

Visions du Diable

JOHANNA ROSE



MARAIS
FORQUERAY

RUBICON

Visions du Diable

MARIN MARAIS 1656–1728

from *Deuxième livre de pièces de viole*

Suite No.6 in E minor arranged for solo viol (1–6)

| | | |
|---|--|------|
| 1 | Prélude | 2.54 |
| 2 | Fantaisie | 1.14 |
| 3 | Allemande | 2.10 |
| 4 | Courante | 1.27 |
| 5 | Sarabande à l'Espagnol | 3.31 |
| 6 | Gigue | 2.15 |
| 7 | Tombeau pour M ^r de S ^{te} Colombe | 7.39 |

ANTOINE FORQUERAY 1672–1745

from *Pièces de Viole avec la Basse Continue*

Suite No.5 in C minor

| | | |
|----|---------------------|------|
| 8 | La Rameau | 5.34 |
| 9 | La Guignon | 4.36 |
| 10 | La Léon – Sarabande | 4.50 |
| 11 | La Boisson | 5.17 |
| 12 | La Montigni | 3.36 |
| 13 | La Sylva | 6.08 |
| 14 | Jupiter | 8.44 |

MARIN MARAIS

from *Deuxième livre de pièces de viole*

Suite No.3 in D arranged for solo viol

| | | |
|----|-------------------|------|
| 15 | Les Voix Humaines | 6.28 |
|----|-------------------|------|

JOHANNA ROSE viola da gamba & arranger

Javier Núñez harpsichord



The habit of many painters of dividing their time between the brush and the musical arts is rather widespread. It would not be uncommon to find a lute or a viola da gamba in a 17th-century artist's studio: an instrument, still warm, beside the easel and rolls of canvas, leaning on the paint-stained table, offering an aid to concentration or reflection, affording the promise of inspiration.

Nothing has come closer to the feat of capturing time than the depiction on canvas of the act of tuning of one instrument – an element in many of the musical scenes of the period: the gambist in Johannes Baeck's *The Prodigal Son* (1637) is tuning her first string, while the singer anxiously pores last-minute over a sheet of music she might not yet have fully mastered. Rarely has the devastating power of time been embraced more beautifully: a viola da gamba exultantly dominates Cornelis de Heem's *Vanitas Still-Life with Musical Instruments* (1663), surrounded by all that marvellous excess destined for decay under the withering breath of The Reaper.

Yet the brushes of the mid-18th century would no longer depict it.

Just as 1750, the year of Johann Sebastian Bach's death, is seen as the end of the musical Baroque, there are those who symbolically align the death of Louis XIV in 1715 with the beginning of the viola da gamba's decline. On that first day of September Marin Marais and Antoine Forqueray – chamber musicians to the King for 36 and 25 years, respectively – may not have played together at Louis' deathbed as a cinematic image might suggest, but they undoubtedly exchanged a most troubled, questioning glance – one that Art History would have loved to immortalise.

This was not just the king dying; it was the performing arts' great devotee and champion, who had turned Versailles into the unrivalled centre for music and dance in all of France, with chamber music given a particularly prominent role and the viola da gamba pride of place. This privileged position, however, would quickly fade: the growing interest in music arriving from Italy was fully embraced by the court of Louis XV, and the gamba was obscured by a fascination with the violin family. By 1740, when Hubert Le Blanc published his celebrated manifesto in defence of the gamba, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle* (A Defence of the Viola da Gamba against the Forays of the Violin and the Pretensions of the Cello) all was already lost, and all it contains is shameful invective against the violin – 'a monstrosity', 'a pygmy' – alongside a sort of fervent, desperate praise of the viola da gamba.

Curiously, Music History has also insisted on portraying the two most brilliant gambists of the age – the only two worthy of a rivalry – as enemies.

Marin Marais, the master, the epitome of precision, the supreme embodiment of elegance and delicacy, a model of excellence for his contemporaries and an inexhaustible source of inspiration for students of his instrument (their unsteady fingers sensing a future brush with beauty), rescued from oblivion by the insatiable 20th century. Marais, the angel.

