

Château de
VERSAILLES
Spectacles

Collection
OPÉRA ITALIEN
N°7


CHÂTEAU DE VERSAILLES

FORQUERAY

INTÉGRALE DES PIÈCES DE VIOLE



Myriam Rignol

**Pau Marcos Vicens · Gabriel Rignol · Julien Wolfs
Lucile Boulanger · Mathilde Vialle**

MENU

FORQUERAY, INTÉGRALE DES PIÈCES DE VIOLE

VOLUME 1

78'29

[Antoine ?] Forqueray (1671-1744)

Pièces de viole

- 1. Allemande** 3'55
Recueil de pièces de violle avec la basse tiré des meilleurs auteurs (BnF VM7-6296),
Allemande forcroi - basse et parties intermédiaires proposées par Myriam Rignol
Lucile Boulanger, Myriam Rignol, Mathilde Vialle, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol,
Julien Wolfs
- 2. La Girouette** 2'29
Recueil de pièces de violle avec la basse tiré des meilleurs auteurs (BnF VM7-6296),
La girouette forcroi - basse proposée par Myriam Rignol
Lucile Boulanger, Myriam Rignol, Mathilde Vialle, Julien Wolfs
- 3. La Vénitienne** 2'33
Ms. Vaudry de Saizenay, 1699, Bibliothèque de Besançon,
La Vénitienne de Mr Forcroy Mise par Mr de Visée
Gabriel Rignol
- 4. Rondeau** 1'24
Part. ms. Bibliothèque Municipale de Tonnerre, fonds Camille Dormois,
Rondeau de Mr Forcroy, Label BnF : 01705ndm0 22003731i 450
Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol, Julien Wolfs

Nicolas-Gilles Forqueray (1703-1761)

1. **Rondeau « Que je regrette Papillon »** 1'40
Recueil d'Airs sérieux et à boire de différents auteurs, 1719,
DE M. FORCROY Le Neveu RONDEAU Que je regrette Papillon
Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol

[Antoine ?] Forqueray

2. **Muzette** 2'32
Ms. Vaudry de Saizenay, 1699, *La Muzette de Mr Forcroy Mise par Mr de Visée*
Gabriel Rignol
3. **Prélude** 1'02
Recueil de pièces de clavecin et d'airs à 1 et 2 voix et accompagnement de guitare
(BnF4Y-1), Prélude de Forcroy
Julien Wolfs

[Jean-Baptiste (-Antoine) ?] Forqueray (1699-1782)

4. **Allemande** 4'21
Archives départementales du Nord (MS 135)
Mathilde Vialle, Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol, Julien Wolfs
5. **Courante** 3'11
Archives départementales du Nord (MS 135), *Courante*
Mathilde Vialle, Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Julien Wolfs
6. **Sarabande** 3'08
Archives départementales du Nord (MS 135), *Sarabande*
Mathilde Vialle, Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol

[Antoine ?] Forqueray

1. **Menuet** 0'40
Airs propres pour le timpanon. Auteurs : Lully, Marchand, Philidor père, Anne Philidor, Lully le jeune, Le Marchand, Le [...] (BnF F-845), Menuet de Monsieur Forcroy
Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol

Nicolas-Gilles Forqueray

2. **Rondeau Musette « N'espère plus jeune Lisette »** 1'51
Recueil d'Airs sérieux et à boire de différents auteurs, 1719,
DE MONSIEUR FORCROY le neveu RONDEAU MUSETTE Que je regrette Papillon
Pau Marcos Vicens, Myriam Rignol, Gabriel Rignol, Julien Wolfs

[Antoine ?] Forqueray

3. **Branle** 1'31
Recueil de pièces de viole avec la basse tiré des meilleurs auteurs (BnF, VM7-6296),
Bransle forcroy - basse et parties intermédiaires proposées par Myriam Rignol
Lucile Boulanger, Myriam Rignol, Mathilde Vialle, Pau Marcos Vicens,
Gabriel Rignol, Julien Wolfs

Antoine et Jean-Baptiste (-Antoine) Forqueray

Pièces de viole avec la Basse Continuë (1747)

