harmonia mundi

LES DÉFIS DE

M.R FORQUERAY

CORELLI | MASCITTI | LECLAIR

Mr Forqueray's Favourites

Lucile Boulanger

LES DÉFIS DE MONSIEUR FORQUERAY

MICHELE MASCITTI (1664?-1760)
Sonata II a Violino solo e Basso (Opera Prima)
Sol mineur / *G minor*

1	I. Adagio	LB, PG, RF	2'19
2	II. Allegro	LB, PG, RF	2'19
3	III. Largo	LB, RF	2'44
4	IV. Allemanda	LB, PG	2'54
5	V. Giga Allegro	LB, PG, RF	1'48

ANTOINE FORQUERAY [le père] (1672-1745)

6	**La Leclair** (Pièces de viole, Deuxième Suite, IV)		2'16
	Très vivement et détaché	LB, PG	

JEAN-MARIE LECLAIR (1697-1764)
Sonata II (Quatrième livre de sonates à violon seul avec la basse continue, opus IX)
Mi mineur / *E minor*

7	I. Andante. *Dolce*	LB, PG, CG	2'54
8	II. Allemanda. *Allegro ma non tropo*	LB, PG, CG	4'36
9	III. Sarabanda. *Adagio*	LB, PG	4'07
10	IV. Minuetto. *Allegro non tropo*	LB, PG, CG	2'20

ROBERT DE VISÉE (1660?-1733?)

11	**La Vénitienne de Mr. Fourcroy**		3'41
	(manuscrit de Vaudry de Saizenay)	RF	

ARCANGELO CORELLI (1653-1713)
Sonata III (Opus 5)
Do majeur / *C major*

12	I. Adagio	LB, PG, CG	2'45
13	II. Allegro	LB, PG, CG	2'10
14	III. Adagio	LB	3'52
15	IV. Allegro	LB, CG	1'10
16	V. Allegro	LB, PG, CG	2'47

ANTOINE FORQUERAY
Quatrième Suite (Pièces de viole)
Sol mineur / *G minor*

17	La Marella. *Vivement et marqué*	LB, PG, CG	2'39
18	La Clément. *Noblement et détaché*	PG	4'20
19	Sarabande La D'aubonne	LB, CG	4'39
20	La Bournonville. *Mouvement élevé*	LB, PG	2'47
21	La Sainscy. *Gracieusement et avec esprit*	LB, PG, CG	3'09
22	Le Carillon de Passy. *Légèrement sans vitesse*	LB, RF, PG	6'24
	La Latour. *D'un mouvement un peu vif*	LB, PG, RF	
	Le Carillon de Passy (reprise)		

JEAN-BAPTISTE (-Antoine) FORQUERAY [le fils] (1699-1782)

23	**Chaconne. La Morangis ou La Plissay** (Pièces de viole, Troisième Suite, VIII)		7'23
	Mouvement de chaconne	LB, PG, CG, RF	

Enregistré en La = 392Hz

Lucile Boulanger, *basse de viole François Bodart (2006) d'après le grand modèle à 7 cordes de Joachim Tielke, 1699. Archet de Craig Ryder.*

Pierre Gallon, *clavecin français à deux claviers construit par Émile Jobin (2014), d'après un original d'Antoine Vater fait à Paris en 1732 et conservé au Musée de la musique de la Philharmonie de Paris. Mis à disposition par Brice Sailly.*

Claire Gautrot, *basse de viole Judith Kraft (1985) sur un modèle de Michel Collichon. Archets de Luis Emilio et de Fausto Cangelosi.*

Romain Falik, *théorbe de Maurice Ottiger (2012) d'après Wendelin Tieffenbrucker.*

Entretien avec Lucile Boulanger

Pour votre premier enregistrement chez harmonia mundi vous choisissez Forqueray, le maître incontesté de la viole, entouré de contemporains tout aussi emblématiques. Pouvez-vous nous présenter ce projet ?

Ce disque est la rencontre de deux histoires. Celle de l'interprète d'aujourd'hui qui, face à une offre discographique abondante, se doit d'apporter à sa manière un regard neuf, et celle de l'un des derniers grands maîtres français de la viole, parti à la conquête de nouveaux répertoires. J'y vois le même besoin de liberté, le même appétit de musique, le même souci d'émanciper l'instrument pour le garder vivant. C'est donc avant tout à Forqueray l'interprète que je me suis intéressée ici. Cette facette méconnue apporte à mon avis un éclairage nouveau sur ses *Pièces de Viole*, montrant combien la pratique d'autres répertoires est venue nourrir le compositeur et faire toute la singularité de son style.