Antoine Forqueray, fearless improviser, the unbridled force, the outburst: to him playing notated music was worthless, and he refused to allow a single piece of his to be printed while he was alive. It was only through their publication by his son and protégé Jean-Baptiste – ambiguous intentions aside – that today's great performers have a chance to shine. Forqueray, the devil.

Albums like *Visions du Diable* (Visions of the Devil) – following the release of *Histoires d'un Ange* (Stories of an Angel) by the same record label – offer both composers the much-needed chance to shake off that long shadow cast by whichever stereotype they've endured. Presented together, Marais' Suite in E minor (a balanced example of the traditional dance suite) and Forqueray's Suite in C minor (freer in structure) reveal in each other an expressive force and evocative sweetness that render the persistent comparison between the two musicians absurd. Concluding with Marin Marais' *Les Voix Humaines* (The Human Voices) seems a fitting way to settle the hackneyed debate and pay homage to one behind the scenes: Monsieur de Sainte Colombe Le Père, originator of that 'voice' metaphor, who discovered the breath and the sigh, the first to devote his talent to making the viola da gamba sing 'as would a living voice.'

ANA DEL MORAL

Translated from the Spanish by Leo de Rose

Dass Maler ihre Zeit nicht nur dem Pinsel, sondern auch der Musik widmen, ist durchaus keine Seltenheit. So findet man im 17. Jahrhundert des Öfteren eine Laute oder Viola da gamba im Atelier des Künstlers, ein lieblich klingendes Muskinstrument neben Staffelei und Leinwandrollen, angelehnt an den mit Farbklecksen bedeckten Tisch. Bei Bedarf hilft es dem Künstler, seine Sinne zu schärfen oder sich zu sammeln, gewissermaßen als Garant seiner Inspiration.

Das Kunststück, die Zeit selbst einzufangen, ist nie besser gelungen als in bildlichen Darstellungen, die das Stimmen eines Saiten-instruments zeigen – ein beliebtes Motiv in zahlreichen Musikszenen jener Epoche: Auf Johannes Baecks *Gleichnis vom verlorenen Sohn* (1637) stimmt die Gambistin gerade die höchste Saite, während die Sängerin hastig noch ein letztes Mal ihren Part durchgeht, den sie vielleicht noch nicht ganz beherrscht. Die zerstörerische Macht der Zeit wiederum ist kaum je schöner dargestellt worden als auf dem Bild *Vanitas-Stilleben mit Musikinstrumenten* von Cornelis de Heem (1663), wo eine Viola da gamba triumphal im Mittelpunkt steht, umgeben von einer Fülle wundervoller Früchte, die doch nur dazu verdammt sind, im Atem der Parze zu vergehen.

Doch schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts war das Instrument kein Motiv mehr für die Pinsel der Künstler.

Gilt allgemein das Jahr 1750, in dem Johann Sebastian Bach starb, als Ende des musikalischen Barock, so sehen manche im Todesjahr Ludwigs XIV. 1715 ein Symbol für den Beginn des Niedergangs der Viola da gamba. Auch wenn Marin Marais und Antoine Forqueray, der eine seit 36, der andere seit 25 Jahren Kammermusiker des Königs, wohl an jenem ersten Septembertag nicht gemeinsam an seinem Sterbebett musizierten, wie es uns ein Historienfilm glauben macht, müssen sie einander im Angesicht seines Todes ebenso betroffen wie fragend angeschaut haben – ein Moment, den die Kunstgeschichte gerne für alle Zeiten festgehalten sähe.

