

HARMONIA NOVA

harmonia
mundi

La Traversière
AIRS ET SONGES

GABRIELLE RUBIO

LUKAS SCHNEIDER | THIBAUT ROUSSEL | CÉCILE CHARTRAIN

JACQUES-MARTIN HOTTETERRE, dit “le Romain” (1673-1763)		
1		Prélude en ré majeur / <i>D major</i> op. 7 (<i>L'Art de Préluder sur la flûte traversière</i> , Paris, 1719)
		4'40
Suite en sol majeur / <i>G major</i> op. 2 n°3 (<i>Pièces pour flûte traversière et autres instruments, avec la basse continue...</i> Livre 1 ^{er} , Paris, 1708)		
2		I. Allemande “La Cascade de Saint-Cloud”
		2'59
3		II. Sarabande “La Guimon”
		3'28
4		III. Courante “L'Indifférente” et son Double
		1'17
5		IV. Rondeau “Le Plaintif”
		3'04
6		V. Menuet “Le Mignon”
		0'50
7		VI. Gigue “L'Italienne”
		1'17
JOSEPH BODIN DE BOISMORTIER (1689-1755)		
Suite en si mineur / <i>B minor</i> op. 35 n°5 (<i>Trente-cinquième œuvre de Mr Boismortier, contenant Six suites de pièces pour une flûte traversière seule, avec la basse</i> , Paris, 1731)		
8		Prélude*
		3'07
MICHEL BLAVET (1700-1768)		
Sonate en ré mineur / <i>D minor</i> op. 2 n°2 (<i>Sonates mêlées de pièces pour la flûte traversière avec la basse...</i> Œuvre II, Paris, 1732)		
9		I. “La Vibray” - Andante
		2'46
10		II. Allemanda - Allegro
		1'53
11		III. “Les Caquets”- Gavotta - Moderato
		2'05
12		IV. Sarabanda - Largo
		1'50
13		V. Allegro
		2'43
MICHEL DE LA BARRE (ca. 1675-1745)		
Suite en sol majeur / <i>G major</i> op. 4 n°2 (<i>Extraits du Premier Livre de pièces pour flûte traversière et autres instruments, avec la basse continue...</i> Œuvre 4 ^e , Paris, 1702)		
14		I. Prélude
		3'14
15		II. Allemande “La Signora”
		2'08
16		IV. Sarabande “L'Ainée”
		3'58
17		IX. Gigue “L'Écossoise”
		1'09
Sonate l'Inconnue en sol majeur / <i>G major</i> Suite n°9 (<i>Deuxième Livre de pièces pour la flûte traversière avec la basse continue</i> , Paris, 1710)		
18		Chaconne
		4'22
JOSEPH BODIN DE BOISMORTIER		
Suite en mi mineur / <i>E minor</i> op. 35 n°1 (<i>Trente-cinquième œuvre de Mr Boismortier, contenant Six suites de pièces pour une flûte traversière seule, avec la basse</i> , Paris, 1731)		
19		Prélude*
		3'02
Sonate en la mineur / <i>A minor</i> op. 19 n°6 (<i>Sonates pour la flûte traversière avec la basse...</i> Œuvre dix-neuvième, Paris, 1727)		
20		I. Largo, Allegro
		2'28
21		II. Allegro
		1'22
22		III. Adagio
		1'40
23		IV. Minuetto
		3'05

PIERRE DANICAN PHILIDOR (1681-1731)		
Suite en la mineur / <i>A minor</i> op. 1 n°4 (<i>Premier œuvre contenant VI suites à 2 flûtes traversières seules avec VI autres suites, dessus et basse pour les hautbois, flûtes, violons</i> , Paris, 1718)		
24		I. Lentement
		3'00
25		II. Courante
		0'53
26		III. Air en musette - Gracieusement
		1'25
27		IV. Gavotte
		1'07
28		V. Sicilienne - Très lentement
		1'22
29		VI. Paysanne - Gayment
		1'23
FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733)		
(Extrait du <i>Sixième Ordre des Pièces de clavecin</i> , Deuxième livre, Paris, 1717 ; arrangement de Michel Blavet, <i>Premier Recueil de pièces, Petits Airs, Brunettes, Menuets & c, avec des doubles et Variations, accommodés pour les Flûtes traversières, violons, pardessus de violes...</i> , Paris, 1744 ; réarrangé pour flûte et viole de gambe)		
30		Les Bergeries
		5'07
* Flûte seule		
Gabrielle Rubio , flûte traversière baroque (<i>traverso</i>) <i>Flûte traversière de Jean-Jacques Melzer d'après Jean Hotteterre</i> - 2025 <i>Flûte traversière de Robin Sérougne d'après Pierre-Gabriel Buffardin</i> - 2024 <i>Petite lûte de Jan de Winne</i> - 2019		
Lukas Schneider , viole de gambe <i>Basse de viole de Christian Brosse d'après Nicolas Bertrand</i> - 1995		
Thibaut Roussel , théorbe et guitare baroque <i>Théorbe de Maurice Ottiger d'après Tieffenbrücker</i> - 2010 <i>Guitare baroque de Félix Lienhard d'après Antonio Stradivari</i> - 2023		
Cécile Chartrain , clavecin <i>Clavecin de Jean-François Chauderge d'après Goujon / Swanen</i> - 2014		
Diapason 400 Hz.		
Un enregistrement soutenu par le Centre de musique baroque de Versailles En 2024/2025, Gabrielle Rubio a bénéficié du programme Lab'baroque du Centre de musique baroque de Versailles (CMBV), dédié à l'accompagnement des jeunes talents de la musique baroque. Avec cinq résidences et des actions culturelles ayant touché plus de 800 personnes, ce soutien a abouti à l'enregistrement de ce projet discographique. Depuis 2018, le CMBV accompagne les artistes émergents de la musique baroque française au cœur des Yvelines grâce à Lab'baroque. Résidences territoriales, création de nouveaux programmes, accompagnement scientifique et technique, actions culturelles et enregistrements discographiques sont au cœur de ce laboratoire, contribuant au rayonnement du patrimoine musical des XVII ^e et XVIII ^e siècles.		
www.cmbv.fr		

Michel de La Barre, Jacques-Martin Hotteterre dit "le Romain", Pierre Danican Philidor... Ces musiciens façonnent un corpus de premier ordre lorsque l'on s'aventure à poser les doigts et le bord de la lèvre inférieure sur une flûte ancienne... Ils ont fait partie de mes premiers coups de cœur pour la musique dite baroque, et ont façonné mon goût et mon imaginaire musical de maintes façons. D'une certaine manière, ils constituent d'ailleurs la première école historique de la flûte traversière française.

J'ai découvert ces compositeurs lorsque j'étais jeune adolescente – ou plutôt grande enfant –, et j'étais alors loin d'imaginer que ce serait vers eux que je me tournerais à l'occasion de mon premier projet discographique à la flûte. Et pourtant... Il m'est rapidement apparu comme une évidence que c'était à ces figures tutélaires que je rendrais hommage.

Tous trois Musiciens de la Chambre du roi, ils ont été les artisans d'une esthétique de l'intime, du tendre et du sensible. C'est au crépuscule du règne de Louis XIV que ces artistes ont souhaité, à l'instar d'un Marin Marais pour la viole de gambe, ou d'un Robert de Visée pour le théorbe, donner à la flûte traversière baroque ses premières – et probablement ses plus poétiques – lettres de noblesse.

