

Boccherini

MADRID

OPHÉLIE GAILLARD
PULCINELLA
SANDRINE PIAU

Boccherini – Madrid

Fandango, from the Quintet for 2 violins, viola, cello, 2 guitars, percussion and castanets G448

Concertos for cello and orchestra G483 and G480

Aria accademica 'Se d'un amor tiranno' for soprano, concertante cello and orchestra G557

Ophélie Gaillard CONCERTANTE CELLO AND MUSICAL DIRECTION

Sandrine Piau SOPRANO

Rolf Lislevand SOLO GUITAR

Luz Martin León Tello CASTANETS

David Mayoral PERCUSSION

Maude Gratton FORTEPIANO AND PREPARATION OF DA CAPOS

AND CADENZAS FOR SANDRINE PIAU

Pulcinella

VIOLINS Lorenzo Colitto, Lisa Ferguson | VIOLA Patricia Gagnon |

CELLO Claire Gratton | DOUBLE BASS David Sinclair | GUITARS Thor Harald Johnsen,

Juan Sebastian Lima | SOLO OBOE Patrick Beaugiraud | OBOES Jean-Marc Philippe,

Yann Miriel | HORNS Claude Maury, Nicolas Chedmail

Luigi Boccherini 1743-1805

- 1 **Fandango en ré mineur**, extrait du Quintette pour 2 violons, alto, violoncelle, 2 guitares, percussions et castagnettes | **Fandango in D major** from the Quintet for 2 violins, viola, cello, 2 guitars, percussion and castanets G448 14'35

Concerto en ré majeur pour violoncelle et orchestre | Concerto for cello and orchestra in D major G483

- 2 Allegro maestoso 7'53
3 Andante lentarello 6'18
4 Allegro con moto 6'17

- 5 **Aria accademica 'Se d'un amor tiranno'** pour soprano, violoncelle concertant et orchestre | for soprano, concertante cello and orchestra no.14 G557 14'29

Concerto en sol majeur pour violoncelle et orchestre | Concerto for cello and orchestra in G major G480

- 6 Allegro 6'33
7 Adagio 5'29
8 Allegro 5'04

DVD

2 documentaires sur la musique de Boccherini COMMENTÉE PAR OPHÉLIE GAILLARD

2 documentaries on Boccherini's music WITH COMMENTARIES BY OPHÉLIE GAILLARD

« Neiges éternelles »

« Parfums de Madrid »

Director / réalisé par LOUISE NARBONI

Caro Luigi,

Après avoir passé tant de temps en ta compagnie musicale, quelques questions me brûlent les lèvres : lorsque tu jouais puis écrivais toutes ces pirouettes musicales, as-tu pensé un seul instant à toutes les générations de violoncellistes qui suivraient tes traces et tenteraient d'apprivoiser ces sons de rossignol ?

Et d'ailleurs, à ce propos, ne pourrais-tu me suggérer quelques doigtés ?

Toi qui aimes tant la voix, penses-tu qu'il soit bien raisonnable de s'aventurer dans des tessitures de soprano léger, de quitter les basses profondes que nous aimons tant ?

Mais c'est vrai, ceci est injuste, car malgré ton attirance irrésistible pour les sons haut perchés, tu n'as jamais délaissé le grave du violoncelle. Et l'alto n'a pas non plus à se plaindre, lui qui chante dans tes quintettes comme rarement ce fut le cas auparavant !

J'ai suivi tes pas et retracé les multiples pérégrinations qui t'ont mené de Lucques jusqu'à Madrid, et je me suis demandée si tu n'avais jamais regretté ta Toscane natale. Qu'est-ce qui t'a tant séduit en Espagne au point que tu aies choisi de t'y exiler ? Est-ce la couleur du ciel, cette terre souvent aride et brûlée par le soleil, ou bien le Rioja et l'huile d'olive ? Serait-ce la ferveur religieuse de ce peuple ardent, sa langue âpre et sensuelle, ou bien peut-être le parfum entêtant du jasmin à la nuit tombée ?

Et as-tu pu observer, comme Casanova, des couples ensorcelés dansant le fandango ? Qui sait, peut-être t'a-t-on même initié aux secrets de cette danse lascive et encanaillée...

À ce sujet, une chose m'intrigue : pourquoi le violoncelle s'arrête-t-il subitement au beau milieu de ton fandango ? N'aurais-tu pas prévu que le violoncelliste joue lui-même des castagnettes ? Mais alors, aurais-tu appris à les manier ? Et que penses-tu de notre idée de confier modestement cette partie essentielle à d'authentiques madrilènes ? Ne sont-ce pas les femmes espagnoles que tu as tendrement aimées qui t'ont permis de comprendre l'essence même de l'âme de ce grand peuple ?

Et puis, cher Maître, qu'as-tu voulu dire à ce violoniste amoureux de ta musique lorsque tu as écrit : « Vous êtes trop jeune pour jouer ma musique, elle demande nécessairement une certaine expérience, une manière qui ne peut être séparée de la façon de la comprendre. »

Une fervente admiratrice,

Ophélie

Neiges éternelles

Pourquoi Luigi Boccherini exerce-t-il une telle fascination sur les violoncellistes, et qu'a-t-il apporté à la technique instrumentale ?