On sait combien l'influence italienne était forte en France à cette époque… de quelle manière est-ce reconnaissable ?

La musique italienne semble avoir effectivement exercé sur Antoine Forqueray, comme sur bon nombre de ses contemporains, une véritable fascination. Et qui dit musique italienne dit sonates pour violon… Chez d'Aquin [1] par exemple, on peut lire : "*Forquerai parut dans le monde au moment que les Italiens excitèrent en France une émulation étonnante vers l'année 1698. Il tenta de faire sur sa viole tout ce qu'ils faisaient sur leur violon, & il vint à bout de son entreprise.*" D'Aquin ajoute : "*Les cordes singulières & les traits les plus frappants des bons Auteurs d'Italie, lui étaient tellement familiers, que dans toutes ses Pièces on trouve un certain sel, qui n'assaisonne point celles de Marais même les plus travaillées.*" Plus concrètement, il y a chez Forqueray une forme de virtuosité plus démonstrative et plus exubérante que chez les autres violistes français, et des tournures harmoniques parfois très italianisantes. Néanmoins il reste fidèle au "beau style", notamment du point de vue formel – pièces à titre, formes bipartites ou en rondeau. On peut dire qu'à sa manière, Forqueray a beaucoup œuvré pour cette réunion – si chère à François Couperin – des goûts français et italien.

Comment alors le choix des autres compositeurs que vous mettez en regard de Forqueray s'est-il imposé ?

Lorsqu'on se lance dans l'univers de la transcription, le choix peut vite devenir vertigineux. Il m'est apparu essentiel dans la construction de ce programme de ne pas céder au seul caprice et de garder un solide ancrage historique. J'ai donc suivi les traces de Forqueray en reconstituant pas à pas son propre répertoire. Au fil de mes lectures de traités, recueils de partitions et correspondances de l'époque, une poignée de compositeurs s'est imposée d'elle-même.

Tout d'abord, Michele Mascitti alias "Monsieur Michel", violoniste napolitain installé à Paris, compositeur prolifique, qui jouissait d'une immense popularité auprès du public français. Il est clairement fait état de Forqueray jouant la musique de ce compositeur sur la viole : "*Jamais homme au monde n'avait joué d'un aussi grand goût, aussi pur, aussi correct, les Sonates de Mr Michel, que Forcroi le Père…*" [2].

Un autre nom est ensuite apparu comme une évidence : celui d'Arcangelo Corelli, dont les sonates pour violon circulaient partout en Europe, notamment dans plusieurs versions transcrites pour basse de viole – dont le manuscrit de Paris coté Ms Vm7 6308, conservé à la Bibliothèque nationale de France. Connaissant la curiosité de Forqueray pour tout ce qui venait d'Italie, on voit difficilement pourquoi il se serait privé du recueil le plus célèbre de son temps.

Enfin, le tableau n'aurait pas été complet sans Jean-Marie Leclair, jumeau violoniste de Forqueray par de nombreux aspects : adepte du même type d'harmonies, capable lui aussi de pousser la virtuosité à l'extrême sans jamais la rendre gratuite. Les deux hommes étaient d'ailleurs collègues et amis, et Forqueray a dédié à Leclair l'une de ses pièces les plus éclatantes.

1 Pierre-Louis d'Aquin de Chateau-Lyon, *Lettres sur les hommes* célèbres […], Première partie, Amsterdam, 1752, p. 143.

2 Hubert Le Blanc, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*, Amsterdam, 1740, p. 103-104.

La transcription des pièces pour violon que Forqueray a pratiquée était-elle aussi répandue chez ses contemporains ?

C'était une pratique bien plus courante qu'on ne le pense, dont Forqueray n'est qu'un représentant. Un peu partout en Europe des violistes se trouvaient en manque de répertoires nouveaux et se sont tournés non pas tant vers des pièces pour violoncelle comme on serait tenté de le croire, mais vers le répertoire de violon, de loin le plus riche. En France sous Louis XV, les compositeurs se désintéressent peu à peu de "Dame Viole" (comme l'appelait Hubert Le Blanc), bien incapable de rivaliser avec "Sultan Violon" dans ces nouveaux lieux à la mode où se donnaient les premiers concerts publics, à commencer par le fameux Concert-Spirituel. On voit alors naître un engouement (en grande partie féminin) pour le pardessus de viole, permettant de jouer à la même tessiture que le violon. Mais la basse de viole restait pour beaucoup l'instrument de prédilection. Dans sa dernière partie intitulée *Pratique pour rendre tout jouable sur la Viole*, Le Blanc indique par exemple les différentes positions à adopter sur le manche de la basse pour jouer les sonates de violon de Senaillé, Mascitti et Leclair [3]. Certains violistes écrivaient probablement leurs propres transcriptions, allant peut-être jusqu'à recomposer les pièces, mais la grande majorité se contentait apparemment d'octavier la musique pour la jouer telle quelle. Il s'agissait donc plus d'appropriation que de transcription à proprement parler.