Pour se rapprocher au plus près de cette mystérieuse atmosphère, nous avons choisi d'enregistrer ce disque au diapason historique de la Chambre du roi, à 400 Hz. À mi-chemin entre deux diapasons communément utilisés aujourd'hui pour l'interprétation de la musique ancienne, le diapason à 400 Hz offre une saveur toute particulière sur les instruments anciens : une rondeur et une souplesse qui se prêtent à merveille au raffinement de ces tableaux sonores.

Se joignent à ce panel de flûtistes-compositeurs Michel Blavet et Joseph Bodin de Boismortier (Pierre Danican Philidor fait figure d'exception dans ce programme : aucun témoignage ne nous révèle une pratique de la flûte chez ce musicien, sans qu'aucun ne permette pour autant d'affirmer le contraire). Ces deux compositeurs témoignent de l'évolution du goût et du langage musical sous la Régence puis sous le règne de Louis XV. Le style galant émerge et constitue une part prolifique du répertoire de la traversière, instrument étroitement associé à cette esthétique. Pourtant, à l'origine le langage de la flûte est tout autre, et se dévoile sans pudeur à travers les œuvres des grands Maîtres de la Chambre du roi, qui en révèlent les caractéristiques premières – raffinement, élégance et poésie.

Les cinq musiciens d'exception réunis dans ce disque ont su tirer la substantifique moelle de la traversière, afin de porter sa rhétorique à sa plus grande expressivité. Pour illustrer cette éloquence ainsi que l'évolution esthétique qui s'opère en quelques décennies à peine, j'ai choisi deux instruments aux caractéristiques variées.

Le premier est une copie d'une flûte en trois parties de Jean Hotteterre, réalisée par Jean-Jacques Melzer. Instrument vraisemblablement au cœur de la Chambre du roi, cette flûte est jouée ici dans les différentes suites de danses pour sa rondeur, sa grâce charnue et son velouté poétique.

La seconde est une copie d'un modèle plus tardif de Pierre-Gabriel Buffardin, autre éminent flûtiste français du XVIII^e siècle : une flûte en quatre parties, à la sonorité brillante, réalisée à l'Atelier du Sycomore par Robin Sérourgne. La perce de cet instrument offre quant à elle une plus grande volubilité et une sonorité à large spectre, alliant finesse et flamboiement, idéale pour le répertoire des sonates et autres œuvres de Michel Blavet et de Joseph Bodin de Boismortier présentées dans ce programme.

Je souhaite de tout cœur que ce disque invite à un moment de rêverie poétique et de douceur. Qu'il puisse, grâce au clair-obscur sonore qui se dégage de ces pages musicales, plonger son auditoire dans l'atmosphère d'une soirée versaillaise, dans l'intimité feutrée de la chambre du roi. À la lueur tamisée de quelques bougies vacillantes et odorantes, que cet écrin musical vienne émouvoir les rêveurs, avant qu'ils n'empruntent le chemin des songes.

GABRIELLE RUBIO

De la cour aux salons : essor et rayonnement de la flûte traversière française (1660-1750)

Pour le flûtiste d'aujourd'hui, le répertoire français de la fin du XVII^e siècle et de la première moitié du XVIII^e siècle constitue bien davantage qu'un héritage historique : il correspond à l'émergence d'un véritable art de la flûte traversière, d'une tradition où se définissent progressivement une sonorité, une manière de chanter, de respirer et d'orner, directement inspirées du modèle vocal et devenues composantes essentielles de l'identité de l'instrument. C'est en effet en France, entre le règne de Louis XIV et le milieu du siècle des Lumières, que la flûte traversière acquiert progressivement sa voix propre. Elle va peu à peu trouver sa place, grâce aux transformations de la facture instrumentale, à l'activité des musiciens de la cour et à l'émergence d'un répertoire spécifiquement conçu pour elle. En quelques décennies, elle va devenir l'un des instruments privilégiés de la musique de chambre et de la pratique amateur cultivée, incarnant l'élégance du goût français. De La Barre à Blavet, en passant par Hotteterre, Philidor et Boismortier, se dessine ainsi une tradition instrumentale d'une remarquable cohérence. Les pièces réunies ici invitent à parcourir cette histoire vivante, depuis les premières affirmations d'un langage idiomatique pour la flûte traversière jusqu'à l'épanouissement stylistique du milieu du XVIII^e siècle, moment où l'instrument s'affirme comme l'un des emblèmes les plus sensibles de la musique française.

Jusqu'au milieu du XVII^e siècle, la flûte traversière reste un instrument relativement rare dans la pratique musicale française. Ce statut évolue rapidement, à mesure que la facture instrumentale connaît des transformations décisives. C'est probablement autour de 1660 que s'élabore le modèle d'un nouvel instrument, dont l'invention est traditionnellement associée à la famille Hotteterre, dynastie de facteurs et joueurs d'instruments à vent actifs à Paris et au service du roi. Dérivée de la "flûte d'Allemand" cylindrique de la Renaissance, la nouvelle "flûte allemande" adopte une perce conique, une construction en trois sections, avec l'ajout d'une clef permettant toute l'étendue chromatique et une meilleure justesse. Ces transformations donnent naissance à un instrument au timbre plus doux, plus flexible et plus expressif, particulièrement adapté à l'esthétique française fondée sur la déclamation musicale et l'ornementation.

Dans ce contexte d'innovation organologique, la pratique de la flûte traversière se développe rapidement au sein de la Musique du roi, d'abord parmi les musiciens de l'Écurie, notamment la bande des Musettes et hautbois du Poitou. Michel de La Barre (ca. 1675-1745) évoque lui-même cette période fondatrice dans son *Mémoire sur les hautbois et musettes* (ca. 1710), en désignant Philibert Rébillé, dit Philbert (1639-après 1717), et René Pignon Descôteaux (ca. 1645-1728) comme les premiers joueurs de flûte allemande :

C'est Philbert qui en a joué le premier en France, et puis presque dans le même temps, Descôteaux ; le roi aussi bien que toute sa cour, à qui cet instrument plut infiniment, ajouta deux charges aux quatre musettes de Poitou, et les donna à Philbert et Descôteaux ; et ils m'ont dit plusieurs fois qu'il souhaitait fort que les six musettes fussent métamorphosées en flûtes traversières, qu'au moins elles seraient utiles, au lieu que les musettes n'étaient propres qu'à faire danser les paysannes.

Ce témoignage place l'introduction de la flûte traversière dans les années 1660-1670, au moment même où l'instrument, transformé par la facture française, commence à s'intégrer à la Musique de la cour.

Dans ce contexte, Michel de La Barre occupe une place déterminante. Disciple de Rébillé et Descôteaux, il est formé au sein de la Musique de la Chambre du roi, où se développent alors les premières pratiques professionnelles autour de la flûte allemande. Cette génération de musiciens constitue le lien direct entre les premiers pionniers et l'essor d'un répertoire soliste spécifiquement français.