Luigi Boccherini est certainement le violoncelliste le plus fascinant de toute l'histoire ! Il suffit d'écouter les concertos pour violoncelle d'un Vivaldi ou d'un Leonardo Leo pour prendre la mesure de la révolution technique qui s'opère avec Boccherini ! Il suscite d'ailleurs l'admiration de son auditoire dès 1756 alors qu'il se produit dans sa ville natale de Lucques. Toujours accompagné de son père à la contrebasse, il part pour Vienne et s'y fait remarquer par Haydn et Gluck, avant d'être acclamé à Paris pour ses envolées pyrotechniques. Plus tard, alors que Boccherini est établi en Espagne depuis longtemps, le célèbre violoniste Jacques-Pierre-Joseph Rode et le grand violoncelliste allemand Bernhard Romberg (qui comme son cousin Andreas avait joué avec Beethoven à Bonn et à Vienne) lui rendront visite. Enfin, Frédéric Guillaume II de Prusse, son protecteur à partir de 1786, n'a-t-il pas abandonné la basse de viole que lui enseignait Forqueray au profit du violoncelle, suscitant du même coup bon nombre de compositions majeures ? Dès ses premières compositions, ce virtuose intrépide développe tous les registres du violoncelle, du plus grave au plus aigu, et cela est particulièrement saisissant dans l'air académique « *Se d'un amor tiranno* ». Au cours d'un dialogue étourdissant avec la voix de soprano, la main gauche du violoncelliste atteint bien souvent, selon l'expression consacrée, « les neiges éternelles », cette région située près du chevalet où l'archet, en frottant

la corde, laisse une fine poudre blanche, la colophane, qui lui garantit une meilleure adhérence sur la corde.

Et pourtant, même si cette technique de pointe qui exige une prise de risque perpétuelle est une source constante de plaisir pour l'interprète, le génie toscan ne cède jamais à la facilité d'une virtuosité gratuite. Sa musique serait plutôt un défi aux lois de la gravité : elle dénote une grâce, une élégance et une souplesse mélodique confondantes.

Percevez-vous des transformations dans l'écriture des différentes pièces que vous avez choisi d'enregistrer ? Comment peut-on qualifier l'esthétique de Luigi Boccherini ?

À l'écoute des deux concertos enregistrés ici, on perçoit des différences frappantes. L'accompagnement du concerto en sol majeur, écrit en 1770, est très finement ciselé : les deux violons y jouent un rôle prédominant. Alors que l'alto et même la basse (totalement absents dans la cantilène du second mouvement) n'interviennent que de façon secondaire, les dialogues avec le premier violon renforcent cette impression de légèreté.

Et pourtant cette œuvre révèle déjà d'étonnantes contradictions. On y trouve l'expression d'un certain classicisme dans le premier mouvement, mais aussi l'héritage de l'esthétique baroque, surtout dans le rondo final, alors que, paradoxalement, le second mouvement est déjà tourné vers le préromantisme. Et c'est bien là le reflet d'une époque marquée par les nouveaux courants esthétiques qui traversent l'Europe, de l'*Empfindsamkeit* (« sentiment ») au *Sturm und Drang* (« tempête et passion »). Le lumineux équilibre du classicisme naissant cède la place aux frémissements de l'âme, l'expression du sentiment devient première, favorise les contrastes et la dramatisation du discours, extériorise les bouleversements intérieurs.

Il ne faut pas oublier que Mannheim devient, au milieu du XVIII^e siècle, un centre pour la science et les arts. L'orchestre du prince électeur Carl Theodor compte alors jusqu'à quatre-vingt-dix professeurs, ce qui révolutionne la conception même de l'orchestre : couleurs, timbres, contrastes dynamiques, nuances, tous ces paramètres du jeu orchestral sont remodelés. Dans le concerto G483 écrit douze ans plus tard, le tissu orchestral s'est enrichi de deux hautbois et deux cors, et la tonalité lumineuse de *ré* majeur favorise une polarité tutti-soli très classique. Dans l'Andante lentarello (tout le paradoxe de Boccherini est inscrit dans cet oxymore), le compositeur choisit le ton de la confiance intime, souvent trahie par des éclats dramatiques à peine contenus. Fait remarquable et précieux, la cadence autographe du deuxième mouvement, relativement développée, révèle aussi le caractère fantasque, inventif et par moments mélancolique du violoncelliste.

Il me semble aussi que cette évolution de l'écriture reflète le cheminement intérieur de Boccherini, homme durement marqué par les épreuves de la vie (décès de ses deux épouses successives, de ses quatre filles, ainsi que de son protecteur Don Luis). Tout se passe comme si cet instrumentiste renonçait progressivement au positionnement du soliste acclamé pour mettre sa technique superlative et sa sensibilité au service de ce qu'il considère comme l'essence de la musique.