1^{ère} Suite en Ré mineur

4. **Allemande La La Borde (Noblement et avec Sentiment)** 4'25
Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol, Julien Wolfs
5. **La Forqueray (Vivement et d'aplomb)** 3'09
Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol, Julien Wolfs

- | | | |
|----|---|------|
| 1. | La Cottin (Galamment sans lenteur)
Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Julien Wolfs | 2'45 |
| 2. | La Bellemont (Avec goût et sans lenteur)
Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Julien Wolfs | 2'25 |
| 3. | La Portugaise (Marqué et d'aplomb)
Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol, Julien Wolfs | 3'59 |
| 4. | La Couperin (Noblement et marqué)
Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol, Julien Wolfs | 4'27 |

IV^e Suite en Sol mineur

- | | | |
|-----|--|-------|
| 5. | La Marella (Vivement et marqué)
Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol, Julien Wolfs | 3'28 |
| 6. | La Clément (Noblement et détaché)
Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Julien Wolfs | 4'19 |
| 7. | Sarabande La D'aubonne
Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol, Julien Wolfs | 4'27 |
| 8. | La Bournonville (mouvement élevé)
Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol, Julien Wolfs | 1'52 |
| 9. | La Saincy (Gracieusement et avec esprit)
Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol | 2'27 |
| 10. | Le Carillon de Passy (Légèrement sans vitesse)
La Latour (d'un mouvement un peu vif)
Reprise du Carillon de Passy (on ne jouera les couplets qu'une fois)
Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol, Julien Wolfs | 10'24 |

VOLUME 2**78'11***II^e Suite en Sol Majeur*

1. **La Bouron** (Vivement et détaché) 3'08
Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Julien Wolfs
2. **La Mandoline** (point trop vite et d'aplomb) 4'00
Myriam Rignol, Gabriel Rignol, Julien Wolfs
3. **La Dubreüil** (Louré) 3'46
Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol, Julien Wolfs
4. **La Leclair** (très Vivement et détaché) 3'31
Myriam Rignol, Julien Wolfs
5. **Chaconne La Buisson** (Gracieusement) 5'08
Myriam Rignol, Gabriel Rignol

III^e Suite en Ré Majeur

6. **La Ferrand** (Vivement) 3'20
Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol, Julien Wolfs
7. **La Régente** (Noblement et soutenu) 3'54
Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol, Julien Wolfs
8. **La Tronchin** (Mouvement aisé) 4'13
Myriam Rignol, Mathilde Vialle, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol
9. **La Angrave** (très vivement) 2'24
Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol, Julien Wolfs
10. **La Du Vaucel** (très tendrement) 3'44
Myriam Rignol, Mathilde Vialle

- | | |
|--|------|
| 1. La Eynaud (Fièrement) | 3'15 |
| Myriam Rignol, Mathilde Vialle, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol | |
| 2. Chaconne La Morangis ou La Plissay (mouvement de Chaconne) | 7'52 |
| Myriam Rignol, Mathilde Vialle, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol | |

V^e Suite en Sol mineur

- | | |
|--|------|
| 3. La Rameau (Majestueusement) | 2'45 |
| Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol, Julien Wolfs | |
| 4. La Guignon (Vivement et détaché) | 3'13 |
| Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Julien Wolfs | |
| 5. Sarabande La Léon (Tendrement) | 3'58 |
| Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol | |
| 6. La Boisson (Vivement, les pincés bien soutenûs) | 4'13 |
| Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol, Julien Wolfs | |
| 7. La Montigni (Galamment sans lenteur) | 3'16 |
| Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Julien Wolfs | |
| 8. La Silva (très tendrement) | 5'28 |
| Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol, Julien Wolfs | |
| 9. La Jupiter (Modérément) | 3'57 |
| Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol, Julien Wolfs | |

[Antoine ?] Forqueray

- | | |
|--|------|
| 10. Musette | 3'04 |
| <i>Recueil de pièces de viole avec la basse tiré des meilleurs auteurs</i> (BnF, VM7-6296 et VMC ms 85), Muzette de forcroy – version proposée par Myriam Rignol | |
| Lucile Boulanger, Myriam Rignol, Pau Marcos Vicens, Gabriel Rignol | |