La publication de ses *Pièces pour la flûte traversière avec la basse continue* (1702) est un événement charnière. Pour la première fois, la flûte traversière dispose d'un corpus de pièces entièrement consacré à ses ressources propres. Comme le montrent les extraits de la *Deuxième Suite*, La Barre adapte à l'idiome de l'instrument la rhétorique de la suite française : le Prélude affiche une liberté expressive inspirée à la fois du prélude non mesuré et de l'ouverture lullyste, tandis que l'Allemande *La Signora*, la Sarabande *L'Ainée* et la Gigue *L'Écossoise* montrent comment il imprègne les danses d'une expressivité nouvelle, articulant la subtilité des affects et la fluidité du phrasé. La Barre montre ainsi que la flûte peut être capable de nuances comparables à la voix.

Dans le *Deuxième Livre de pièces* (1710), la *Chaconne* qui conclut la *Sonate l'Inconnue* illustre un développement progressif du langage instrumental. Les formes françaises demeurent prépondérantes, mais s'y ajoutent déjà des éléments d'influence italienne : une plus grande virtuosité, des articulations contrastées et un sens plus marqué du mouvement dramatique. Suivant l'exemple de Marin Marais pour la viole, qu'il dit clairement vouloir imiter, La Barre établit ainsi les fondements d'un répertoire idiomatique pour la flûte traversière. Ses recueils installent progressivement les codes techniques et expressifs de l'instrument en France, tout en laissant entrevoir, à travers l'évolution stylistique de ses œuvres, les directions que prendra la génération suivante de flûtistes.

Avec Jacques-Martin Hotteterre, dit le Romain (1673-1763), l'instrument entre dans une phase de stabilisation technique et esthétique. Collègue de La Barre à la Musique de la Chambre du roi, instrumentiste, pédagogue et compositeur, Hotteterre joue

un rôle central dans la définition d'un style français codifié, et dans sa diffusion au sein des élites cultivées. Ses *Principes de la flûte traversière* (1707) constituent l'un des premiers traités français consacrés à l'apprentissage d'un instrument spécifique. Il y souligne l'importance de la dimension vocale du jeu, qu'il faut s'attacher à imiter la belle déclamation de la voix. Cette idée fonde l'esthétique française, où la flûte doit articuler les nuances expressives et les ornements avec la fluidité d'un chant. Dans son *Art de préluder* (1719), Hotteterre développe cette notion d'improvisation mesurée : le prélude doit être libre, fruit de l'invention personnelle, mais toujours éloquent et soumis au bon goût et à l'élégance.

Son premier livre de *Pièces pour la flûte traversière* "et autres instruments" (1708) traduit concrètement ces principes. La *Troisième Suite* offre un large panorama expressif : l'Allemande *La Cascade de Saint-Cloud* évoque un paysage sonore – celui de la résidence des Orléans, et notamment du duc, neveu de Louis XIV et futur Régent, à qui Hotteterre enseignait la flûte –, la Sarabande *La Guimon* déploie une déclamation élégante, la Courante *L'Indifférente* et son Double montrent l'art de la variation, tandis que la Gigue *L'Italienne* reflète une ouverture vers le style italien, qui commence alors à être goûté en France. Chaque mouvement combine ornementation raffinée et structure claire, transposant à la flûte la rhétorique de la suite française héritée de Lully et du clavecin.

Si Hotteterre s'intéresse aussi à la flûte à bec et au hautbois, son travail reste centré sur la flûte traversière : il formalise pour la première fois un art, une technique, un phrasé et une manière d'ornementer spécifiquement adaptés à l'instrument. À travers son traité et ses recueils, il codifie ainsi le jeu français et prépare le terrain sur lequel la génération suivante pourra s'appuyer.

Autre grande dynastie de musiciens du roi, les Philidor jouent un rôle important dans la diffusion et la consolidation du répertoire français pour la flûte traversière. Pierre Danican Philidor, par son *Premier œuvre* (1718), montre combien l'instrument s'est désormais intégré au langage de la musique de chambre, combinant tradition de la suite française et sensibilités nouvelles. La *Quatrième Suite* illustre parfaitement cette synthèse. Chaque pièce combine danse et expression descriptive, offrant à la flûte la possibilité de nuances subtiles et de phrasés chantants, comme l'exige le goût français. Ces suites témoignent à la fois d'un enracinement dans la tradition héritée de Lully, et d'une ouverture vers des formes plus légères et pastorales, qui deviendront des marqueurs de l'esthétique galante. Elles illustrent également l'importance de la musique de chambre au sein des pratiques aristocratiques et domestiques, où la flûte traversière connaît un essor notable.

Après la mort de Louis XIV en 1715, la vie musicale parisienne connaît une transformation majeure. La musique se déplace progressivement hors du cadre strict de la cour – revenue, pour un temps, à Paris –, et investit les salons aristocratiques et les demeures de la bonne société. Dans ce contexte, la flûte traversière devient l'un des instruments les plus prisés des amateurs, capables d'allier virtuosité accessible et élégance expressive.

Cet engouement est confirmé par plusieurs témoignages contemporains. Joachim Christoph Nemeitz note que "les instruments auxquels on s'attachoit le plus en ce temps-là à Paris, sont le Clavessin et la Flûte traversière ou Allemande. Les François jouent aujourd'hui de ces instruments, avec une délicatesse non pareille" (*Séjour de Paris*, 1727). Quelques décennies plus tard, Johann Joachim Quantz, dans son *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, publié à la fois en allemand et en français (1752), souligne l'ampleur de cette diffusion : la flûte, portée par le goût français, est devenue "depuis quelques années extrêmement en faveur, et l'un des instruments les plus agréables et les plus répandus en Europe". Ces témoignages montrent que la flûte traversière n'est plus seulement un instrument de cour, mais qu'elle s'est durablement enracinée dans la vie musicale parisienne et dans la culture du goût français.

La multiplication des publications musicales destinées aux amateurs reflète cet engouement. Les recueils parus à Paris dans les années 1720 montrent une attention particulière à l'élégance et à la clarté de l'écriture, adaptées à une pratique amateur éclairée. La flûte s'affirme ainsi comme un instrument de salon, favorisant le raffinement de la déclamation musicale et la sensibilité aux ornements subtils.

Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) incarne pleinement la nouvelle économie musicale parisienne, fondée sur l'édition et le marché amateur. Compositeur indépendant, il publie lui-même ses œuvres et profite de la demande croissante des salons aristocratiques et des cercles cultivés. En 1780, dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne*, le musicographe Jean-Benjamin de La Borde ironisera encore sur son succès : "Bienheureux Boismortier, dont la fertile plume / Peut chaque mois, sans peine, enfanter un volume." Cette remarque souligne à la fois la prodigieuse activité éditoriale du compositeur et l'ampleur du public pour lequel il produit.

Ses *Sonates pour la flûte traversière avec la basse* (Op. 19, 1727) et ses *Six suites de pièces pour une flûte traversière seule, avec la basse* (Op. 35, 1731) constituent l'exemple même d'une musique accessible et raffinée, conçue pour des amateurs éclairés. Les préludes perpétuent la tradition française héritée de La Barre, tandis que les sonates introduisent subtilement des influences italiennes, perceptibles dans la clarté des lignes, la vivacité des mouvements rapides et la variété expressive. Ces œuvres conservent cependant le goût français pour la déclamation musicale, l'élégance du phrasé et la richesse des ornements. Elles reflètent une esthétique galante, à la fois délicate et communicative, parfaitement adaptée à la pratique domestique et aux salons où la noblesse et la bourgeoisie cultivée se piquent d'exécuter quelques sonates ou duos raffinés. L'association de la flûte avec des formes pastorales ou populaires – airs de musette, danses légères – témoigne de l'attrait de l'instrument pour un public soucieux de goût et d'élégance, tout en restant accessible.

