartre et défriche le répertoire lyrique baroque français en collaboration étroite avec le Centre de Musique Baroque de Versailles et Château de Versailles Spectacles. Ils gravent d'abord chez Ambronay Éditions, puis chez Mirare, les œuvres emblématiques de leur esthétique, comme *Les Nations* et *les Leçons de Ténèbres* de François Couperin, les *Quatuors parisiens* de Georg Philipp Telemann, ou le disque Bach-Abel Society, enregistrements salués par la critique.

Son parcours de soliste est nourri d'expériences musicales insolites : elle incarne la figure scénique dans l'opéra contemporain *Written on skin* de Georges Benjamin, crée la musique de scène du spectacle jeune public *Icare*, interprète un songe musical dans l'opéra *Alcyone* et une musicienne de cabaret dans *Les Indes galantes*, en collaboration avec les metteurs en scène Benjamin Lazar, Guillaume Barbot, Louise Moaty, Clément Cogitore, à l'Opéra de Cologne, Opéra-Comique, Opéra royal de Versailles, Opéra Bastille. Elle est régulièrement l'invitée du Gürzenich Orchester de Cologne dirigé par François-Xavier Roth, et du Philharmonique de Radio France, dirigé par Leonardo García Alarcón, pour jouer les parties solistes éloquentes des *Passions* de Bach.

Elle transmet avec passion son savoir-faire et ses connaissances aux solistes de l'académie de l'Opéra de Paris et au Jeune Orchestre Baroque Européen fondé par Les Ombres.

DIEGO ARES, CLAVECIN

Avec trois *Diapasons d'or* en poche et l'estime que lui portent ses confrères et le public, Diego Ares s'est imposé comme l'un des clavecinistes les plus influents de sa génération.

Il commence le piano avec Aleksandras Jurgelionis et Aldona Dvarionaitė. À l'âge de quatorze ans, il débute le clavecin sous la direction de Pilar Cancio et étudie ensuite au Conservatoire royal de La Haye. Pendant ces années, il reçoit des cours de Richard Egarr puis poursuit sa formation à la Schola Cantorum Basiliensis (Suisse) auprès de Jesper Christensen et Jörg-Andreas Bötticher. Son désir de continuer à se perfectionner, même après avoir achevé ses études avec les notes maximales et les félicitations du jury, et sa rencontre en 2011 avec Rafael Puyana, le mènent auprès des clavecinistes Genoveva Gálvez et Carmen Schibli, qui lui transmettent les principes techniques de Wanda Landowska.

Il s'est produit internationalement en tant que soliste pour le Festival de piano de la Roque d'Anthéron, l'Abbaye de Royaumont, la Quincena Musical Donostiarra, le Festival Iturbi, le Festival International de Santander, le Festival de Musique et de Danse de Grenade, le Festival de Musique Ancienne d'Utrecht, le Festival Bach de Tokyo, le Festival de Davos, Musiq'3 (Bruxelles), le Festival de Musique de Chambre d'Oslo, et a été accompagné par l'Orchestre de chambre de Genève, l'Orchestre symphonique de Bretagne, l'Orchestre de la ville de Grenade, l'Orchestre de la Société Bach de Hollande, ...

Sa carrière de soliste se combine avec celle de chambriste, en collaboration avec des artistes comme Richard Egarr, Pierre Hantaï, Hille Perl, Rachel Podger, Ignacio Prego, Shunske Sato, Maurice Steger ou Lina Tur Bonet.

Ses enregistrements sont parus sous différents labels : Columna Música (deux concertos pour clavecin de J. S. Bach), Pan Classics (œuvres de Fr. A. Soler et D. Scarlatti), Harmonia Mundi (sonates inédites de Fr. Antonio Soler et les Variations Goldberg de J. S. Bach), Ibs-Classical (l'œuvre complète pour clavecin de S. de Albero à paraître). Il a également enregistré pour le projet "All of Bach" (dont la première version du concerto brandebourgeois n° 5).

Ses disques ont été accueillis avec enthousiasme par la critique spécialisée (trois "Exceptionnel" par Scherzo, trois "Diapason d'or", "Maestro" de Pianiste, "Preis der Deutsche Schallplattenkritik", "Choc" du magazine Classica...).