- Myriam Rignol** Viole de gambe
Basse de viole de gambe d'après Michel Collichon (modèle conservé au Musée de la Musique à Paris, daté de 1683) faite par Tilman Muthesius en 1991
- Viola de gambe
Basse de viole de gambe à 8 cordes d'après Benoît Fleury (modèle conservé au Musée de la Musique à Paris) faite par Tilman Muthesius en 2010
- Gabriel Rignol** Théorbe, luth baroque, guitare baroque
Théorbe fait par Hendrik Hasenfuss en 2006
Guitare baroque faite par Hendrik Hasenfuss en 2004
Luth baroque fait par Martin de Witte en 1998
- Julien Wolfs** Clavecin
Clavecin fait par Martin Skowronek «Nicolas Lefebvre 1755» en 1984 et généreusement mis à disposition par Nicolas Floquet.
- Lucile Boulanger** Dessus de viole
Dessus de viole d'après Michel Collichon fait par Tilman Muthesius en 2014
- Mathilde Vialle** Viola de gambe
Basse de viole de gambe d'après Michel Collichon (modèle conservé au Musée de la Musique à Paris, daté de 1683) faite par Tilman Muthesius en 2022 et généreusement mise à disposition par Rebecca Lefevre



Viole dite "Pirate", Michel Collichon, 1691, Collection privée (ex-Kessler)



Le flûtiste Michel de La Barre entouré de deux des frères Hotteterre et du violiste Antoine Forqueray, vers 1710, André Bouys (1656-1740)

À la découverte d'une richesse musicale cachée

Note d'intention de Myriam Rignol

Une intégrale Forqueray, pour un violiste, c'est autant un rêve qu'un cauchemar, et surtout un vrai défi: défi technique notamment, mais pas seulement.

Forqueray est un des derniers grands virtuoses baroques de la viole de gambe, celui dont on peut sans rougir s'attribuer les couleurs quand on souhaite défier l'habileté acrobatique du violon, celle qu'on trouve par exemple dans les œuvres de Jean-Marie Leclair.

J'avais toujours pensé que je n'appréciais pas la musique de Forqueray, car je la trouvais prétentieuse et noire. Je la jouais alors par « obligation », lorsqu'il fallait justement rivaliser de virtuosité avec un violon dans un programme. Mais je l'abordais à reculons et je faisais rugir la musique plutôt que l'écouter. Ma viole sifflait et crachait, avec une impétuosité transmise comme une vague d'énergie à un public ravi.

Mais, je restais musicalement sur ma faim. Je ne parvenais pas à apprécier cette musique qui me semblait tape-à-l'œil, que je croyais créée pour l'esbroufe.

Or, un jour que j'échangeais sur le sujet avec mon amie Lucile Boulanger, celle-ci me demanda avec tact si j'avais suffisamment plongé dans l'univers de Forqueray pour être capable d'en percevoir l'immense richesse. Elle me décrivait une musique extrêmement travaillée, redoutablement difficile techniquement et pour autant soigneusement équilibrée et d'une richesse harmonique extrême.

Cela m'a donné envie de plonger à corps perdu dans la musique de Forqueray, et même des Forqueray.

Mon premier objectif fut de m'éloigner de l'image « noire » de cette musique, image véhiculée aussi par des partitions d'une densité exceptionnelle à cause du nombre d'indications qu'elles contiennent

- elles sont en effet littéralement noires d'annotations! Avec mes ciseaux, ma colle et mon blanc correcteur, j'ai donc retiré toutes les indications qui ne me semblaient pas essentielles. Puis, j'ai espacé les systèmes pour aérer la lecture de l'œuvre.

Ce travail s'est révélé très utile pour que mon imagination puisse enfin s'affranchir de l'exiguïté induite par la notation. Il m'a aussi permis de ré-interroger chaque geste proposé par le musicien. En effet, ayant effacé les doigtés que la partition comporte pour quasiment chacune des notes, j'ai pris le parti de mettre mes propres doigtés, ceux qui me paraissaient les plus évidents, les plus naturels, pour obtenir le phrasé musical désiré tout autant que pour correspondre à une justesse physique personnelle. Je les ai ensuite comparés avec ceux de Forqueray, et ce parallèle m'a souvent permis de mieux comprendre l'idée artistique sous-tendant le geste physique noté par le compositeur.