Par ces choix stylistiques et cette orientation éditoriale, Boismortier contribue à diffuser la flûte traversière au-delà de la cour et des musiciens professionnels. Ses œuvres participent à l'affirmation d'une culture musicale éclairée, dans laquelle l'instrument devient un moyen de raffinement personnel, de sociabilité et d'expression esthétique, tout en restant profondément ancré dans la tradition française de la fin du règne de Louis XIV.

Mais c'est avec Michel Blavet (1700-1768) que la flûte traversière française atteint sa pleine maturité artistique. Virtuose reconnu dans toute l'Europe, membre de la Musique du roi et de l'Académie royale de musique (l'Opéra de Paris), Blavet incarne la synthèse entre la tradition française héritée de La Barre et Hotteterre et la virtuosité italienne alors très en vogue. Johann Joachim Quantz, qui entendit son jeu à Paris, note : "Blavet tirait de son instrument un son plein et d'une grande douceur." Ce témoignage souligne à la fois la maîtrise technique et la subtilité expressive qui caractérisent son art.

Les *Sonates mêlées de pièces pour la flûte traversière avec la basse* (Op. 2, 1732) de Blavet offrent un parfait exemple de cette synthèse stylistique. La *Sonata seconda* illustre la manière dont il intègre des mouvements de danse française – allemande, gavotte et sarabande – dans une architecture de sonate inspirée de l'Italie, où virtuosité et clarté du discours musical coexistent harmonieusement. La gavotte *Les Caquets* témoigne également de l'influence de la musique de caractère, chère à la tradition française. Par ailleurs, son arrangement des *Bergeries*, pièce extraite du 6^e Ordre de *Pièces de clavecin* de François Couperin (1717), révèle la capacité de la flûte à s'approprier des œuvres conçues initialement pour un autre instrument. Cette adaptation à l'idiome illustre l'essor de l'instrument dans le répertoire instrumental et son rôle croissant dans la musique de chambre française.

Blavet apparaît ainsi comme l'héritier direct de La Barre et Hotteterre, tout en incarnant une esthétique pleinement européenne. Par son jeu, ses compositions et ses arrangements, il achève de consolider la première école française de flûte traversière, combinant élégance, virtuosité mesurée et sensibilité expressive, et assure à l'instrument une place centrale dans la vie musicale du milieu du XVIII^e siècle.

En l'espace d'un siècle, entre les années 1660 et le milieu du XVIII^e siècle, la flûte traversière gagne ainsi une place exceptionnelle, passant d'un instrument encore marginal à l'un des symboles les plus raffinés de la musique française. Autour de la cour de Louis XIV se dessine une tradition où la clarté du phrasé, l'élégance du geste et la finesse de l'ornementation deviennent les marques de l'instrument. Rébillé et Descôteaux, La Barre et Hotteterre, Philidor et Boismortier, chacun à sa manière, contribuent à façonner cette école, qui allie pédagogie, répertoire et esthétique dans une cohérence remarquable. Sous la Régence et Louis XV, la flûte s'affirme également comme instrument des salons et des amateurs éclairés. La production abondante de Boismortier et la virtuosité de Blavet témoignent d'une musique à la fois accessible et raffinée, où l'influence italienne s'allie au style français le plus pur.

Au-delà des frontières, cette "manière française" inspire et rayonne, non seulement par les flûtistes expatriés – Pierre-Gabriel Buffardin (1689-1768), employé à la cour de Dresde, transmet son art à Quantz, lui-même maître de flûte du roi Frédéric II de Prusse – mais aussi par la diffusion des instruments et des traités. La technique, le goût et l'élégance français deviennent ainsi un modèle reconnu dans toute l'Europe, confirmant que la première école française de flûte traversière n'a pas seulement façonné un instrument, mais imposé un idéal musical, admirablement cohérent et durable.

THOMAS LECONTE
Centre de musique baroque de Versailles

Michel de La Barre, Jacques-Martin Hotteterre (nicknamed 'The Roman'), and Pierre Danican Philidor: these composers – the first French school of the transverse flute – created between them a superlative repertoire of pieces for anyone who is venturesome enough to place their fingers and the edge of their lower lip on an early flute. They were certainly some of my own first loves when I discovered baroque music, and in many different ways they shaped my tastes and musical imagination.

I came across these composers when I was still a child, on the brink of adolescence, and very far from imagining that one day my first CD flute project would be devoted to them. Yet I have come to realize how natural it is that I should pay tribute to these tutelary gods.

All three were Musicians of the *Chambre du Roy*, the French King's Chamber: craftsmen of an aesthetic of intimacy, tenderness and sensitivity. Towards the end of the reign of Louis XIV, these artists wanted to do for the baroque transverse flute what Marin Marais had accomplished for the *viola da gamba* and Robert de Visée for the *theorbo*: to affirm the flute's professional status for the first time, and in the most poetical way conceivable.

To conjure up that mysterious atmosphere as far as possible, we decided to record at the historic pitch used by the *Chambre du Roy*: A = 400 Hz, which is midway between two pitches generally used to perform early music today. 400 Hz gives the early instruments a special piquancy, roundness and flexibility that wonderfully enhances the subtlety of these paintings in sound.

Here they are joined by two other flute-playing composers, Michel Blavet and Joseph Bodin de Boismortier. (Philidor is something of an exception here: despite his flute repertoire, we have no actual proof that he played the instrument, though he may well have done so.) Blavet and Boismortier show how French musical taste and language developed in the Regency and the reign of Louis XV. The *galant* style that emerged during this period greatly influenced the transverse flute, which became closely associated with the *galant* aesthetic. And yet the original language of the flute is a quite different one, as is made clear by the works of the great Masters of the *Chambre du Roy*, where its true character is revealed when stripped of all artifice – a character of subtle refinement, elegance and poetry.

The five outstanding flute composers gathered in this album all knew how to draw out the quintessence of the instrument and carry its rhetorical potential to a summit of eloquent expression. In order to best illustrate that – and to outline the course of the aesthetic revolution that took place within just a few decades – I have chosen two instruments quite different in character.

The first is a flute made in three parts by Jean Hotteterre, in a recent copy by Jean-Jacques Melzer. This would have doubtless been a core instrument of the *Chambre du Roy*, and in the various dance suites on this album it displays its round, full-bodied but graceful tone and velvety, poetical quality.

The second instrument I play here is a copy of a rather later transverse flute, originally made by another eminent 18th-century French flautist, Pierre-Gabriel Buffardin: it is a four-part instrument of quicksilver sonority, modelled at the *Atelier du Sycomore* by Robin Sérougne. Its bore allows greater fluency and a wider spectrum of sonorities, uniting finesse and fire: ideal for the sonatas and other works by Blavet and Boismortier presented in this programme.

My heartfelt wish is for this album to instil a mood of gentle, poetical reverie, the *chiaroscuro* sound immersing the listeners in the atmosphere of an evening concert at the Palace of Versailles, in the plush intimacy of the King's Chamber, bathed in the soft glow of flickering, scented candles. May this music have the power to move the spirit, and to stimulate many a dream-filled vision.