Il a enseigné au conservatoire supérieur de Trossingen (Allemagne), à l'académie d'été de Gstaad (Suisse), au conservatoire de Genève et à l'académie d'été de Grajal de Campos.

IN PRAISE OF POLYPHONY: THE GLORY OF THE MEDIAN VOICES

Pauline Lambert: *These three sonatas by Bach are often presented as a pinnacle of the literature for viola da gamba, which is true... but only partly! They are not sonatas for viola da gamba with harpsichord accompaniment, but sonatas "à Cembalo è Viola da Gamba" as Bach notes on his manuscript.*

Margaux Blanchard: These sonatas can be considered as concertante! Each instrument puts the other in perspective, the counterpoint giving relief to the subject, and the accompanying motives, so dear to Bach, project the principal melodic line in a singular light, with a constant and delightful inversion of the roles.

Diego Ares: There is no soloist or accompanist in these works. As in the other sonatas Bach wrote for harpsichord with violin or flute, the harpsichord is referred to first. This is not surprising, since the harpsichord makes up (at least) two of the three voices that constitute the composition.

PL: *Does the harpsichord thus abandon its role as a performer of basso continuo?*¹

DA: Yes indeed, although in brief passages the harpsichord accompanies the viol by playing the *basso continuo*. How does one proceed, therefore? My interpretative inclinations are anything but neutral: if I feel orchestral music, I try to imitate the orchestra; if I feel a sicilienne, as in the *andante* of the D major sonata, I favour a lute-like style of playing, which seems to be the preferred style for accompanying such pieces.

PL: *These works are trio sonatas, a genre that flourished in the first half of the 18th century, with three voices in dialogue: the viola da gamba, the right hand and the left hand of the harpsichord.*

DA: Let us not be blinded by the appearance of the viol-harpsichord duo. Take the example of the sonata in G major: it is a real trio that opens up before us. With the harpsichord providing two voices and the viol a third, let us follow each voice with equal attention!

MB: The interest of these imitation games lies, among other things, in the difference in sound production between viol and harpsichord. We must constantly suspend our reflexes, especially in this movement with motives in thirds and sixths. This is the magic of counterpoint: making

music together while retaining individuality and freedom. Before my encounter with the viol, I used to spend a lot of time in front of my piano - two instrumental practices that I had long compartmentalised. Today, because of my background as a continuo player, my viol playing is resolutely harmonic. This is why I wanted to record these sonatas rather than the French repertoire, which is considered the Parnassus of my instrument! This is proof, in short, that the viola da gamba has many facets, even when composed by Bach.

DA: The combination of the viola da gamba and the harpsichord creates a very moving sound. Both instruments are related to the lute family, an aristocratic instrument whose decline was the unfortunate sign of their own fate. While resonance is their common denominator, the viola da gamba has the advantage of imitating the human voice thanks to its bow.

MB In contrast to the current tendency to overproduce sound, I prefer an approach that gives precedence to phrasing, thus leaving room for the text. Even more so in the slow movements, such as the *adagio* of the G minor sonata, I place myself at the service of this musical rhetoric that was omnipresent in the baroque period, where the ultimate musical ideal was vocal music, firstly sacred, followed by theatrical at the opera.

PL: *This vocality is striking in the Andante of the sonata in D major, a duet between the viol and the right hand of the harpsichord: it sounds like an aria with a viol obbligato from one of Bach's passions, a meditation on death.*

MB: The viol had a special place in Bach's life; his friend Christian Ferdinand Abel in Cöthen² and Carl Friedrich Abel in Leipzig played it with ease. It was at its peak, and his son Carl Philipp Emanuel also dedicated a fine repertoire to it. Why did it not retain this expressive role after Bach to evoke lamentation or death? Today's composers have understood its power to express a whole range of emotions.