Et qu'en est-il de la pratique de Forqueray ?

Cette question est au cœur de notre enregistrement. Quelle était sa démarche face à une sonate de violon ? À quel point restait-il fidèle au texte original ? Arrangeait-il les œuvres selon son goût et les idiomes de son instrument ? La frontière entre interprétation et composition peut être ténue, surtout à cette époque. Comment interprétait-il la musique italienne ? À en croire Titon du Tillet [4], Forqueray avait une telle maitrise du style qu'il pouvait tenir tête aux musiciens italiens dans l'exécution même de leur musique. Tout porte à croire qu'il connaissait par exemple l'ornementation très fleurie de Geminiani, en témoignent certaines de ses compositions dont "La D'aubonne". On sait également qu'il était excellent improvisateur. J'ai donc parfois opté pour une approche très libre et violistique des œuvres, allant jusqu'à réécrire le troisième mouvement de Corelli pour viole seule, dans un style évoquant celui de Forqueray. De manière plus générale, la pratique de la transcription était monnaie courante comme en atteste la pièce de luth choisie pour ce programme : une transcription par De Visée d'une pièce de Forqueray, "La Vénitienne", dont la source originale reste à ce jour introuvable. Quant au solo de clavecin, il s'agit là encore d'une pièce de viole de Forqueray, "La Clément", écrite en hommage à un professeur de clavecin dans un style imitant le clavier, puis transcrite par le fils Forqueray pour le clavecin. La boucle est bouclée !

En parlant de la filiation Forqueray, comment vous situez-vous par rapport au débat sur l'authenticité de ces pièces tantôt attribuées au fils, tantôt au père ?

Les *Pièces de Viole* de Forqueray soulèvent en effet de nombreuses questions. Elles ont été publiées en 1747, deux ans après la mort d'Antoine par son fils Jean-Baptiste-Antoine, mais leur style fort similaire à celui de Leclair est d'une telle modernité qu'il est légitime de se demander jusqu'à quel point le fils s'est autorisé à remanier l'œuvre de son père. S'est-il contenté comme il l'indique dans la préface d'ajouter la ligne de basse continue et de compléter une des suites par trois de ses propres compositions – soigneusement précédées d'une étoile afin d'éviter tout amalgame, ou bien au contraire pour lever le soupçon – ou est-il le véritable auteur du corpus comme certains l'affirment ? Pourquoi un fils mal-aimé, que son père a jalousé au point de demander l'emprisonnement puis l'exil forcé du royaume, irait-il rendre un tel hommage ? S'est-il servi de la renommée de son père à des fins commerciales ? Pourquoi ne publier qu'un seul livre alors qu'il laisse entendre dans sa préface que d'autres opus pourraient suivre ? Et surtout pourquoi Antoine Forqueray n'a-t-il rien publié de son vivant, alors que ses contemporains témoignent de ses nombreuses compositions ? L'hypothèse qui me semble la plus probable est celle de l'arrangement. Le fils aurait retravaillé les pièces du père, soit à partir de manuscrits, soit de mémoire, éventuellement en les modernisant quelque peu. Sans doute en a-t-il également choisi les titres, car certains des personnages cités appartiennent clairement à l'entourage de Jean-Baptiste – par exemple "La Marella", en hommage à Giovanni Battista (?) Marella, un violoniste avec lequel Forqueray fils se produisait. Finalement, on ne quitte pas cette notion d'appropriation, de réinterprétation…

3 Hubert Le Blanc, *op. cit.* p. 127.

4 Evrard Titon du Tillet, *Le Parnasse français*, p. 756.

Une forme d'exécutoire aussi probablement pour se libérer de ce père autoritaire, violent, dont la musique garde peut-être en elle quelques traces ?