GABRIELLE RUBIO
Translation: John Thornley

From Court to Salon: the rise and dissemination of the French transverse flute (1660-1750)

For the flautist of today, French music of the late 17th century and first half of the 18th century is more than just a historical heritage: it marks the emergence of the true art of the flute, in which we see the progressive defining of a particular sound: a way of singing, breathing and ornamenting the melody, directly inspired by vocal models and at the core of the instrument's identity. It was in France, between Louis XIV's reign and the midpoint of the 18th century Age of Enlightenment, that the flute gradually acquired its individual voice, little by little finding its place, thanks to transformative alterations in its manufacture, the activity of court musicians, and the development of a repertoire specifically devised for it. Within a few decades it was to become one of the preferred chamber instruments of the cultivated amateur musician, embodying the elegance of French taste. From La Barre to Blavet, via Hotteterre, Philidor and Boismortier, runs a remarkably consistent line of instrumental tradition. The pieces gathered in this album vividly reflect this living history, from the first budding signs of an idiomatic language for the transverse flute to its stylistic flowering in the mid-18th century, the moment when the instrument asserted itself as one of the touchstones of French music.

Prior to the mid-17th century the transverse flute, unlike the recorder, was a relatively rare component of French music making. But around 1660 in Paris there were decisive changes in manufacture, bringing about a rapid evolution of this novel instrument, whose invention is traditionally associated with the Hotteterre family, a dynasty of Parisian wind instrument makers in royal service. This new flute was derived from the cylindrical, so-called 'German' flute of the Renaissance, and adopted its conical bore and three-part construction, with the addition of a key that allowed a full chromatic scale and a greater accuracy of pitch. These transformations gave birth to an instrument that was gentler, more flexible and more expressive in tone, particularly well adapted for the French aesthetic of musical declamation and ornamentation.

Along with this innovation in instrument making, the use of the flute rapidly developed within the King's Music (*La Musique du Roi*), first of all among the musicians of the royal *Écurie*, notably the band of bagpipers and oboes known as the *Musettes du Poitou*. Michel de La Barre (c.1675-1745) recalled this foundational period in his *Mémoire sur les hautbois et musettes* (c.1710), naming Philibert Rébillé, popularly known as Philbert (1639- after March 1717), and René Pignon Descôteaux (c.1645-1728) as the first players of the 'German' flute:

Philbert was the first to play it in France, then very soon Descôteaux took it up; so did the King himself, and the whole of his court; indeed the King liked this instrument so infinitely well that he added two further posts to the four Musettes de Poitou, allotting them to Philbert and Descôteaux; and I have often heard that he wished all six musette bagpipes might be transformed by magic into flutes, then they would be of some use: as it was, the musettes were only good for playing country dances.

This testimony ascribes the introduction of the transverse flute to the period 1660-1670, when the instrument, changed in form by its new French manufacture, started to become a fixed part of the music at court.

Here Michel de La Barre played a decisive role. A disciple of Rébillé and Descôteaux, he was trained in the *Musique de la Chambre du Roi*, where the German flute's performance practices were first developed. La Barre and his generation formed the direct link between the first pioneers and the later evolution of a specifically French soloistic flute repertoire.

The publication of La Barre's *Pièces pour la flûte traversière avec la basse continue* (1702) was a pivotal event. For the first time the flute had a repertoire of pieces exclusively devoted to it. As is clear in the extracts from his *Second Suite*, La Barre adapted the rhetoric of the French suite to the character of the instrument: the *Prélude* displays an expressive freedom, inspired both by the metrically free French prelude and by the overture in the style of Lully, while in the Allemande *La Signora*, the Sarabande *L'Ainée* and the Gigue *L'Écossaise*, the composer imbues the dances with a new expressiveness, articulating the subtlety of the emotional affects and the fluidity of phrasing, demonstrating the flute's ability to express nuances in the same way as the voice.

In La Barre's *Deuxième Livre de pièces* of 1710, the *Chaconne* concluding the *Sonate l'Inconnue* shows how the instrumental language has progressively developed. The French forms remain predominant, but there are already elements of Italian influence: a greater virtuosity, a heightened contrast of articulation and a more marked sense of dramatic movement. Having clearly stated that he wanted to do for his own instrument what Marin Marais had done for the *viola da gamba*, La Barre established the foundations of an idiomatic repertoire for the transverse flute. His collections progressively implanted the instrument's technical and expressive codes, while the stylistic development of his works offered a glimpse of the paths the next generation of French flautists would take.

With Jacques-Martin Hotteterre 'le Romain' (1673-1763), known as 'the Roman', the flute entered a phase of technical and aesthetic stabilization. Hotteterre, a colleague of La Barre in the Musique de la Chambre du Roi, played a central role as an instrumentalist, teacher and composer in codifying the French style and disseminating it among the cultivated elite. His *Principes de la flûte traversière* (1707), one of the first French treatises devoted to teaching a specific instrument, underlines the importance of the vocal dimension in playing, above all the necessity of imitating the eloquent declamation of the voice. This idea is based on the French aesthetic according to which the flute is to articulate expressive nuances and ornaments with all the fluency of a singer. In his *Art de préluder* (1719), Hotteterre developed his idea of an improvisation restrained within metrical limits: a prelude had to be free, the fruit of personal invention, but always eloquent, subject to the demands of good taste and elegance.

He put these principles into concrete practice in his first book of *Pièces pour la flûte traversière* 'and other instruments' (1708). Its *Third Suite* presents a wide expressive panorama: the Allemande *La Cascade de Saint-Cloud* evokes the landscape of the Palace of the Orléans family, especially of the Duke, the nephew of Louis XIV and future Regent who was also Hotteterre's flute pupil; the Sarabande *La Guimon* unfolds an elegant declamation; the Courante *L'Indifférente* with its Double demonstrates the art of variation; and the Gigue *L'Italienne* presents an overture in the Italian style that was beginning to gain popularity in France. Each of the movements combines a refined ornamentation with a clearly delineated structure, applying to the flute the French rhetoric inherited from Lully and the harpsichord.

Though Hotteterre's range of interests extended to the recorder and oboe, his work was centered on the transverse flute, and he was the first to formulate the art, technique, phrasing and ornamentation specifically adapted for the instrument. Through his treatise and published collections he gave the instrument's French performing style a systematic structure, preparing the ground for the next generation.

Another great dynasty of royal musicians, the Philidor family, played a vital role in the diffusion and consolidation of French music for the flute. In his *Premier œuvre* (Op. 1, 1718) Pierre Danican Philidor shows how far the instrument had become integral to the language of chamber music, combining the tradition of the French suite with new accents and styles: an amalgam perfectly illustrated by his *Fourth Suite*. Each of the pieces mingles dancelike elements with descriptive expression, offering the flute scope for all the subtle nuances and singing phrases demanded by the French style. These suites are rooted in the Lully tradition, but also include lighter, more rustic forms that would become thumbprints of the galant style; they illustrate how important chamber music was in aristocratic and domestic life, where the flute played an increasing role.

After the death of Louis XIV in 1715, Parisian musical life underwent a major transformation. Music was no longer confined to the strict limits of the court (now temporarily based in Paris): it now permeated aristocratic salons and the households of polite society, where the flute became one of the instruments most sought after by amateurs, on account of its manageable virtuosity and expressive elegance.