Petit à petit, accompagnée par mes amis et collègues musiciens, j'ai pris conscience que cette musique contient bien sûr une certaine forme de fierté (*La Eynaud*), de

panache (*La Régente*) et même parfois d'obscurité (*La Jupiter*); mais elle véhicule également des sentiments d'une tendresse infinie (*La Léon*), d'un goût subtil (*La Bellemont*) et d'une vivacité exquise (*La Mandoline*) avec un traitement de l'harmonie d'une richesse inégalée dans la musique pour viole de cette époque (*La Rameau*).

La question des instruments s'est alors posée de manière très frontale: quels types d'instruments peuvent rendre grâce à une telle musique? Il fallait des instruments d'une générosité immense, pour équilibrer l'exaltation presque dure, réclamée régulièrement par la partition.

J'ai eu la chance d'avoir le soutien dans ce projet de mon ami luthier, Tilman Muthesius. Dans son atelier j'ai pu essayer différentes violes de gambe. Toutes apportaient un éclairage particulier à la musique de Forqueray. Je me souviens notamment avoir pu jouer une viole de type Stainer (luthier autrichien du XVII^e siècle) qui rendait cette musique agressive, sombre et d'une densité quasiment insoutenable. C'était inouï.

Avec une évidence encourageante, les violes de style français étaient celles qui permettaient de mettre en lumière les différents aspects de l'œuvre. Leur son pouvait se faire tour à tour obscur, déprimé, ténébreux, angoissé, ou enjoué, ardent, euphorique, tout en gardant toujours une grandeur d'âme propre à cette esthétique.

Pour cet enregistrement, les violistes ont eut la chance de bénéficier de quatre instruments réalisés par Tilman Muthesius :

- 2 basses de viole à 7 cordes d'après le modèle de 1683 de Michel Collichon conservé au Musée de la Musique à

Paris: la première construite en 1991 et la seconde en 2022.

- 1 dessus de viole d'après Michel Collichon
- 1 basse à 8 cordes d'après le modèle de Benoît Fleury conservé au Musée de la Musique à Paris, que nous avons choisie pour jouer le continuo, car la richesse et la chaleur de ses graves apportaient un univers de raffinements.

Le clavecin choisi pour l'enregistrement est également une merveille. Longtemps considéré comme un instrument d'époque, il s'agit en réalité d'un instrument plus récent, issu d'un pari fait entre Gustav Leonhardt – claveciniste, et Martin Skowronek – facteur de clavecin¹.

¹ « Vers la fin des années soixante-dix, le célèbre claveciniste, Gustav Leonhardt et moi - facteur de clavecins professionnel de longue date - ainsi que nos épouses nous sommes rencontrés à Amsterdam. Après plusieurs verres de bon vin français, la conversation a tout naturellement tourné vers les clavecins et, influencée par la provenance du vin, plus particulièrement vers les clavecins français. L'un des points de discussion dérive alors sur des instruments originaux de qualité inhabituellement inégale récemment découverts. Quelques suppositions folles et soupçons plus tard, je prétends qu'il devait être possible de faire des faux clavecins de meilleures qualités. La réponse immédiate fuse : « Il faut que tu le prouves ! ». »

C'est ainsi que Martin Skowronek, facteur de clavecin disparu en 2014, a fait le pari de réaliser un clavecin *ancien*, basé sur un modèle de Henri Hemsch. Même s'il n'était pas question d'imiter exactement les plans de ce facteur, ni de pousser la contrefaçon jusqu'à en emprunter la signature, l'idée était de pousser la supercherie en présentant l'instrument une fois terminé, comme un véritable « ancien » récemment découvert. Le nom d'un facteur ayant vécu à Rouen - et dont aucun instrument ne nous est parvenu - est choisi : Nicholas Lefebvre. Il sera daté de 1755 par Skowronek, puisqu'il s'agira de son opus 55. De nombreuses pièces du clavecin ont été vieillies artificiellement afin de donner l'illusion du passage des siècles. Un fois terminé, l'instrument serait prêt à être *restauré*, comme le pourrait être un clavecin ancien.