En effet, la mauvaise réputation de Forqueray le père n'est plus à faire, et à la lecture des documents de l'époque, les preuves de sa violence sont accablantes. En tant qu'interprète, il est vraiment difficile d'aborder ses pièces avec un regard neutre. Sa musique est d'une telle densité qu'elle doit être pénétrée ; elle se déchiffre péniblement, lentement, parfois accord par accord, et on ne peut s'empêcher de penser qu'elle émane d'un esprit tourmenté. À cette densité s'ajoute une écriture très sombre, avec notamment beaucoup d'accords ramassés dans le grave de l'instrument. La noirceur de la graphie parle d'elle-même (cf. partition p. 10). On y trouve également une incroyable théâtralité, un sens de la rupture, un discours puissant et souvent imprévisible, mais aussi un art du mouvement, laissant parfois échapper des gestes brusques, comme des exclamations. J'ignore si l'homme était fou mais sa palette d'affects en tous cas est bien celle du personnage "fantasque" décrit par Le Blanc, capable d'accès de rage comme de la plus profonde tendresse. C'est d'ailleurs précisément dans cette idée que nous avons cherché pour chaque pièce une couleur de continuo bien spécifique.

Avec les Forqueray, il semblerait que l'histoire de la viole française soit arrivée à son terme, mais avait-on également atteint les limites de l'instrument ?

Rappelons que les premières raisons de son déclin sont contextuelles. L'apparition des grands concerts publics bouleverse la vie musicale, et renverse les rôles. Il faut s'adapter à de nouvelles acoustiques. L'instrument avait sans doute encore beaucoup à dire, et sa seule véritable limite était celle de sa puissance sonore. Vint ensuite logiquement le problème du répertoire, car beaucoup de compositeurs trouvèrent dès lors plus gratifiant d'être joués devant de larges assemblées plutôt que dans les salons, et privilégièrent le violon ou les grands effectifs. La viole n'était donc plus au cœur des événements. Mais les Forqueray n'étaient pas les seuls à résister, et il serait bien injuste de passer sous silence de grands violistes tels que Caix d'Hervelois, Roland Marais, Cappus ou bien Dollé qui était encore actif jusque dans les années 1750.

En s'emparant du répertoire de violon, Forqueray a considérablement repoussé les murs, sortant la viole de sa zone de confort, lui offrant de nouvelles perspectives et de nouveaux défis. Mais sa chute était déjà inévitable. Le fils Forqueray dans la préface des *Pièces de Viole* avoue son espoir de sauver l'instrument de l'oubli dans lequel il est tombé, d'exciter de nouveau l'émulation, et d'assurer à son père l'immortalité… Si ce n'est pour l'immortalité c'est au moins chose faite pour la postérité : à en croire le succès de Forqueray auprès du public d'aujourd'hui, ses pièces restent un sommet du genre et le personnage n'a rien perdu de sa superbe.

Entretien réalisé par Fannie Vernaz

© harmonia mundi 2018

A Conversation with Lucile Boulanger

For your debut recording on the harmonia mundi label, you have chosen Forqueray, the supreme master of the viola da gamba, and several of his equally iconic contemporaries. Can you explain the nature of this project?

This recording follows two narrative threads: the plight of a musician in our time, confronted with an abundance of recorded offerings, who must develop his or her own fresh approach, and the story of one of the last great viol players in France, exploring new repertoire. In both of these narratives, I observe the same desire to break free, the same appetite for music, the same concern with unshackling the instrument in order to give it new life. Thus, my focus here is primarily on Forqueray the performer. This overlooked facet in my view sheds a new light on his *Pièces de Viole* and shows the extent to which his skill in and familiarity with other genres permeates his activity as a composer and contributes to the distinctive individuality of his style.

We know how strongly the influence of Italian culture was felt in France at this time... How does it manifest itself?

The music of Italy does indeed seem to have exerted a genuine fascination for Antoine Forqueray, as it did for a good number of his contemporaries. And when we speak of Italian music, we speak of sonatas for violin... Reading d'Aquin,[1] for example, we learn that *'Forquerai came on to the scene at the moment when the Italians provoked a remarkable rivalry in the French towards the year 1698. He attempted to produce on his viol everything that they managed to do on their violin, and he succeeded in his endeavour.'* D'Aquin continues, *'The unusual chords and the most striking features of the best composers from Italy were so familiar to him, that in all his* Pièces *we find a certain spice, which never seasons any* Pièces *by Marais, not even his best-crafted ones.'* To be more specific, in Forqueray we observe a type of virtuosity which is more extrovert and exuberant than in other French viol masters, and his harmonic twists often sound very Italianate. And yet he remains committed to the 'beau style', namely, as it relates to formal structure (character pieces with two-part or *rondeau* form). We can say that in his own fashion, Forqueray laboured to 'reunite the tastes' – so dear to François Couperin – of the French and Italian styles.