N'écrit-il pas en 1799 dans une lettre à M.-J. Chénier : « Je sais bien que la musique a été faite pour parler au cœur de l'homme et c'est à cela que je me consacre de mon mieux : la Musique sans affects ni passion est insignifiante... »

Il ne compose, plus guère après le début des années 1780, que quelques concertos pour le violoncelle et recentre bientôt son travail sur la musique de chambre, écrivant notamment, un nombre invraisemblable de trios, quatuors

et quintettes à cordes ; il est sans nul doute l'inventeur du quintette à cordes. C'est aussi à cette époque, en 1781, qu'il compose le très beau *Stabat Mater* dans sa première version pour soprano et quintette à cordes, nous livrant ici un chef-d'œuvre d'une intensité expressive infiniment touchante.

Quelles sont les influences de la musique populaire espagnole dans son œuvre, et comment peut-on comprendre plus particulièrement l'intrusion du fandango dans un quintette à cordes de facture classique ?

Savez-vous que Boccherini a épousé successivement deux Espagnoles et parcouru durant quarante ans une bonne partie de la péninsule, de Madrid à Las Arenas, d'Aranjuez à La Granja ? Il a d'ailleurs écrit en 1786 une zarzuela, *La Clementina*, sur un livret de Ramón de la Cruz, ainsi que de nombreux *villancicos*.

Emilio Moreno nous rend attentifs à ces réminiscences de mélodies populaires espagnoles, ces légers mouvements harmoniques parfois brusques et même violents, ces petites tournures articulatoires, rythmiques et mélodiques caractéristiques de la musique hispanique (comme ces fameuses répétitions de petits motifs déjà présentes chez Domenico Scarlatti et héritées de la musique sacrée espagnole, des anciens *tonos humanos*). Le fameux *Fandango*, tout d'abord écrit en 1788 pour un quintette à deux violoncelles, puis profondément remanié dix ans plus tard pour le marquis de Benavent, grand amateur de guitare et interprète notable, est particulièrement révélateur de cette hispanité vécue de l'intérieur, bien loin d'un exotisme de pacotille. Il faut ici dire quelques mots de cette danse envoûtante dont les origines remontent au XVII^e siècle et qui est construite sur une basse harmonique obstinée utilisée dans tout le monde hispanique. Alors qu'elle fait fureur de l'Andalousie et l'Estrémadure jusqu'aux Asturies et au Pays Basque, voici ce qu'en dit Casanova en 1767 : « On ne saurait

décrire le Fandango : chaque couple fait mille attitudes, mille gestes d'une lascivité dont rien n'approche. Là se trouve l'expression de l'amour depuis sa naissance jusqu'à la fin, depuis le soupir jusqu'à l'extase. Il me paraissait impossible qu'après une danse pareille, la danseuse pût rien refuser à son danseur. » L'on comprend mieux les méfiances et même les franches interdictions formulées par l'Inquisition à l'encontre de cette dangereuse pratique collective. Du reste, on trouve encore de nos jours au Mexique la tradition d'une célébration rituelle qui rassemble toute la communauté autour d'une estrade et qui a su remplacer la lutte physique par une mise en concurrence de compositions en vers alternés (*versada*). Cette joute oratoire explicitée par la danse percussive du *zapateado* est transposée chez Boccherini dans l'écriture instrumentale, favorisant l'alternance des interventions virtuoses des musiciens qui rivalisent d'inventivité et d'obstination. Le fandango se situe donc à la frontière de différentes cultures auxquelles il emprunte certaines caractéristiques : les rythmes obsédants de la culture bantoue d'Afrique, le charme et le galbe du *taconeo* arabo-andalou (claquement du talon sur le sol que l'on retrouve dans le flamenco), la virtuosité de la guitare (apparentée à la *jarana* mexicaine) et des castagnettes.

Quelle est l'originalité de votre approche de la musique de Boccherini et, plus généralement, quelles sont les spécificités de l'ensemble Pulcinella ?

Tout d'abord, nous continuons un travail sur le son et l'articulation qui permet d'explorer la diversité du langage de Luigi Boccherini, infiniment plus riche et varié que ne le laisse supposer une connaissance se résumant trop souvent à son célèbre menuet. Les différentes œuvres qui composent ce programme sont autant de fenêtres ouvertes sur l'univers du compositeur. Nous continuons également nos recherches sur l'instrumentation du continuo

et optons notamment pour la couleur du pianoforte, plus à même de se fondre dans l'orchestre mais aussi de contribuer aux brusques changements de nuances et de caractères.

Le choix de jouer sans chef, avec un instrumentiste par partie, redéfinit l'équilibre entre les solistes et l'orchestre, entre vents et cordes.

Un autre aspect important de notre travail est la mise en lumière d'une œuvre ou d'un compositeur par des recherches sur son contexte historique, culturel et géographique. Si notre premier album était consacré à la Venise de Vivaldi, ce second, auquel participent des musiciens madrilènes, s'attache à expliciter l'influence de la péninsule ibérique sur un compositeur italien certes, mais sans nul doute espagnol de cœur.

C'est une des raisons pour lesquelles nous avons pris la liberté d'extraire le fandango du quintette éponyme écrit en 1798. Cette pièce a en effet sa propre autonomie au-delà de son appartenance à une œuvre de musique de chambre plus classique, et elle est emblématique à plus d'un titre. Il nous a semblé que des associations librement suscitées permettaient de convoquer toute une pratique de l'improvisation présente dans le répertoire pour guitare (notamment en 1730 dans le codex mexicain de Santiago de Murcia), et qui annonce même les développements futurs du flamenco au XIX^e siècle.