Its popularity is confirmed by several contemporary accounts. In his *Séjour de Paris* (1727), Joachim Christoph Nemeitz noted that 'the most favoured instruments in Paris at this time are the harpsichord and the traverso or German flute. These days, the French play both instruments with unparalleled skill.' By 1752, when Johann Joachim Quantz published (in French and German) his tutorial *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, he was able to assert that the flute, underpinned by French taste, 'has for several years become extremely popular, one of the most welcome and widespread instruments throughout Europe'. These testimonies make it clear that the flute, no longer just an instrument of the court, was instead a firm part of Parisian musical life and French culture in general.

This passion for the flute was reflected by the increasing issue of publications aimed at amateur flautists. Collections printed in Paris in the 1720s paid particular attention to the elegance and clarity of the writing, in line with the needs of the enlightened amateur. All this confirms the flute's position as an instrument of the salon, favouring a refinement of musical expression and a sensitively subtle use of ornamentation.

Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) was the embodiment of the new Parisian musical economy based on publishing and the amateur market. As an independent composer he published his own pieces, profiting from the increasing demand from aristocratic salons and cultivated musical circles, and enjoying a prolific success recalled in 1780 in an ironical couplet by the music critic Benjamin de La Borde, in his *Essai sur la musique ancienne et moderne*:

'Lucky Boismortier, whose fertile pen
Each month produced a volume, yet again.'

A quip that highlights not only the composer's prodigious publishing activity, but the size of the public he was catering for.

Boismortier's *Sonates pour la flûte traversière avec la basse* (Op. 19, 1727) and *Six suites de pièces pour une flûte traversière seule, avec la basse* (Op. 35, 1731) are the very model of accessible yet stylish music devised for enlightened amateurs. The Preludes set forth the French tradition inherited from La Barre, while the Sonatas subtly introduce Italian influences perceptible in the clarity of the melodic lines as well as in the vivacious fast movements and extreme variety of expression. Nonetheless, these pieces preserve a Gallic character in their sense of musical declamation, elegance of phrasing and profusion of ornaments. They reflect a galant aesthetic that is delicate yet communicative, and perfectly adapted for household use as well as for the salons where the nobility and the cultivated bourgeois prided themselves on being able to master a few sophisticated sonatas or duos. The association of the flute with the pastoral or popular – such as airs for the musette bagpipe, or light, unpretentious dances – shows the attraction of the instrument for those who set store by taste and elegance, but also appreciated its technical accessibility.

Through his careful choice of styles and his publishing model, Boismortier contributed to the spread of the flute well beyond the purlieus of the court and the professional musicians. His works helped to reinforce a culture of musical enlightenment, in which every instrument became a means of personal improvement, sociability and aesthetic expression, while remaining anchored in the French cultural tradition that oversaw the end of the Sun King's reign.

Yet it is with Michel Blavet (1700-1768) that the French transverse flute attained its full artistic maturity. Famed throughout the whole of Europe for his instrumental virtuosity, and a member of the Musique du Roi and Académie Royale de Musique (i.e. the Paris Opera), Blavet represents the union of the French tradition inherited from La Barre and Hotteterre with the Italian technical brilliance then very much in vogue. Quantz, who had heard him play in Paris, noted: 'Blavet managed to draw from his instrument a sound that was full and of enormous sweetness.' Such a testimony underlines both Blavet's technical mastery and the expressive sophistication that characterized his art.

Blavet's *Sonates mêlées de pièces pour la flûte traversière avec la basse* (Op. 2, 1732) are a perfect paradigm of this stylistic synthesis, with the *Sonata seconda* illustrating how he integrates French dance movements – such as the allemande, gavotte and sarabande – within the Italian sonata architecture, allying virtuosity to a clarity of discourse, while the gavotte *Les Caquets* is a descriptive character piece in the accustomed French tradition. On the other hand, Blavet's arrangement of *Bergeries*, a piece taken from the 6th suite or *Ordre de Pièces de clavecin* (1717) by François Couperin, exhibits the flute's ability to appropriate music originally conceived for a different instrument. This idiomatic adaptation indicates the exponential rise of the instrument, above all in the context of French chamber music.

Blavet can be seen as the direct heir of La Barre and Hotteterre, while at the same time representing a pan-European aesthetic. Through his performances, compositions and arrangements he succeeded in bringing the first French school of flute-playing to its full fruition, combining elegance, a measured virtuosity and an expressive sensibility, assuring the flute of a central place in musical life by the mid-18th century.

So within the relatively short space between the 1660s and 1750, we see the transverse flute winning itself a cardinal position, rising from a fairly humble role to become one of the most sophisticated emblems of French music. The clarity of phrasing, elegance of gesture and subtlety of ornamentation that came out of the court of Louis XIV became hallmarks of the instrument. Rébillé and Descôteaux, La Barre and Hotteterre, Philidor and Boismortier, each in his own way, contributed in building up the practice of flute-playing, one that fused teaching, composing and an aesthetic ideal with a remarkable degree of consistency. In the eras of the Regency and Louis XV the flute asserted itself as *the* instrument of the salons and educated amateurs. Boismortier's prolific output and Blavet's virtuosity both manifest how flute music could be both accessible and ingenious, coupling Italian verve with the very purest French style.

This 'French manner' crossed borders, radiating outwards and influencing other countries. There were the expatriates such as the flautist Pierre-Gabriel Buffardin (1689-1768), employed at the court of Dresden, who in turn transmitted his art to Quantz, principal flute at the court of Prussia and teacher of Frederick the Great (whose extreme fondness for the flute was legendary all over Europe). In addition, the above-mentioned tutorial treatises enjoyed a wide circulation, as did the instruments themselves. In this way, French technique, taste and elegance became a model recognized throughout the continent of Europe. Indeed, the first French school of flute-playing did far more than develop an instrument: it shaped an entire musical ideal, one of extraordinary consistency and durability.

THOMAS LECONTE
Centre de musique baroque de Versailles
Translation: John Thornley

Formée au Conservatoire de Perpignan, **Gabrielle Rubio** est diplômée du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, où elle obtient deux Masters instrumentaux en traverso et en guitare classique, ainsi qu'un Master de pédagogie.

Talent Adami Classique 2026, Gabrielle est régulièrement invitée comme première flûte par de prestigieux ensembles tels que Les Arts Florissants, l'Ensemble Correspondances, l'Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles, Le Concert de la Loge, Le Concert d'Astrée, le Concerto Köln et l'Orchestre La Scintilla de l'Opéra de Zurich. Elle collabore également avec d'autres formations de renom comme Les Talens Lyriques et l'Ensemble Pygmalion.

Gabrielle s'est produite en soliste avec, notamment, Les Arts Florissants, l'Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles, le Leipziger Barockorchester, les ensembles Le Songe du Roi et Le Consort. Parmi ses enregistrements récents au sein des Arts Florissants figurent *Orphée et Eurydice* de Gluck (version parisienne, avec le célèbre solo du Ballet des Ombres Heureuses, harmonia mundi, 2025) ainsi que *l'Ouverture en si mineur BWV 1067* de Bach pour flûte et orchestre (harmonia mundi, 2026).

Lauréate de la Fondation Safran, elle remporte en 2021 le Premier Prix de la Baroque Flute Artist Competition organisée par la National Flute Association et est finaliste de la 11th International Telemann Competition à Magdebourg.