How then did you arrive at choosing the other composers being explored here alongside Forqueray?

When we enter the realm of transcription, the options can be staggering. In constructing this programme, I found it essential to resist mere whims and to find a solid historical grounding. I retraced Forqueray's experience by meticulously reconstructing his own repertoire as a performer. In the course of my study of music treatises, collections of scores, and private correspondence of the time, a handful of names became manifest all by itself. First among them is Michele Mascitti, also known as 'Monsieur Michel,' a violinist from Naples transplanted to Paris, and a prolific composer who enjoyed enormous popularity with French audiences. We have explicit reports of Forqueray playing his music on the viol: *'Never had anyone in the world played the Sonatas of Monsieur Michel with such great taste, so pure, so in tune, as Forcroi the elder...'*.[2]

Another name also became self-evident, that of Arcangelo Corelli, whose violin sonatas were circulated all across Europe, notably in several transcriptions for bass viol – one of which, the Paris manuscript designated as Ms Vm7 6308, is housed at the Bibliothèque Nationale de France. Given Forqueray's interest in all things Italian, one is hard pressed to imagine why he would *not* avail himself of the most popular collection of his day. Finally, the picture would not be complete without the violinist Jean-Marie Leclair, who in many respects is Forqueray's direct counterpart: fond of the same type of harmonies and equally capable of pushing virtuosity to the limit without ever making it sound gratuitous. Besides, the two men were colleagues and friends, and Leclair is the dedicatee of one of Forqueray's most dazzling pieces.

1 Pierre-Louis d'Aquin de Château-Lyon, *Lettres sur hommes célèbres...*, Part I, Amsterdam, 1752, p.143.

2 Hubert Le Blanc, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle,* Amsterdam, 1740, p.103-104.

Forqueray's practice of transcribing works originally intended for the violin, was it equally widespread among his contemporaries?

The practice was much more common than we tend to think, and Forqueray is but one of its practitioners. All over Europe, viol players found themselves in short supply of new material, and they turned less to what was written for the cello (as one is tempted to suppose) than to what was written for the violin, by far the more extensive repertoire. In France under Louis XV, composers gradually lost interest in 'Dame Viol' (as coined by Hubert Le Blanc), which was unable to compete with 'Sultan Violin' in those newly fashionable venues where the first public concerts took place, starting with the famous 'Concert Spirituel.' One can observe a growing vogue (in large part, on the distaff side) for the 'pardessus de viole,' capable of playing in the same range as the violin. But it was the bass viol which remained the instrument favoured by many. In his closing section entitled *Technique to make everything playable on the Viol*, Le Blanc gave examples of different hand positions to use on the bass viol in order to be able to play the violin sonatas of Senaillé, Mascitti, and Leclair.[3] Some viol players probably made their own transcriptions, going so far as to re-compose the originals, but the great majority was apparently content merely to transpose the music, playing it 'as is' but in a different octave. Which made it an act of borrowing, rather than of transcribing, strictly speaking.

And what about Forqueray's way of playing?

This question is at the heart of our recording. What was his approach when performing a sonata written for the violin? To what degree did he remain faithful to the original text? Did he arrange the original according to his taste and the particularities of the bass viol? The dividing line between interpretation and composition can be tenuous, especially at this time. What was his approach to Italian music? If we can trust Titon du Tillet,[4] Forqueray had such mastery of the Italian style that he could rival native Italian musicians in the execution of their own music. Everything leads us to believe, for instance, that he knew the very florid ornamentation typical of Geminiani, attested to in some of his own compositions, e.g., the sarabande 'La D'aubonne.' We also know that he was an excellent improviser. The approach I adopted at times is very free and well suited to the viol, going so far as to rewrite the third movement of the Corelli Sonata as a solo for viol, in a style evoking that of Forqueray. Broadly speaking, the idea of transcription was common practice, as illustrated by the piece for lute we chose for this programme: a transcription De Visée made of Forqueray's 'La Vénitienne' – the primary source is still unknown to us to this day. And the piece for solo harpsichord is also adapted from Forqueray's original for viol entitled 'La Clément,' composed in tribute to a professor of harpsichord and cast in a style imitating keyboard writing, then transcribed by Forqueray *fils* for the harpsichord. Which brings it full circle, so to speak.

Speaking of authorship, where do you stand vis-à-vis the debate surrounding these pieces, which some attribute to the son and others to the father?