Ophélie Gaillard

Ophélie Gaillard violoncelle

Éclectique dans ses choix musicaux tout comme dans sa pratique instrumentale, la violoncelliste franco-helvétique Ophélie Gaillard s'est très tôt spécialisée dans des domaines aussi divers que ceux de la musique baroque, classique, romantique ou contemporaine. Éluée en 2003 Révélation soliste instrumentale aux Victoires de la musique, elle parcourt le monde en récital et défend le répertoire solo du violoncelle, des suites de Bach jusqu'à la création contemporaine. Ses enregistrements pour le label Ambrosie des intégrales des suites de Bach, de celles de Britten, de l'œuvre de Fauré et des sonates de Vivaldi ont été chaleureusement récompensés par la critique internationale. Elle se produit en soliste avec de prestigieux orchestres tels que l'Orchestre de la Radio Polonaise, l'European Camerata, le Bangkok Symphony Orchestra, l'Orchestre Franz Liszt de Budapest, le New Japan Philharmonic, l'Orchestre de Cannes- Provence-Alpes-Côte d'Azur, et est invitée à jouer dans des salles comme les Concertgebouw de Bruges et d'Amsterdam, le Bozar de Bruxelles, les théâtres de Bordeaux, d'Avignon, de Poissy

et du Châtelet, le Oji Hall de Tokyo, le Wigmore Hall de Londres.

Lors de sa formation au CNSM de Paris, Ophélie Gaillard a obtenu trois Premiers Prix : en musique de chambre dans la classe de Maurice Bourgue, en violoncelle dans la classe de Philippe Muller et en violoncelle baroque dans la classe de Christophe Coin. Passionnée de musique ancienne, elle crée en 2005 l'ensemble Pulcinella, après avoir travaillé auprès de Christophe Rousset, Emmanuelle Haïm ou John Eliot Gardiner, ainsi qu'au sein de l'Ensemble Amarillis.

Elle apprécie particulièrement les rencontres pluridisciplinaires et collabore avec de nombreux artistes. En 2005, elle est à l'initiative de la création d'un spectacle réunissant mime et musique, *Pierrot fâché avec la lune*.

Ophélie Gaillard joue un violoncelle de Francesco Goffriller de 1737 prêté par le CIC.

Sandrine Piau soprano

Révélee au public par la musique baroque aux côtés de William Christie, Philippe Herreweghe, Christophe Rousset, Emmanuelle Haïm, Sigiswald Kuijken, Gustav Leonhardt ou René Jacobs, Sandrine Piau affiche aujourd'hui un large répertoire reflété par une abondante discographie, et confirme sa place d'exception parmi la nouvelle génération de chanteurs français.

Sur la scène lyrique, elle alterne rôles baroques, classiques et romantiques : *L'incoronazione di Poppea* (Amsterdam, New York), *Serses* (Dresde, Champs-Élysées), *Tamerlano* (Drottningholm, Amsterdam), *Arianna* (Halle), Gluck, Mozart (Servilia, Pamina, Konstanze, Ismene) au Châtelet, à Genève, à Bordeaux et au Bayerische Staatsoper, Weber (Ännchen) au Théâtre des Champs-Élysées, Berlioz (Héro) au Teatro Comunale di Bologna, Verdi (Nannetta), Massenet (Sophie), Britten (Tyrania), Wanda (*La Grande-Duchesse de Gérolstein*) au Châtelet, Ninette (*L'Amour des trois oranges*).

Au concert, elle se produit dans *L'Enfant et les sortilèges* (Myung-Whun Chung), *La Création* (Daniel Harding), *Jeanne d'Arc*

au bûcher (Kurt Masur/Philharmonie de Berlin), *Le Songe d'une nuit d'été* (enregistré avec Philippe Herreweghe), *Elias* de Mendelssohn (Michel Corboz/Teatro Colón) ou encore la *Messe en ut* (Festival de Salzbourg). À noter ses débuts new-yorkais au Lincoln Center avec le Freiburger Barockorchester.

En récital, elle a pour partenaires les pianistes Corine Duros, Alexandre Tharaud, Christian Ivaldi, Georges Pludermacher, Susan Manoff, Myung-Whun Chung et Jos van Immerseel. Avec ce dernier, elle enregistre des mélodies de Debussy (Prix Ravel aux Orphées), faisant suite à un premier disque d'airs d'opéras de Mozart avec le Freiburger Barockorchester (Prix Charles Cros). Son album Haendel avec Christophe Rousset et Les Talens Lyriques a été distingué comme *Editor's Choice* par Gramophone et élu Stanley Sadie Haendel Recording prize pour l'année 2005. Elle a été faite Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres en 2006.