Parallèlement, Gabrielle est diplômée en théorie et guitare baroque du Conservatoire de Versailles, où elle s'est formée auprès de Benjamin Perrot, et vit pleinement une activité de poly-instrumentiste. Elle se produit comme théorbiste avec, notamment, l'Ensemble Correspondances, l'Ensemble Pygmalion, Les Arts Florissants et l'Orchestre Philharmonique de Radio France.

Titulaire du Certificat d'Aptitude, elle enseigne le traverso au CRR de Saint-Maur-des-Fossés depuis 2021. Gabrielle a été artiste en résidence dans les Yvelines grâce au dispositif du Lab'Baroque créé par le Centre de musique baroque de Versailles.

Elle est soutenue par le CMBV et la Caisse des Dépôts. Elle est également cofondatrice de l'ensemble Marilou, en résidence à la Fondation Singer-Polignac, qui se produit dans plusieurs festivals en France (Folles Journées de Nantes, Bach en Combrailles, Festival Baroque de Pontoise) ainsi qu'en Espagne et en Belgique.

Né en Allemagne, **Lukas Schneider** commence la viole en 2014 au Conservatoire de Siegen. Il suit en parallèle l'enseignement de Philippe Pierlot à Spa. En 2015, il est admis dans la fondation Deutsche Stiftung Musikleben pour ses "prestations exceptionnelles", et en 2016, il obtient le 1^{er} prix, au concours national Jugend Musiziert, dans la catégorie "viole de gambe solo". En 2018, il intègre la classe de viole de Marianne Muller au CNSMD de Lyon et y obtient sa licence en 2021. Il complète ses études par un master dans les classes de Myriam Rignol au CNSMDL et de Philippe Pierlot au Conservatoire Royal de Bruxelles (KCB).

Lukas se produit en concert avec entre autres l'Ensemble Correspondances, Les Musiciens du Louvre, Les Épopées, La Nébuleuse ou encore l'Ensemble La Française. Dans des spectacles comme *Feu* avec Benjamin Lazar et Claire Lefilliâtre ou *Nuit Funèbre* (Opéra de Lyon, 2022, direction : Simon-Pierre Bestion), il mélange musique ancienne, improvisation et théâtre. Il a également l'occasion de se produire en tant que soliste, en récital ou dans des productions d'oratorios et de Passions, du Grand Théâtre de Provence à la Elbphilharmonie de Hambourg et au Palau Les Arts Reina Sofia de Valence. Il est lauréat de la Fondation Royaumont.

Après des études de guitare classique, de son et de technologie instrumentale, **Thibaut Roussel** se spécialise dans l'interprétation de la musique ancienne avec l'étude du théorbe, des guitares anciennes ainsi que des luths Renaissance et baroques au Conservatoire de Versailles dans la classe de Benjamin Perrot.

Depuis toujours passionné par le patrimoine musical européen des XVI^e et XVIII^e siècles, il axe aujourd'hui ses recherches et son orientation musicale vers la redécouverte de répertoires et compositeurs oubliés.

Il se produit en tant que soliste et continuiste au sein d'ensembles de musique spécialisée tels que l'Ensemble Correspondances, Pygmalion, l'Escadron Volant de la Reine, Le Consort, La Sourde, Le Centre de Musique Baroque de Versailles, en récital avec la violiste Mathilde Vialle, la violoncelliste Hanna Salzenstein...

Particulièrement intéressé par la création et les diverses formes de musiques actuelles et contemporaines ainsi que son interprétation sur instruments anciens, il crée des pièces spécialement écrites pour le théorbe au sein de divers récitals et festivals (Montpellier, Versailles, Vézelay...)

Il pilote depuis plusieurs années des projets discographiques pour divers labels (*Le Coucher du Roi (ffff Télérama)*, *Robert de Visée : Suites à la mémoire d'un poète* (Diapason d'Or et Choc Classica), *Une soirée chez Berlioz* (harmonia mundi) sur la guitare Grobert ayant appartenu à Hector Berlioz, actuellement conservée au Musée de la musique de Paris, ainsi que *The Last Rose* (harmonia mundi) avec Mathilde Vialle, Ronan Khalil et Zachary Wilder, enregistré sur deux instruments originaux du XVII^e siècle au Musée de la musique de Paris.

Depuis septembre 2023, il enseigne au Pôle Supérieur Aliénor de Poitiers.

Originaire de Bretagne, **Cécile Chartrain** se forme aux hautbois historiques, au clavecin et à la basse continue auprès de Josep Domenech, Menno van Delft et Kris Verhelst au Conservatoire d'Amsterdam puis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où elle étudie auprès d'Olivier Baumont, Blandine Rannou et Antoine Torunczyk. Se passionnant également pour l'accompagnement vocal, elle est aussi diplômée de la classe de chef de chant baroque de Stéphane Fuget. Elle se perfectionne auprès d'artistes tels que Pierre Hantaï, Alfredo Bernardini et Laurent Stewart.

En 2018 et 2019, Cécile est lauréate de la Vlaamse Klavecimbelvereniging et du Concours international d'ensembles de musique ancienne de Lausanne avec son ensemble La Chicane. Elle se produit en tant que soliste ou avec des ensembles et chefs reconnus (Netherlands Bach Society, Opéra Royal de Versailles, Le Concert Spirituel...) et dans des festivals et lieux inédits tels que le Oudemuziek Festival Utrecht, MA Brugge, Innsbruck Festwochen der Alten Musik, Internationale Händel Festspiele Göttingen, le Rijksmuseum, le Muziekgebouw, El Cine Teatro Ateneo (Argentine), Il Palazzo del Capitaniato (Italie), Lotte Concert Hall (Corée du Sud), le Château de Versailles, Salle Cortot...

En 2022, elle co-fonde Marilou, un ensemble constitué de musiciens métamorphes et poly-instrumentistes avec Gabrielle Rubio, Samuel Bricault, Agnès Boissonnot-Guilbault et Héliène Richaud. Entre arrangements et transcriptions, ils explorent des répertoires variés allant de deux à cinq instruments. Leur premier disque est sorti en février 2024. Ils sont actuellement en résidence à la Fondation Singer-Polignac.

After training at the Perpignan Conservatoire, **Gabrielle Rubio** took her diploma at the Paris Conservatoire (CNMSD), obtaining a Masters in the transverse flute and classical guitar, as well as a Masters in teaching.

Winning a Talent Adami Classique award in 2026, Gabrielle appears regularly as principal flute with prestigious ensembles such as Les Arts Florissants, Ensemble Correspondances, the Orchestra of the Royal Opera Versailles, Le Concert de la Loge, Le Concert d'Astrée, Concerto Köln and Zurich Opera's La Scintilla Orchestra. She also works with other leading ensembles such as Les Talens Lyriques and the Ensemble Pygmalion. Ensembles in which Gabrielle has appeared as a soloist include Les Arts Florissants, the Orchestra of the Royal Opera Versailles, Leipziger Barockorchester, Le Songe du Roi and Le Consort. Among her recent recordings with Les Arts Florissants are Gluck's *Orphée et Eurydice* (the Paris version, with the famous flute solo in the Dance of the Blessed Spirits, harmonia mundi, 2025) as well as Bach's *Suite No. 2 in B minor* for flute and orchestra (harmonia mundi, 2026).

Awarded a bursary by the Fondation Safran, in 2021 she won First Prize in the Baroque Flute Artist Competition organized by America's National Flute Association, and was a finalist in the 11th International Telemann Competition at Magdeburg, Germany.