Forqueray's *Pièces de Viole* do indeed raise a number of questions. They were published in 1747 by Jean-Baptiste two years after his father's death, but their style, strongly reminiscent of Leclair, is so advanced that it is legitimate to wonder to what extent the son might have reworked his father's originals. Was he really content, as he states in the preface, merely to supply the basso continuo part and to complete one of the suites by composing three original movements – which he carefully designated by an asterisk, to avoid any confusion, or perhaps on the contrary, to avoid any suspicion – or is he the real author of the entire publication, as some assert? Detested, envied, and reviled by a father who sought his imprisonment and exile, why would a son want to pay such a tribute? Mindful of his father's fame, was Jean-Baptiste compelled by business considerations? Why did he stop after the initial publication, when his preface intimates that further volumes would follow? And above all, why did Antoine himself never publish any of his work during his lifetime, given contemporary evidence of his prolificacy? The theory which fits best in my view is that we are dealing with an arrangement. The son reworked his father's pieces, from the manuscripts in his possession or from memory, while most likely making them a bit more up-to-date. Undoubtedly, it was the son who chose the titles, because several of them identify individuals unmistakably belonging to his circle – for example, 'La Marella,' paying tribute to Giovanni Battista (?) Marella, a violinist Jean-Baptiste is known to have performed with. In the end, we come back to the theory of appropriation, of reinterpretation...

3 Hubert Le Blanc, *op. cit.* p.127.

4 Évrard Titon du Tillet, *Le Parnasse français,* p.756.

A way to obtain justice, as much as to break free from a dictatorial and abusive parent, whose stamp this music perhaps still retains.

Indeed, about the appalling character of Forqueray *père* there can be no question, and judging by written sources from that time, the evidence of his cruelty is overwhelming. For a performer undertaking these pieces, it becomes rather difficult to maintain a neutral opinion. This music is so dense that it takes time to penetrate; it can only be grasped with much effort, gradually, often one chord at a time, and it gives the impression of emanating from a troubled mind. Added to this is a rather sombre texture, marked by a frequent use of block chords in the instrument's lowest register. The density of the score speaks for itself (see example on page 10). It also exhibits a remarkable sense of drama, of rupture, a powerful rhetoric that often surprises, as well as a mastery of momentum, punctuated by sudden gestures in the manner of exclamations. I could not say whether the man was touched by madness, but at all events, his tonal palette is entirely in keeping with the 'temperamental' character described by Le Blanc: one who is prone to fits of rage as often as to feelings of tenderness. In fact, it is precisely with this idea in mind that we sought to find a distinctive colour for the continuo in each piece.

With the Forquerays, it would seem that the story of the French viol had come to an end, but was that also because the instrument had reached the limit of its capabilities?

Let us remember that the main cause of its decline stems from the context. The establishment of widely attended public concerts transformed musical culture and led to a reversal of roles. It was now necessary to adapt to an entirely new acoustic environment. The instrument without a doubt still had a lot to say, and its only true limitation was its low volume. Next comes the problem of repertoire, because composers logically found it more rewarding to have their music played in front of large audiences rather than in private salons, and as their chosen medium gave preference to the violin or to large ensembles. The gamba was no longer at the centre of cultural life. But the Forquerays were not alone in mounting a resistance, and it would be most unfair to overlook such important gamba players as Louis de Caix d'Hervelois, Roland Marais, Jean-Baptiste Cappus, or Charles Dollé (who was still active into the 1750s).

By appropriating works written for the violin, Forqueray had significantly expanded the boundaries, liberating the gamba from its comfort zone and giving it new opportunities and new challenges. But its eventual decline could not be stopped. The younger Forqueray in his preface to the *Pièces de Viole* voiced his desire to save the neglected instrument from oblivion, to stimulate new rivalry, and to ensure the undying legacy of his father... Although not quite immortal, Forqueray *père* is indeed safely preserved for posterity: judging by the success the music of Forqueray enjoys with today's audiences, his pieces remain a summit of the genre and his personality still retains all its superb character.