Pulcinella

Pulcinella est un collectif de solistes virtuoses réunis dans un esprit de musique de chambre autour du vaste répertoire avec violoncelle. Cet instrument accompagne très souvent la voix depuis le début du XVII^e siècle avant de prendre son essor comme soliste en Italie puis bientôt à travers toute l'Europe baroque. Sa tessiture très large lui permet tantôt d'accompagner le discours mélodique tantôt de devenir lui-même narrateur, parfois jusqu'à rivaliser de virtuosité avec la voix ou les instruments dits « de dessus ». Passionnés par la pratique de la musique baroque sur instruments d'époque et membres des formations les plus prestigieuses, les musiciens de l'ensemble réalisent un travail approfondi sur le son et l'articulation, et explorent avec bonheur quelques-unes des pages majeures du répertoire tout en s'attachant à découvrir des partitions inédites ou méconnues. Forte de son expérience avec les chefs et clavecinistes les plus réputés comme Christophe Rousset et Emmanuelle Haïm, Ophélie Gaillard poursuit sa collaboration passionnante avec les meilleurs chanteurs

de la jeune génération qu'elle invite régulièrement au sein de Pulcinella. En 2006, l'ensemble publie son premier enregistrement consacré à l'intégrale des sonates pour violoncelle et basse continue de Vivaldi chez Ambrosie et reçoit les plus vifs éloges de la presse. Parmi les projets figurent les *Stabat Mater* de Boccherini et de Vivaldi, une rencontre avec Soeur Marie Keyrouz et son Ensemble de la Paix autour de chants de Jérusalem. Sandrine Piau, Gaëlle Le Roi, Christophe Dumaux et Stéphanie d'Oustrac notamment seront les invités de Pulcinella, qui se produira dans le cadre des festivals de Saint-Denis, de Saint-Jacques de Compostelle, à la Cité de la musique et au Théâtre du Châtelet. Désireux d'approfondir leurs recherches musicologiques et leur travail sur le timbre, mais aussi d'aller à la rencontre de nouveaux publics et d'inscrire leur démarche au sein de la cité, les musiciens de Pulcinella souhaitent aborder le répertoire du XVII^e siècle à nos jours avec authenticité et panache.

Caro Luigi,

After spending so much time in your musical company, there are several questions I'm dying to ask you: When you played, then wrote out all these musical pirouettes, did you think even for a moment of all the generations of cellists who would come after you and would try to master these nightingale-like tones?

And while we're on the subject, could you give me a few tips on fingering? I know you are a great lover of the human voice, but do you think it was really wise to venture into the coloratura soprano range, abandoning the deep basses we're so fond of?

But it's true, I'm being unfair, because even though you were irresistibly drawn to those high-pitched sounds, you never neglected the bass register of the cello. And the viola has nothing to complain of either, when it gets to sing in your quintets as it seldom had a chance to before!

I have followed in your footsteps and retraced the multiple peregrinations that took you from Lucca to Madrid, and I found myself wondering if you never missed your native Tuscany. What was it that so appealed to you in Spain, to the point where you chose to go into exile there? Was it the colour of the sky, or that earth so often arid and baked by the sun, or the Rioja and the olive oil? Could it have been the religious fervour of this ardent people, its harsh, sensual language, or perhaps the heady scent of jasmine after dark?

And did you, like Casanova, observe bewitched couples dancing the fandango? Who knows, perhaps you were even initiated into the secrets of that lascivious, vulgar dance . . .

And by the way, there's something that intrigues me there: why does the cello suddenly stop playing right in the middle of your Fandango? Could it be because you intended the cellist himself to play the castanets? But in that case, did you learn to handle them? And what do you think of our idea of modestly assigning this essential part to authentic natives of Madrid? Was it not the Spanish ladies you loved so tenderly who enabled you to understand the very essence of this great people's soul?

And finally, caro Maestro, what did you intend to say to that violinist who loved your music when you wrote to him: 'You are too young to play my music: it necessarily requires a certain experience, a style which cannot be separated from one's understanding of it'?

Your fervent admirer,

Ophélie

Exploring Boccherini

Why do cellists find Luigi Boccherini so fascinating, and what did he contribute to the technique of the instrument?

Luigi Boccherini is certainly the most fascinating cellist in history! One need only listen to the cello concertos of Vivaldi or Leonardo Leo to measure the revolution in technique that Boccherini brought about. He was much admired by audiences right from his first appearances in his home town of Lucca. Always accompanied by his father on the double bass, he soon set out for Vienna where he attracted the attention of Haydn and Gluck, before moving on to Paris where his technical firework displays were acclaimed. Later, when he had already been long resident in Spain, the celebrated French violinist Jacques-Pierre-Joseph Rode and the great German cellist Bernhard Romberg (who along with his cousin Andreas had played alongside Beethoven in Bonn and Vienna) both visited him in Madrid. And we shouldn't forget that Friedrich Wilhelm II of Prussia, his patron from 1786 onwards, gave up the bass viol which he had been taught by Forqueray to take up the cello instead, which led to the commissioning of a large number of major works for the instrument.

Right from his earliest compositions, this intrepid virtuoso developed all the registers of the cello, from bottom to top, something that is particularly striking in the *aria accademica* 'Se d'un amor tiranno'. In the course of a sparkling dialogue with the soprano voice, the cellist's left hand often reaches what we French musicians call *les neiges éternelles*, 'the eternal

snows', the area near the bridge where the bow, when it rubs against the string, leaves a fine white powder of rosin that makes it easier for it to adhere to the string.

Yet, although this cutting-edge technique which requires perpetual risk-taking is a constant source of pleasure for the performer, Boccherini never gives way to facile gratuitous virtuosity. It would be more accurate to see his music as a challenge to the laws of gravity: it shows astounding grace, elegance and melodic flexibility.