Extrait du livret du CD *Couperin : L'Art de toucher le Clavecin*, Olivier Fortin, Alpha Classics 2018

La profondeur de ses graves n'a d'égale que l'harmonie subtile de son registre médium, lui assurant pour ce répertoire, la souplesse nécessaire à la réalisation du continuo, et la noblesse de son jeu solo.

S'inspirant d'un modèle d'Henri Hensch, Martin Skowronek pousse la contrefaçon en empruntant la signature de Nicholas Lefebvre, facteur de clavecin rouennais du XVIII^e siècle dont aucun instrument ne nous est parvenu. Il est faussement daté de 1755 et ses pièces sont volontairement vieillies pour donner l'illusion du passage des siècles.

Pour savourer ces sonorités très spécifiques, nous avons choisi de varier les instrumentations, parfois au sein d'une même pièce: du clavecin solo à la viole accompagnée du continuo, en passant par le duo de deux violes (dans la tradition des *violes esgales*) ou encore le trio de deux violes et clavecin obligé (dans la tradition des pièces de *clavecin en concerts*).

Si la sensation sonore de cette époque était différente, que dire de celle du temps? Plus reliée à la nature, aux jours

et aux nuits, aux saisons, la sensation du temps n'était alors pas constante, répétitive et minutée comme celle que nous connaissons dans notre monde moderne. Le temps s'accélérait, devenant par exemple plus intense au moment des foins, ou se détendait mollement, au cœur de l'hiver.

Nous avons opté pour ce temps élargi en proposant l'intégralité des reprises (y compris pour les couplets) des deux rondeaux *Le Carillon de Passy* et *La Latour*.

Seul le retour *da capo* du *Carillon de Passy* est donné sans les reprises comme indiqué dans la partition: «On reprend tout de suite *le Carillon de Passy* pour finir dont on ne jouera les *Couplets* qu'une fois».

Pour le reste de ce double disque, les reprises ont été choisies selon le ressenti des interprètes et aussi en raison d'une contrainte technique: toute l'intégrale sur seulement deux disques.

Grâce à l'aide précieuse de Lucile Boulanger et Jonathan Dunford, j'ai pu réunir pour cet enregistrement toute la

musique connue de la famille Forqueray (musique où souvent seul le nom de famille est indiqué, sans permettre de savoir quel membre de la famille est le compositeur). Il reste probablement, pour les amateurs de viole ou d'autres instruments, des œuvres inédites, au milieu de manuscrits discrets. Les pièces de musique vocale, ou pour d'autres instruments (tympanon), ont été adaptées pour la viole de gambe.

Cet enregistrement met en lumière les différences évidentes entre la musique des cinq suites éditées et des pièces à trois violes avec le reste du corpus. La différence réside notamment dans les partis pris harmoniques qui sont d'une densité et d'une complexité telles, qu'ils révèlent un compositeur très ancré dans le XVIII^e siècle.

Quant aux airs sérieux de Nicolas-Gilles Forqueray - dit « Le Neveu », ils sont à ranger à part : clairement identifiés, des airs à chanter du milieu du XVIII^e siècle.

Or, dans la préface du livre des *PIECES de VIOLES avec la Basse Continuë*, Jean-Baptiste (-Antoine) Forqueray, fils

d'Antoine Forqueray (dont vous pourrez lire les frasques dans le chapitre écrit par Jonathan Dunford), nous écrit :

« La troisième suite ne s'étant pas trouvée complète pour le nombre des pièces, j'ai été obligé d'en ajouter trois des miennes, lesquelles sont marqués d'une Étoile. »

Il s'agit de *La Angrave*, *La Du Vaucel* et la *Chaconne La Morangis ou La Plissay*.

Mais à l'écoute, il n'y a pas de grandes différences stylistiques avec les autres pièces. Quelle est la part de composition, la part d'arrangement de Jean-Baptiste dans cette édition ? Il est difficile de le dire.