Interview conducted by Fannie Vernaz

© 2018 harmonia mundi

Translation: Mike Sklansky

Lucile Boulanger commence la viole de gambe avec Christine Plubeau dès l'âge de cinq ans, puis poursuit ses études auprès d'Ariane Maurette et de Jérôme Hantaï. Après un premier prix du Conservatoire à rayonnement régional de Paris et un prix de perfectionnement du CRR de Cergy, elle intègre la classe de Christophe Coin au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris où elle obtient en 2009 son diplôme à l'unanimité. Elle est lauréate de plusieurs prix internationaux (concours Bach-Abel de Cöthen, Società Umanitaria de Milan, Musica Antiqua de Bruges, etc.). Très sollicitée en tant que chambriste, elle se produit et enregistre avec de nombreux ensembles ou solistes tels que Philippe Pierlot, François Lazarevitch (Les Musiciens de Saint-Julien), Christophe Rousset, Alexis Kossenko, Hugo Reyne, et joue parallèlement au sein de plus grandes formations comme l'Ensemble Correspondances (Sébastien Daucé), Les Talens Lyriques (Christophe Rousset) ou Pygmalion (Raphaël Pichon). Elle consacre également une grande partie de son activité à la musique pour consort de violes, notamment au sein de Ricercar Consort (Philippe Pierlot), L'Achéron (François Joubert-Caillet), ou Musicall Humors (Julien Léonard). Par ailleurs, elle apparaît fréquemment en récital, en France comme à l'étranger. Ses deux disques en duo avec le claviériste Arnaud de Pasquale pour le label Alpha (Bach en 2012 puis C. P. E. Bach et Graun en 2015) ont reçu de multiples récompenses : Diapason découverte, Choc Classica, Coup de Cœur Charles Cros, *ffff* Télérama.
Pierre Gallon étudie le clavecin et la basse continue au conservatoire de Caen, puis au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans la même promotion que Lucile Boulanger. Il en sort en 2010 avec deux Premiers prix et les plus hautes distinctions. La musique est d'abord pour lui une aventure collective : celle qui le mène aujourd'hui encore à s'investir au sein d'ensembles de renom tels que Pygmalion, l'Ensemble Correspondances ou encore Les Musiciens de Saint-Julien. Mais cette aventure emprunte d'autres chemins tout aussi captivants lorsqu'il explore l'immense répertoire soliste du clavecin depuis la Renaissance jusqu'à nos jours. Ses deux premiers enregistrements solos (l'un consacré à Attaingnant, l'autre à Haydn) l'amènent à jouer en récital dans de nombreux festivals tels que La Roque d'Anthéron, l'Académie Bach d'Arques-la-Bataille, la Folle Journée de Nantes, le Poznan Baroque Festival, ou encore le Venetian Centre for Baroque Music. Pierre Gallon multiplie également les expériences avec ses amis claviéristes et se produit ainsi à deux clavecins avec Bertrand Cuiller ou en "Bande de Clavecins" avec Yoann Moulin et Freddy Eichelberger.

Violiste et violoncelliste, Claire Gautrot dite Henriette a étudié la viole de gambe à la Schola Cantorum Basiliensis (Suisse) auprès de Paolo Pandolfo et le violoncelle baroque dans la classe de David Simpson au CRR de Paris. Partageant son activité entre concerts et enseignements, elle est régulièrement invitée par diverses formations (Le Poème Harmonique, Le Parlement de Musique, La Comédie-Française, Il Nuovo Concerto, La Simphonie du Marais, la Chapelle Rhénane, l'Achéron), enseigne au conservatoire de Levallois-Perret et joue en récital accompagnée de Pierre Trocellier au clavecin et Jérôme Boutillier au piano. Sa recherche engagée sur le son, la diction musicale et la vocalité donnent un sens fort à ses interprétations tant dans les parties de basse continue que dans le répertoire soliste.

Guitariste autodidacte, Romain Falik entre au conservatoire de Versailles en guitare classique dans la classe de Christian Channel. C'est là qu'il étudie également le théorbe et le luth aux côtés de Benjamin Perrot. Il se produit régulièrement en tant que soliste et continuiste en France et à l'étranger, avec Le Caravansérail, Pygmalion, Les Cris de Paris, Le Théâtre de l'Incrédule et les Musiciens de Saint-Julien.