Do you detect transformations in the style of the different pieces you have chosen to record? How would you describe the aesthetics of Luigi Boccherini?

Listening to the two concertos recorded here, one can already observe striking differences. The accompaniment of the Concerto in G major, written in 1770, is very finely sculpted: the two violins predominate, whereas the viola and even the bass (both of them totally absent in the cantilena of the second movement) play only a secondary role. The dialogues with the first violin reinforce this impression of lightness.

Yet this same work already displays amazing contradictions. One finds the expression of a certain classicism in the first movement, but also the heritage of the Baroque aesthetic, above all in the final rondo, while, paradoxically, the second movement already leans towards pre-Romanticism. All of this reflects an era marked by the new aesthetic movements that were traversing Europe, from *Empfindsamkeit* ('sensitivity') to *Sturm und Drang* ('storm and stress'). The luminous balance of early Classicism gave way to the stirrings of the soul; the expression of feeling became of paramount importance, encouraging contrasts and dramatisation of the discourse, externalising inner upheavals.

It should not be forgotten that in the mid-eighteenth century Mannheim became a centre for science and the arts. The orchestra of the prince elector Carl Theodor comprised up to ninety professors, a fact that revolutionised the very conception of orchestral music: colours, timbres, dynamic contrasts, nuances - all these parameters of orchestral playing were remodelled.

In the Concerto G483, written twelve years later, the orchestral texture has been enriched by two oboes and two horns, and the bright key of D major favours a very Classical polarity between tutti and solo passages. In the Andante lentarello (that oxymoron seems to contain the whole paradox of Boccherini), the composer opts for a tone of intimate confidence, often contradicted by scarcely contained dramatic outbursts. The remarkable and precious autograph cadenza of the second movement, a relatively extended piece, also reveals the capricious, inventive, sometimes melancholic character of the cellist.

I think, too, that this stylistic evolution reflects the inner development of Boccherini, a man deeply marked by the trials of life (he had to suffer the deaths of his two wives, his four daughters, and his patron Don Luis). It is as if this peerless instrumentalist gradually came to renounce his position as an acclaimed soloist in order to place his superlative technique and his sensibility at the service of what he considered to be the essence of music.

Did he not write some years later, in a letter of 1799 to Marie-Joseph Chénier: 'I am well aware that music is made to speak to the heart of man, and this is what I mean to attain if I can: music without emotions and passions is meaningless'?

After this work he composed only a few more cello concertos and soon refocused his work on chamber music, writing an incredible number of string trios, quartets and quintets (he is indubitably the inventor of the string quintet).

It was also at this period, in 1781, that he composed the first version of his extremely fine *Stabat Mater* for soprano and string quintet, an infinitely touching masterpiece of expressive intensity.

What was the influence of Spanish folk music on his output? In particular, how can one explain the intrusion of the fandango into a string quintet in the Classical style?

Did you know that both Boccherini's wives were Spanish, and that he travelled widely over the Iberian Peninsula, from Madrid to Las Arenas, from Aranjuez to La Granja, in the course of the forty years he spent there? He even wrote a zarzuela in 1786, *La Clementina* to a libretto by Ramón de la Cruz, and many villancicos.

Emilio Moreno points out his reminiscences of Spanish folk tunes, the slight harmonic shifts, which may be abrupt and even violent, the little articulatory, rhythmic and melodic turns of phrase characteristic of Spanish music (like the repetitions of short motifs already present in the keyboard sonatas of Domenico Scarlatti, and inherited from the Spanish sacred repertory, the old *tonos humanos*). The famous Fandango, originally composed in 1788 for a quintet with two cellos, then substantially revised ten years later for the Marquis de Benavent, a great lover of and skilled performer on the guitar, displays in particularly telling fashion this eminently idiomatic Hispanicism, far removed from cheap tinselly exoticism. Maybe we should say a few words here about this spellbinding dance, whose origins date back to the seventeenth century and which is built on an ostinato bass used throughout the Spanish-speaking world. This is what Casanova said about it in 1767, when it was all the rage from Andalusia and Extremadura to Asturias and the Basque Country: 'One cannot describe the fandango: each couple adopts

a thousand attitudes, makes a thousand gestures so lascivious that nothing can compare with them. This dance is the expression of love from its birth to its end, from sigh to ecstasy. It seemed to me impossible that after such a dance the girl could refuse her partner anything.' Given this description, one understands the Inquisition's distrust, even prohibition pure and simple, of this dangerous collective practice. Moreover, there still exists in present-day Mexico a tradition of assembling the whole community around a dance platform in a ritual celebration which has replaced physical struggle with a competition between works written in alternating verses (*versada*). This oratorical joust, made explicit by the percussive *zapateado* dance, is transposed in Boccherini to the instrumental writing, which highlights the alternation of virtuosic interventions by musicians who vie with one another in inventiveness and tenacity. The fandango lies on the borderline between the different cultures from which it borrows its characteristics: the obsessive rhythms of the Bantu culture of Africa, the charm and elegance of Arabian-Andalusian *taconeo* (the clicking of heels on the ground, which recurs in flamenco), the virtuosity of the guitar (related to the Mexican *jarana*) and the castanets.