Ce qui semble sûr est que :

- toute la musique manuscrite pour viole et continuo signée « Forcroy » (ou similaire) présente une esthétique de la fin du XVII^e / début du XVIII^e siècles.
- la musique de l'édition des *PIECES de VIOLES avec la Basse Continuë* montre les caractéristiques d'une musique du milieu du XVIII^e siècle, tout comme

l'arrangement pour clavecin seul (réalisé par Jean-Baptiste).

Il est donc très difficile de dire avec sûreté qui a composé quoi, et c'est pour cela que j'ai laissé de nombreux points d'interrogation dans le programme de cet enregistrement.

Après avoir vécu de nombreuses années avec cette musique et ces compositeurs, j'aurais envie d'émettre ces hypothèses :

- Antoine a composé les pièces manuscrites.
- Jean-Baptiste a composé les pièces à trois violes.
- Jean-Baptiste a aussi composé les pièces éditées dans les *PIECES de VIOLES avec la Basse Continuë*, ou, tout du moins, a enrichi l'harmonie sur des thèmes de son père. Il aurait alors distribué l'harmonie dans les accords de la viole solo, ainsi que dans la réalisation de la basse continue.

Pour finir, vous entendrez deux pièces en consort de violes (*Branle et Allemande*) ainsi qu'une pièce pour basse de viole avec contre-partie de dessus de viole et

basse continue (*La Girouette*). Les pièces manuscrites n'ayant pas de basse notée, j'ai reconstitué les parties manquantes. J'ai aussi souhaité m'émanciper du cadre en proposant des pièces en consort et une en trio. Bien qu'ayant largement contribué à leur arrangement, j'ai attribué ces pièces à Antoine Forqueray (comme l'a probablement fait Jean-Baptiste il y a quelques siècles) souhaitant ainsi peut être m'inscrire dans la lignée comme sa lointaine petite-fille ?

Nous ne pouvons qu'avancer des suppositions sur les raisons de Jean-Baptiste pour avoir publié ainsi l'œuvre « de son père », alors que celui-ci lui a causé les pires des tourments dans sa jeunesse : était-ce une dernière forme d'emprise, était-ce un hommage en forme de pacification, était-ce une manière d'utiliser à des fins marchandes la notoriété dont jouissait le nom de son père ?

J'aime à penser que, quoiqu'il en soit, cette édition aura pu réconcilier les deux hommes par-delà les temps, mais aussi apaiser les tourments psychologiques

dans lesquels Antoine a semblé se débattre toute sa vie.

La version que je vous propose de la musique de Forqueray, avec Lucile, Mathilde, Pau, Gabriel et Julien, va dans

cette direction: générosité du son de ces instruments typiquement français du XVIII^e afin d'entrer dans le vif de passions extrêmes, pour finalement les transcender.

Discovering a hidden musical richness

Note of intent by Myriam Rignol

For a viol player, a complete Forqueray recording is as much a dream as a nightmare, and above all a real challenge: a technical challenge in particular, but not only that.

Forqueray is one of the last great baroque virtuosos of the viola da gamba, the man whose heritage you can unashamedly claim for yourself when you wish to challenge the acrobatic dexterity of the violin, as found, for example, in the works of Jean-Marie Leclair.

I had always thought that I didn't like Forqueray's music, because I found it

pretentious and gloomy. I used to play it out of "obligation", when I had to compete technically with a violin in a programme. But I approached it in a backward fashion, making the music blare rather than listening to it. My viol whistled and spat, with an impetuosity transmitted like a wave of energy to a delighted audience. But musically I was left wanting more. I just couldn't appreciate the music, which seemed so flashy that I thought it had been created for showing off.

One day, when I was discussing the subject with my friend Lucile Boulanger,

she tactfully asked me whether I had immersed myself sufficiently in Forqueray's world to be able to perceive its immense richness. She described the music as extremely well-adjusted, technically challenging yet carefully balanced and harmonically extremely luxuriant. It made me want to dive headlong into the Forqueray's music, and the Forqueray family in general. My first objective was to get away from the "gloomy" image of this music, an image also conveyed by scores that are exceptionally dense because of the number of indications they contain - they are literally black with annotations! So with my scissors, glue and Tipp-ex, I removed all the indications that didn't seem essential. Then I spaced out the systems to make it easier to read the work.