DA: If these sonatas with viola da gamba are unique in Bach's oeuvre, it is because they crown one of his most extraordinary qualities: the mastery with which he composed the median voices. In the other sonatas with violin or flute, the right hand of the harpsichord shares the same range

as the instruments with which it is associated. Here, the situation leaves no room for ambiguity: since the harpsichord's right hand is written in the key of C1 (or soprano clef) and the viol in the key of C3 (or alto clef), the viol is the median voice. Yet the fact that it does not rise above the surface of the sound does not make it any less brilliant and expressive. Bach's respect for the middle voices is evident when he abandons the harpsichord or organ keyboards in the orchestra to conduct from the viola. These sonatas embody the glory of the median voices!

MB: Bach undoubtedly pays homage to them by the choice of the viol, with its range that covers that of the viola and extends beyond the low register of the cello, and which skilfully slips into the harmonic mesh of the harpsichord.

PL: *Italy, with the sonata da chiesa³ in the manner of Corelli, is the model for Bach's first two sonatas.*

DA: Italy is also present in the concerto-like *ritornello* writing of the first movement of the G minor sonata. The French influence is not negligible either, and the two are constantly intertwined: the *adagio* of this sonata is a *sarabande grave*, whose ornaments could be perceived as those of a French-style *double* or as *coloratura* typical of the Corellian tradition.

PL: *This sonata begins with a three-note motive heard at the beginning of the 3rd Brandenburg Concerto...*

DA: This work could be its tormented sister, with those vehement notes repeated in the left hand. The climax of the drama, the apotheosis of this *vivace* and its catharsis, occurs when the three voices play the same line together for the one and only time. The sonata ends in an astonishing way with the viol passing under the harpsichord and becoming the lowest voice: it is then the hecatomb, the descent into hell. An almost hopeless ending.

PL: *You recorded the G major sonata from the autographed manuscript⁴ which contains numerous indications for ornamentation and playing.*

DA: We use the manuscript without any naivety: it doesn't tell us how to interpret the music! It's the same in cooking: just reading a recipe doesn't tell me what the cake will taste like.

MB: The handwritten manuscripts, like a half-open window, gives the performer more freedom - whereas modern material must necessarily clarify what is sometimes unclear. This human, and therefore also fallible dimension is moving.

PL: *You have also transcribed and transposed, Margaux, the prelude from the 3rd Partita in E major for violin.*

MB: Transcribing (for another instrument) and transposing (into another key) were two very common practices in Bach's⁵ time and are an amusing and very stimulating exercise. The choice of D major, the most prominent key for the viola da gamba, was necessary to follow the voice - and the path - of the discourse and inspired me to write a cadence, like a pause. This prelude gives me a kind of vital force that encourages me to escape the constraints of my instrument and the reflexes and clichés that are sometimes associated with it.

PL: *The Sinfonia you inserted, Diego, is a perfect model of three-part counterpoint with that crystalline, airy harpsichord sound.*

DA: It is precisely because of the charming colour of Philippe Humeau's four-foot instrument that I wanted to record this piece. This *Sinfonia* in G minor is pure poetry, it is a dream, a prayer to the moon.

PL: *How do you situate yourself in the discography of these sonatas, which includes more than twenty-five versions (notably by your former teachers Paolo Pandolfo and Richard Egarr)?*

MB: This inspires us to re-record these sonatas in twenty years' time! This precious legacy allows us to bear witness to the knowledge of this repertoire for eighty years - something that was perhaps not so necessary for the romantic music where a tradition of playing has endured. It was my meeting with Diego that convinced me to extend their influence by recording them: I was challenged by the joy he instils in them. I approach this monument of the repertoire by getting closer to the emotional side of Bach, by cherishing his creativity and by putting my skill as an

opera continuo player, chamber musician and conductor at its service. I came with my family to the Villefavard farm, the ideal place to record this moment of sharing between Diego and myself, with the support of *Les Ombres*, since Sylvain Sartre was in the recording booth.

DA: The familiar and friendly atmosphere reminded us of Bach's home, where children would run around listening to the most inspired counterpoint. Nurtured by this vision, we tried to offer up this music with joy, tenderness and sincerity...

MB: Hence the desire to include Gottfried Heinrich Stölzel's Aria "Bist du bei mir", which appears in the moving *Clavier-Büchlein vor Anna-Magdalena*, restoring to Bach through this declaration of love, all his humanity!