What would you say is original about your approach to Boccherini's music? And more generally, what are the specificities of the Pulcinella ensemble?

First of all, we continue here our experiments with sonority and articulation in order to explore the diversity of the language of Luigi Boccherini, which is infinitely richer and more varied than one might suppose from the popular idea of him, all too often limited to his celebrated Minuet. The different works that go to make up this programme are so many windows onto the composer's world.

We are also continuing our research on the instrumentation of the continuo. Here we have opted for the colour of the fortepiano, which is able to blend with the orchestra effectively but can also contribute to the sudden changes of dynamics or mood.

The decision to play without a conductor, with one musician to a part, redefines the balance between soloists and orchestra and between wind and strings.

Another important aspect of our work is the attempt to shed light on a work or a composer by working on their historical, cultural and geographic context. While our first album was devoted to Vivaldi's Venice, this second one, in which a number of musicians from Madrid took part, aims to make explicit the influence of the Iberian Peninsula on a composer who may have been born Italian, but was unquestionably Spanish at heart.

This is one of the reasons why we have taken the liberty of extracting the Fandango from the guitar quintet written in 1798. This piece has an autonomy of its own, over and above its place in the context of a work of Classical chamber music, and it is emblematic in more than one respect. It seemed to us that a process of free association made it permissible to refer back to a whole improvisatory practice present in the repertoire for guitar (notably in the Mexican Codex of Santiago de Murcia of 1730), which even announces the future developments of flamenco in the nineteenth century.

Ophélie Gaillard

Ophélie Gaillard cello

As eclectic in her musical choices as in her instrumental practice, the Franco-Swiss cellist Ophélie Gaillard specialised early in her career in domains as different as Baroque, Classical, Romantic and contemporary music. Voted 'Solo instrumental discovery of the year' at the Victoires de la Musique in 2003, she has appeared in recital in the most prestigious venues, where she champions the repertoire for solo cello, from the Bach suites to first performances of contemporary music. Her complete recordings for the Ambrosie label of the suites of Bach and Britten, the cello works of Fauré and the Vivaldi cello sonatas have been warmly received by the international press.

She appears as a soloist with such major orchestras as the Polish Radio Orchestra, the European Camerata, the Bangkok Symphony Orchestra, the Franz Liszt Orchestra of Budapest, the New Japan Philharmonic, and the Orchestre de Cannes-Provence-Alpes-Côte d'Azur. Her career has already taken her to many of the world's finest halls, including the Concertgebouw in Bruges and Amsterdam,

Bozart in Brussels, the theatres of Bordeaux, Avignon, Poissy, and the Châtelet in Paris, the Oji Hall in Tokyo, and the Wigmore Hall in London.

During her studies at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, Ophélie Gaillard was awarded three Premiers Prix, for chamber music (class of Maurice Bourgue), cello (class of Philippe Muller), and Baroque cello (class of Christophe Coin). Passionately interested in early music, she formed the ensemble Pulcinella in 2005 after working with Christophe Rousset, Emmanuelle Haïm and John Eliot Gardiner, and appearing as a member of the Ensemble Amarillis.

She especially enjoys pluridisciplinary encounters, and works in partnership with many other artists. In 2005 she conceived a performance piece combining mime and music, *Pierrot fâché avec la lune*.

Ophélie Gaillard plays a Francesco Goffriller cello of 1737 loaned by the CIC.

Sandrine Piau soprano

After initially making her name with the public in Baroque music, working with such conductors as William Christie, Philippe Herreweghe, Christophe Rousset, Emmanuelle Haïm, Sigiswald Kuijken, Gustav Leonhardt and René Jacobs, Sandrine Piau today possesses a broad repertoire mirrored by her substantial discography, and has confirmed her key position in the new generation of French singers. In the opera house, she alternates Baroque, Classical and Romantic roles: *L'incoronazione di Poppea* (Amsterdam, New York), *Serse* (Dresden, Théâtre des Champs-Élysées), *Tamerlano* (Drottningholm, Amsterdam), *Arianna* (Halle); Gluck, Mozart (*Servilia*, *Pamina*, *Ismene*, *Konstanze*) at the Théâtre du Châtelet in Paris, Geneva, Bordeaux and the Bayerische Staatsoper; Weber (*Ännchen*) at the Théâtre des Champs-Élysées, Berlioz (*Héro*) at the Teatro Comunale in Bologna, Verdi (*Nannetta*), Massenet (*Sophie*), Britten (*Tytania*), Offenbach (*Wanda* in *La Grande-Duchesse de Gérolstein*) at the Châtelet, and Prokofiev (*Ninetta* in *The Love for Three Oranges*). Sandrine Piau's concert appearances have included *L'Enfant et les sortilèges* (Myung-Whun Chung), *Die Schöpfung* (Daniel Harding), Honegger's