Lucile Boulanger took up the viola da gamba at the age of five, receiving instruction from Christine Plubeau; she pursued further studies with Ariane Maurette and with Jérome Hantaï. After earning a first-prize diploma at the Conservatoire à Rayonnement Régional in Paris and a postgraduate diploma at the CRR in Cergy, she entered the Paris Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse to study with Christophe Coin, earning her diploma, awarded unanimously, in 2009. She is a prizewinner of several international competitions, such as the Bach-Abel-Wettbewerb in Köthen, the Società Umanitaria Musical Competition in Milan, and the Musica Antiqua Competition in Brugge. Highly sought after as a chamber musician, she has appeared and recorded with a number of ensembles and soloists including Philippe Pierlot, François Lazarevitch (Les Musiciens de Saint-Julien), Christophe Rousset, Alexis Kossenko, and Hugo Reyne, while also playing with larger formations such as the ensembles Correspondances (led by Sébastien Daucé) and Pygmalion (led by Raphaël Pichon), and Les Talens Lyriques (led by Christophe Rousset). Much of her time is devoted to performing music for the consort of viols, notably as a member of the Ricercar Consort (Philippe Pierlot), of L'Achéron (François Joubert-Caillet), and of Musicall Humors (Julien Léonard). She also appears regularly as a recitalist, both in France and abroad. With Arnaud de Pasquale at the keyboard, she has recorded a pair of recitals for the Alpha label (sonatas by J. S. Bach in 2012; trios by C. P .E. Bach and Graun in 2015), each of which earned multiple awards including the Diapason Découverte, Choc Classica, Coup de Cœur Charles Cros, and *ffff* Télérama.

Pierre Gallon studied harpsichord performance and figured bass realisation first at the Caen Conservatoire, then at the Paris Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse (where he and Lucile Boulanger were fellow students). He earned two first-prize diplomas and graduated with highest honours in 2010. For Pierre Gallon, music-making is first and foremost a collective endeavour; this motivating force drives his commitment to such renowned ensembles as Pygmalion, the Ensemble Correspondances, and Les Musiciens de Saint-Julien. But his musical curiosity also follows other equally enticing paths as he explores the vast repertoire for solo harpsichord ranging from the Renaissance to the present day. The release of his first two solo recordings (works published by Attaingnant and sonatas by Haydn) led to his being invited to perform at a number of festivals, including La Roque d'Anthéron, the Bach Academy of Arques-la-Bataille, the Folle Journée de Nantes, the Poznan Baroque Festival, and the Venetian Center for Baroque Music. Pierre Gallon also makes regular appearances alongside fellow keyboard players, performing with Bertrand Cuiller as a harpsichord duet and with Yoann Moulin and Freddy Eichelberger as 'Une Bande de Clavecins.'

A violist and cellist, Claire Gautrot (known as Henriette in her circle) studied the viola da gamba with Paolo Pandolfo at the Schola Cantorum Basiliensis (Switzerland) and baroque cello with David Simpson at the Conservatoire à Rayonnement Régional in Paris. Dividing her time between performing and teaching, she is regularly invited to appear with such ensembles as Le Poème Harmonique, Le Parlement de Musique, La Comédie-Française, Il Nuovo Concerto, La Simphonie du Marais, La Chapelle Rhénane, and l'Achéron, and can be heard in recital with harpsichordist Pierre Trocellier and pianist Jérôme Boutillier; she teaches at the conservatoire in Levallois-Perret (Paris). Her active research into sound production, articulation, and vocal style aids her ability to create a strong sense of character in performance, whether she is playing a continuo part or that of a featured soloist.

Having initially taught himself to play the guitar, Romain Falik entered the Conservatoire à Rayonnement Régional de Versailles to study classical guitar with Christian Channel. While there, he also studied the theorbo and the lute with Benjamin Perrot. Romain Falik performs regularly in France and abroad as soloist and continuo player with ensembles including Le Caravansérail, Pygmalion, Les Cris de Paris, Le Théâtre de l'Incrédule, and Les Musiciens de Saint-Julien.

À Paulin,

Merci à mes trois Lucioles, ainsi qu'à nos amis et familles
pour leur soutien et leur implication tout au long de cette aventure :
Claire Berget, Marie Jorio, François Gobillard, Pierre Trocellier,
Thomas Nicol, Myriam Rignol, Jérôme Boutillier, Bernadette Koebele,
Sébastien Daucé, la famille Grall, Martine et Jean-Guy.

Merci à Pascal Crou et la commune de Passy, Stéphane Fuget
et la famille Védrine pour leur accueil et leur générosité.

Merci à Brice Sailly pour le prêt de son clavecin,
sans oublier Emile Jobin et Emmanuel Bissonnet.

Merci à Fannie Vernaz, Thomas Leconte et Adèle Rosenfeld
pour leurs conseils littéraires et musicologiques.

Et merci à Aline, Matthieu Benoît, et Josh
pour tant de bonnes ondes en provenance de la cabine.

harmonia mundi musique s.a.s
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles ℗ 2018
Enregistrement : Juillet 2017, la Chapelle de Passy (89)
Direction artistique : Aline Blondiau
Prise de son, montage & mastering : Aline Blondiau
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Photo page 1 : Alix Laveau
Photos page 7 : Antoine Valay
Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902330