Interview by Pauline Lambert
Translation: Christopher Bayton

1 - A *basso continuo* is a bass line which can be figured and which indicates to the keyboard player (and to other instruments which can perform the continuo, such as the viola da gamba, the guitar or the lute) the harmonies which he/she must play above it. [All notes by Pauline Lambert].

2 - Bach was engaged between 1717 and 1723 at the court of Prince Leopold of Anhalt-Cöthen, who was himself a violinist. Among his musical colleagues and friends was Abel senior. Although these three sonatas have long been dated to this flourishing period (during which Bach composed his *Brandenburg Concertos*, concertos, suites and partitas for various instruments), recent research by Laurence Dreyfus shows that the sonata BWV 1027 was written in the 1740s in Leipzig, and that Abel Jr. may have been the recipient.

3 - The *sonata da chiesa* (church sonata) differs from the *sonata da camera* (chamber sonata), which is a suite of dances.

4 - This sonata in G major is the only one of which Bach's handwritten manuscript remains, with the separate parts. The three sonatas were first published in a collection in Germany in the 1860s.

5 - The sonata BWV 1027 exists in a transcription for two flutes and continuo (BWV 1039). Its last movement, a three-part fugue, was also transcribed for organ (BWV 1027a). Bach also studied, copied and transcribed the music of Italian composers such as Marcello, Vivaldi and Pergolesi.

MARGAUX BLANCHARD, VIOLA DA GAMBA

Firmly anchored in the present, Margaux Blanchard is developing a global artistic project, from performance to pedagogy, and is pursuing a career as conductor, soloist and chamber musician. Her relationship to the stage was obvious from an early age. Training in singing, dance and keyboard, from piano to harpsichord, laid the foundations for her career path. As a child, she discovered and learned to play the treble and bass viol with Ariane Maurette at the CRR in Paris, and received advice from Jordi Savall, Marianne Muller and Jérôme Hantai. After completing a double degree in piano and viola da gamba at a high level, she decided to pursue the viol by joining the class of Italian gambist Paolo Pandolfo at the *Schola Cantorum* in Basel, from which she graduated in 2009 as one of the youngest students ever to do so.

With an interest in theatre and a fascination for opera, she naturally turned to coaching singers during her studies. Spotted by the Argentinian conductor Leonardo García Alarcón, she joined the continuo of *Cappella Mediterranea* in 2007, exploring with him the operas and oratorios of Monteverdi, Cavalli, Draghi, Sacrati, Falvetti...

At the same time, she founded her ensemble *Les Ombres*, which she co-directs with flautist Sylvain Sartre, and explores the French baroque opera repertoire in close collaboration with the *Centre de Musique Baroque de Versailles* and *Château de Versailles Spectacles*. First released by Ambronay Éditions, then by Mirare, they recorded works emblematic of their aesthetic, such as *Les Nations* and *Les Leçons de Ténèbres* by François Couperin, the *Quatuors Parisiens* by Georg Philipp Telemann, and the critically acclaimed Bach-Abel Society disc...

Her career as a soloist has been nurtured by unusual musical experiences: She played the stage figure in Georges Benjamin's contemporary opera *Written on skin*, created the incidental music for the children's show *Icare*, played a *songe musical* in the opera *Alcyone*, and a cabaret musician in *Les Indes galantes*, in collaboration with directors Benjamin Lazar, Guillaume Barbot, Louise Moaty and Clément Cogitore, at the *Oper Köln*, *Opéra Comique*, *Opéra royal de Versailles* and *Opéra Bastille*. She is a regular guest of the *Gürzenich Orchester* in Cologne, conducted by François-Xavier Roth, and of the *Orchestre Philharmonique de Radio France*, conducted by Leonardo García Alarcón, to play the eloquent solo parts in Bach's passions.

She passionately passes on her skills and knowledge to soloists at *the l'Académie de l'Opéra de Paris* and to the Young European Baroque Orchestra founded by *Les Ombres*.

DIEGO ARES, HARPSICHORD

With three "Diapasons d'or" behind him and the esteem in which he is held by his colleagues and the public, Diego Ares has established himself as one of the most influential harpsichordists of his generation.