Jeanne d'Arc au bûcher (with Kurt Masur at the Berlin Philharmonie), Mendelssohn's *Midsummer Night's Dream* (recorded with Philippe Herreweghe), and Mozart's C minor Mass at the Salzburg Festival. She made her New York debut at Lincoln Center with the Freiburger Barockorchester. In the recital repertoire she is partnered by the pianists Corine Duros, Alexandre Tharaud, Christian Ivaldi, Georges Pludermacher, Susan Manoff, Myung-Whun Chung and Jos van Immerseel. With the latter she made a recording of songs by Debussy which was awarded the Prix Ravel at the Orphées de l'Académie du Disque Lyrique, following a first recital CD of Mozart opera aria with the Freiburger Barockorchester which won a Prix de l'Académie Charles Cros. Her Handel album with Christophe Rousset and Les Talens Lyriques was named 'Editor's Choice' by *Gramophone* and won the Stanley Sadie Handel Recording Prize for the year 2005. Most recently, her CD of Vivaldi's motets with Ottavio Dantone and the Accademia Bizantina was voted Baroque Recording of the year at the Midem Classical Awards. Sandrine Piau was appointed Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres in 2006.

Pulcinella

Pulcinella is a collective of virtuoso soloists who come together in the spirit of chamber music to explore the vast repertoire involving the cello. This instrument often accompanied the voice, from the seventeenth century onwards, before becoming a soloist in its own right in Italy, soon followed by the whole of Baroque Europe. Its extremely wide range allows it both to accompany the melodic line and sometimes to take over the role of narrator itself, on occasion vying in virtuosity with the voice or the so-called 'treble instruments'.

The musicians of the ensemble are all enthusiastic practitioners of Baroque music on period instruments and members of some of today's most prestigious formations. They do in-depth work together on sound and articulation, exploring with delight the major works of the repertoire while also making a point of discovering unpublished or little-known scores. Armed with her experience with some of today's most noted harpsichordist-directors, including Christophe Rousset and Emmanuelle Haïm, Ophélie Gaillard continues her close collaboration with the finest singers of the

young generation whom she regularly invites to appear with Pulcinella.

In 2006, the ensemble released its first recording, the complete Vivaldi sonatas for cello and continuo, on the Ambroisie label. This was greeted with outstanding acclaim from the press. Future projects include the *Stabat Mater* settings of Boccherini and Vivaldi, and an encounter with Sister Marie Keyrouz and her Ensemble de la Paix centring on songs of Jerusalem.

Sandrine Piau, Gaëlle Le Roi, Christophe Dumaux and Stéphanie d'Oustrac will be among notable guest singers with Pulcinella, which will shortly be appearing at the festivals of Saint-Denis and Santiago de Compostela, the Cité de la Musique, and the Théâtre du Châtelet.

The musicians of Pulcinella are keen to expand their musicological research and their exploration of timbre, but also to go out to meet new audiences and take their place at the heart of modern life. Their overriding wish is to tackle their repertoire, from the eighteenth century to our own times, with authenticity and panache.

4 Se d'un amor tiranno

Se d'un amor tiranno
Credei di trionfar,
Lasciami nell'inganno
Lasciami lusingar
Che più non amo.

Se l'odio è il mio dovere
Barbara, e tu lo sai
Perchè avveder mi fai
Che invano lo bramo ?

Si d'un amour tyran

Si d'un amour tyran
Je croyais triompher,
Laisse-moi dans l'illusion,
Laisse-moi me flatter
Que je ne t'aime plus.

Si la haine est mon devoir,
Cruelle, – et tu le sais –,
Pourquoi me fais-tu me rendre compte
Que je la cherche en vain ?

Tyrannous Love

If I believed I could triumph
Over tyrannous Love,
Then leave me to my illusions:
Leave me to flatter myself
That I love no more.

If to hate is my duty,
Cruel woman, and you know it,
Why do you make me realise
That I seek to hate in vain?

Recording producers: Nicolas BARTHOLOMÉE and Hugues DESCHAUX
Sound engineers: Nicolas BARTHOLOMÉE and Hugues DESCHAUX
Editing: Hugues DESCHAUX, Mireille FAURE and Jiri HÉGER

Executive producer: Nicolas BARTHOLOMÉE

Recorded in January 2007 at the Théâtre de Poissy and April 2007 at the Temple Notre-Dame du Bon-Secours, Paris (France)

Recording system
Microphones: DPA 4041
Preamplifier: Millenia
Recorded and edited on Pyramix 192 kHz/24Bits

DVD recorded in April 2007 at the Temple Notre-Dame du Bon-Secours and église Saint-Louis des Invalides, Paris (France)

Director: Louise NARBONI
Images: François DE LA PATELLIÈRE and Ludovic PLOURDE
Sound: Pierre-Antoine COUTANT
Mixing: Mireille FAURE, Nicolas BARTHOLOMÉE and Christophe CARON
Editing: Damien DUFLOS DE SAINT-AMAND
DVD authoring: Alexandre SADOWSKY
Co-production: BARTHOLOMÉE PRODUCTIONS/CAMERA LUCIDA PRODUCTIONS
Executive production: CAMERA LUCIDA PRODUCTIONS

Articles translated by Charles JOHNSTON (English)

This recording was made possible with the support of the FCM (Fonds pour la Création Musicale)

Thanks to Groupe bancaire CIC, Christian CHORIER and Olivier SIMONNET

Cover & inside photos: © Caroline DOUTRE

© 2007 Bartholomée Productions & © 2007 naïve AM 126