Gabrielle also studied theorbo and baroque guitar at the Versailles Conservatoire with Benjamin Perrot. She enjoys a full and active multi-instrumentalist career, performing the theorbo with (among others) Ensemble Correspondances, Ensemble Pygmalion, Les Arts Florissants and the Orchestre Philharmonique de Radio France.

Also holding a teaching diploma, since 2021 she has taught the flute at the Conservatoire (CRR) of Saint-Maur-des-Fossés, and has been Artist-in-Residence in the Department of Yvelines thanks to the Lab'Baroque programme of the Baroque Music Centre of Versailles, which continues to support her alongside the Caisse des Dépôts.

She is also a co-founder of the ensemble Marilou, which is resident at the Singer-Polignac Foundation and gives concerts at many French festivals, such as the Folles Journées de Nantes, Bach en Combrailles and the Festival Baroque de Pontoise, as well as in Spain and Belgium.

German-born **Lukas Schneider** began learning the gamba in 2014 at Siegen Conservatoire while also taking lessons from Philippe Pierlot in Spa, Belgium. In 2015 he won a place at Deutsche Stiftung Musikleben for 'outstanding performance', and in 2016 he won First Prize in Germany's 'Jugend Musiziert' Competition, in the category 'solo viola da gamba'. In 2018 he joined the gamba class of Marianne Muller at the Lyon Conservatoire (CNSMD) obtaining his diploma in 2021, completing his studies in Lyon with Myriam Rignol and at the Conservatoire Royal de Bruxelles with Philippe Pierlot, finishing with a Masters degree.

Lukas performs with ensembles including the Ensemble Correspondances, Les Musiciens du Louvre, Les Épopées, La Nébuleuse and the Ensemble La Française. He has also featured in musical spectacles combining early music, improvisation and theatrical drama, such as *Feu* (alongside Benjamin Lazar and Claire Lefilliâtre), and *Nuit Funèbre* (Opéra de Lyon, 2022, with musical direction by Simon-Pierre Bestion). He has also appeared as soloist in recitals, oratorios and performances of the Passion, at major concert venues including the Grand Théâtre de Provence, the Elbphilharmonie Hamburg, and the Palau Les Arts Reina Sofia in Valencia. He is a bursary holder of the Fondation Royaumont.

Thibaut Roussel studied the classical guitar, acoustics and instrumental technology, going on to specialize in early music performance, the theorbo, the early guitar and the Renaissance and Baroque lutes at the Versailles Conservatoire, where his teacher was Benjamin Perrot.

Fascinated from an early age by the European musical patrimony of the 17th and 18th centuries, today his research and musical interests are directed towards rediscovering the music of forgotten composers.

He performs in both solo and continuo roles with specialized ensembles such as Ensemble Correspondances, Pygmalion, l'Escadron Volant de la Reine, Le Consort, La Sourde and the Centre de Musique Baroque de Versailles, and in recital with artists including the gambist Mathilde Vialle and cellist Hanna Salzenstein. Keenly interested both in writing contemporary music and in playing period instruments, he has composed new pieces for the theorbo, performing them at recitals and festivals (at Montpellier, Versailles, Vézelay and elsewhere).

For several years he has piloted recording projects for different labels, such as *Le Coucher du Roi* (awarded a *ffff* at *Télérama*); *Robert de Visée: Suites in memory of a Poet* (acclaimed with a Diapason d'Or and Choc Classica); *Une soirée chez Berlioz* (harmonia mundi) which he recorded on the Grobert guitar that belonged to Berlioz, now kept in the Musée de la musique in Paris; and *The Last Rose* (harmonia mundi) with Mathilde Vialle, Ronan Khalil and Zachary Wilder, recorded on two 17th-century instruments at the Musée de la musique.

Since September 2023 he has taught at the Pôle Supérieur Aliénor in Poitiers.

A native of Brittany, **Cécile Chartrain** trained in the early oboe, harpsichord and continuo with Josep Domenech, Menno van Delft and Kris Verhelst at the Amsterdam Conservatoire, going on to the Paris Conservatoire where she studied with Olivier Baumont, Blandine Rannou and Antoine Torunczyk. Passionate about vocal accompaniment, she gained a further diploma in baroque choral conducting with Stéphane Fuget. She completed her studies with artists such as Pierre Hantaï, Alfredo Bernardini and Laurent Stewart. Together with her ensemble La Chicane, Cécile won awards in 2018 and 2019 from the Flemish Harpsichord Society and the Lausanne International Competition for Early Music Ensembles. She appears both as a soloist and ensemble player with the Netherlands Bach Society, Opéra Royal de Versailles, Le Concert Spirituel and other celebrated ensembles and conductors, as well as at festivals all over the globe, including the Oudemuziek Festival Utrecht, MA Bruges, Innsbruck Early Music Festival, International Handel Festival at Göttingen, the Rijksmuseum and Muziekgebouw Amsterdam, El Cine Teatro Ateneo (Buenos Aires), Il Palazzo del Capitaniato (Vicenza), Lotte Concert Hall (Seoul), the Château de Versailles, and the Salle Cortot in Paris.

In 2022 she co-founded Marilou, an ensemble of versatile multi-instrumentalists, together with Gabrielle Rubio, Samuel Bricault, Agnès Boissonnot-Guilbault and Hélène Richaud. With arrangements and transcriptions they explore a varied selection of music for between two and five instruments: their first album was released in 2024. They are currently resident at the Fondation Singer-Polignac in Paris.

Translation: John Thornley

HARMONIA#NOVA



HMN 916106



HMN 916107



HMN 916108



HMN 916109



HMN 916114



HMN 916118



HMN 916110



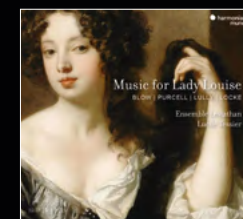
HMN 946105



HMN 916111



HMN 916112



HMN 916119



HMN 916119



HMN 916113



HMN 916115



HMN 916116

Je tiens à adresser mes plus sincères remerciements au Centre de musique baroque de Versailles (Margot Lallier, Nicolas Bucher, Karine Buonanno, Esther, Tony, Élisabeth), dont la confiance et le soutien – notamment à travers le Lab’baroque – ont permis la réalisation de ce disque.

Merci également aux deux magiciens du son, Alban Moraud et Alexandra Evrard, ainsi qu’aux trois musiciens d’exception qui m’ont accompagnée tout au long de ce projet : Lukas Schneider, Thibaut Roussel et Cécile Chartrain. Un remerciement tout particulier à Thibaut Roussel pour son aide précieuse à la captation – légendaire – d’une centaine d’allumettes et de bougies pour ce disque !

Je remercie profondément ma famille, mes parents, ma grande sœur, mes proches, pour leur immense soutien.

Enfin, j’adresse toute ma gratitude à Thomas Leconte pour son magnifique texte présent dans ce livret, à Annie Ploquin pour l’éveil au traverso, ainsi qu’à l’équipe d’harmonia mundi pour la concrétisation de ce récital.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles

Production Centre de musique baroque de Versailles © 2026

Enregistrement : 2-5 mai 2025, Les Modillons

Direction artistique et prise de son : Alban Moraud et Alexandra Evrard

Montage et master : Alban Moraud et Alexandra Evrard

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

Photo : © Hugues Charrier

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

cmbv.fr

HMN 915425