Hier starb nicht nur der König; hier verschied der große Liebhaber und Förderer der musischen Künste, der Versailles zum alleinigen Vorbild der Musik- und Tanzkultur von ganz Frankreich gemacht und dabei der Kammermusik eine besondere Rolle sowie der Viola da gamba einen Ehrenplatz zugedacht hatte. Doch dieser privilegierte Nimbus sollte alsbald dahinschwenden: Die Musik Italiens erfreute sich wachsender Beliebtheit und erlangte am Hof Ludwig XV. rasch eine beherrschende Stellung. Gegen die Faszination, die von der Familie der Violininstrumente ausging, hatte die Gambe bald keine Chance mehr. Als Hubert Le Blanc 1740 sein berühmtes Manifest *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle* (Verteidigung der Viola da gamba gegen die Angriffe der Violine und die Anmaßung des Violoncells) veröffentlichte, war schon alles verloren; in seinem Text finden wir nur noch Abfälligkeiten, mit denen er die Geige zu verunglimpfen sucht – sie sei „eine Fehlgeburt, ein Zwerg“; – während er der Viola da gamba verzweifelt-inbrünstige Lobeshymnen nachsingt.

Eigentümlicherweise hat sich auch die Musikgeschichtsschreibung darauf versteift, die beiden brilliantesten Gambisten jener Epoche – und die einzigen, die einander ebenbürtig waren, – als Antagonisten darzustellen:

Marin Marais, der Meister heiterer Schönheit und unübertroffener Eleganz und Anmut, Ideal seiner Zeitgenossen und unerschöpfliche Inspirationsquelle aller Schüler jenes Instruments, die sich mit ihren tastenden Fingern danach sehnen, eines Tages Anteil an dieser Schönheit zu haben, wurde vom unablässig forschenden 20. Jahrhundert vor dem Vergessen gerettet. Marais, der Engel.

Antoine Forqueray, der kühne Improvisator, ungestüme Grenzübertreter und Temperamentsmensch, dem die Interpretation geschriebener Musik nichts galt, ließ sein Leben lang kein einziges Werk veröffentlichen; erst seinem Sohn und Schüler Jean-Baptiste – der ganz eigene Interessen verfolgte – verdanken die großen Interpreten unserer Zeit die Möglichkeit, Forquerays Werke aufzuführen. Forqueray, der Teufel.

Johanna Roses vorliegende Einspielung *Visions du Diable* (Visionen des Teufels) – die auf ihr Album *Histoires d'un Ange* (Geschichten eines Engels) unter dem gleichen Label folgt – lässt beiden Komponisten Gerechtigkeit widerfahren: Sie befreit sie vom überlangen Schatten jenes verbreiteten Klischees. Marais' Suite en mi mineur weist die traditionelle Tanzabfolge in ausgewogener Form auf, während Forquerays Suite en ut mineur freizügiger strukturiert ist. Die expressive Energie und die suggestive Wärme, die von beiden Werken ausgeht, geben die hartnäckige Behauptung von der Gegensätzlichkeit der Komponisten der Lächerlichkeit preis. Betrachten wir den Abschluss des Programms mit *Les Voix Humaines* (Die menschlichen Stimmen) von Marin Marais als Chance, die leidige Frage ein für allemal aus der Welt zu schaffen – lassen wir den Abwesenden sprechen: Monsieur de Sainte Colombe der Ältere, der jene Metapher geprägt hat, der Erfinder des „Atems“ und des „Seufzers“, widmete als erster sein Talent ganz der Aufgabe, die Viola da gamba singen zu lassen „wie eine menschliche Stimme“.

ANA DEL MORAL

Aus dem Spanischen übersetzt von Andreas Kühner

Seven string bass viol made by Pablo Fernández Romero (2023), after a model by Nicolas Bertrand.

Harpsichord made by Jan Kalsbeek (2003), after Michael Mietke (1710).

Executive producer for Rubicon Classics: Matthew Cosgrove


Producers: Jordi Gil del Valle and Johanna Rose

Recording engineer, mixing & mastering: Jordi Gil del Valle

Assistant engineer: Andrés Torres López

Recording: Sputnik Studios, Seville, Spain, April 2025

Photography: Laura León

Cover design: Paul Marc Mitchell for WLP London Ltd  **WLP**

Design, layout; editorial: WLP London Ltd

© 2026 Johanna Rose © 2026 Rubicon Classics Ltd