He began playing the piano with Aleksandras Jurgelionis and Aldona Dvarionaitė. At the age of fourteen, he took up the harpsichord under Pilar Cancio, and went on to study at the Royal Conservatory in The Hague. During these years he was taught by Richard Egarr, and then continued his training at the Schola Cantorum Basiliensis (Switzerland) with Jesper Christensen and Jörg-Andreas Bötticher. His desire to further develop, even after completing his studies with top marks and congratulations from the jury, and his meeting in 2011 with Colombian harpsichordist Rafael Puyana, led him to work with Genoveva Gálvez and Carmen Schibli, who taught him the technical principles of Wanda Landowska.

He has performed internationally as a soloist at the Roque d'Anthéron Piano Festival, the Abbaye de Royaumont, the Quincena Musical Donostiarra, the Iturbi Festival, the Santander International Festival, the Granada Music and Dance Festival, the Utrecht Early Music Festival, the Tokyo Bach Festival, the Davos Festival, Musiq'3 (Brussels), the Oslo Chamber Music Festival, and more; and has been accompanied by the Geneva Chamber Orchestra, the Orchestre Symphonique de Bretagne, the Orchestra of the City of Granada, the Orchestra of the Bach Society of Holland, etc. His solo career is combined with that of a chamber musician in collaboration with artists such as Richard Egarr, Pierre Hantaï, Hille Perl, Rachel Podger, Ignacio Prego, Shunske Sato, Maurice Steger and Lina Tur Bonet.

His recordings have appeared on various labels: Columna Música (two harpsichord concertos by J. S. Bach), Pan Classics (works by A. Soler and D. Scarlatti), Harmonia Mundi (unpublished sonatas by A. Soler and the Goldberg Variations), Ibs-Classical (the complete works for harpsichord by Sebastián de Albero –forthcoming-). He has also recorded for the 'All of Bach' project (including the first version of Brandenburg Concerto No. 5).

His releases have been enthusiastically received by music critics (three "Exceptional" by Scherzo, three "Diapason d'or", "Maestro" by Pianiste, "Preis der Deutsche Schallplattenkritik", "Choc" by Classica magazine...).

He has taught at the Trossingen Musikhochschule (Germany), the Gstaad Summer Academy (Switzerland), the Geneva Conservatoire and the Grajal de Campos Summer Academy.

Les Ombres ont porté la réalisation de cet enregistrement avec le soutien de la Caisse des dépôts, la DRAC et la Région Occitanie/Pyrénées méditerranée, la ville de Montpellier et Montpellier Méditerranée Métropole.

Les Ombres, co-dirigées par Margaux Blanchard et Sylvain Sartre, sont en résidence croisée au CCR d'Ambronay et au Centre de musique baroque de Versailles. L'ensemble est artiste associé à la Fondation-Singer Polignac, aux Nuits musicales d'Uzès et au festival de musique ancienne à Maguelone.



Remerciements à l'ensemble Les Ombres : Sylvain Sartre, Louis Grangé, Agathe Dupont, Lucie Zourray, Charlotte Stasiak ; à Mirare : René Martin, François-René Martin et Clémence Burgun ; à la ferme de Villefavard : Jérôme Kaltenbach, Gilles Ebersolt, Sébastien Mahieuxe et Chantal ; à Philippe Humeau, Raphaël Pidoux, Frédéric Briant, Sylvain Sartre, Pauline Lambert, Julien Benhamou, Christopher Bayton, Claire et Craig Ryder, Julien et Gaspard Condemine et le Trio Musica Humana.

Enregistrement réalisé du 21 au 24 avril 2022 à l'Auditorium de la Ferme de Villefavard / Direction artistique : Sylvain Sartre / Prise de son, mixage, montage et mastering : Frédéric Briant / Photos : © Julien Benhamou / Clavecin : Philippe Humeau / Traductions vers l'anglais (sauf biographie Diego Ares) : Christopher Bayton / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin, Clémence Burgun / Design : Jean-Michel Bouchet / Réalisation digipack : saga.illico / Fabriqué par / Sony DADC Austria / © & © 2023, MIRARE, MIR568 - www.mirare.fr