This initiative proved very useful in allowing my imagination to finally free itself from the cramped conditions imposed by notation. It also allowed me to re-examine each gesture proposed by the musician. In fact, having deleted the fingerings on the score for almost

every note, I decided to use my own fingerings, those that seemed the most obvious, the most natural, to obtain the desired musical phrasing as much as to correspond to a personal physical precision. I then compared them with those of Forqueray, and this parallel often gave me a better understanding of the artistic idea underlying the physical gesture noted by the composer.

Little by little, accompanied by my friends and fellow musicians, I have come to realise that this music does, of course, contain a certain amount of dignity (*La Eynaud*), flair (*La Régente*) and even darkness (*La Jupiter*); but it also conveys feelings of infinite sensitivity (*La Léon*), subtle taste (*La Bellemont*) and exquisite vivacity (*La Mandoline*), with a treatment of harmony of a richness unequalled in viol music of the period (*La Rameau*).

The question of which instruments had to be faced up to: what kind of instruments could grace such music? Instruments of immense generosity were needed to

balance the almost forbidding euphoria regularly demanded by the score.

I was lucky enough to have the support of my luthier friend, Tilman Muthesius, for this project. In his workshop I was able to try out different viola da gambas. They all shed a particular light on Forqueray's music. In particular, I remember being able to play a viol of the Stainer type (a 17th century Austrian luthier), which made the music sound aggressive, dark and almost unbearably dense. It was unbelievable.

Encouragingly, the French-style viols were the ones that brought out the different aspects of the work. Their sound could be alternately obscure, demoralised, dark and anguished, or playful, ardent and euphoric, while always retaining the soulful grandeur characteristic of this aesthetic.

For this recording, the viol players were lucky enough to have four instruments made by Tilman Muthesius:

- 2, 7-string bass viols based on the 1683 model by Michel Collichon part of the *Musée de la Musique* in Paris collection:

the first was built in 1991 and the second in 2022.

- 1, *dessus de viole* (treble viol) after Michel Collichon

- 1, 8-string bass based on the model by Benoît Fleury from the *Musée de la Musique* in Paris, which we chose to play the continuo, because the richness and warmth of its bass introduced a whole world of refinement.

The harpsichord chosen for the recording is also a marvel. Long considered a period instrument, it is in fact a more recent one, the result of a bet between the harpsichordist Gustav Leonhardt and the harpsichord builder Martin Skowronek. The depth of its bass is matched only by the subtle harmony of its mid-range, giving it the flexibility needed for continuo in this repertoire, and the nobility of its solo playing. Inspired by a model by Henri Hemsch, Martin Skowronek has taken the counterfeiting a step further by borrowing the signature of Nicholas Lefebvre, an 18th-century harpsichord maker from Rouen for whom no instrument has survived. It is

falsely dated 1755 and its parts have been deliberately aged to give the illusion of the passage of time.

To savour these very specific sounds, we have chosen to vary the instrumentation, sometimes within the same piece: from the solo harpsichord to the viol accompanied by the continuo, via the duo for two viols (in the tradition of *violes esgales* (viol consort)) or the trio of two viols and obbligato harpsichord (in the tradition of concert harpsichord pieces).

If the perception of sound in those days was different, what about the perception of time? More closely associated with nature, the days and nights, the seasons, the perception of time was not as constant, repetitive and strictly measured as it is in our modern world. Time would speed up, becoming more intense at the haymaking season, for example, or slacken off in the depths of winter. We have opted for this extended time by offering all the repeats (including the verses) of the two rondeaux *Le Carillon de Passy* and *La Latour*.

Only the return of the da capo of Carillon de Passy is performed without the repeats, as indicated in the score: The Carillon de Passy is performed immediately to finish, and the Couplets will only be played once.

For the rest of this double disc, the repeats were chosen according to the performers' intuition and also because of a technical constraint: the entire complete works on only two discs.

Thanks to the invaluable help of Lucile Boulanger and Jonathan Dunford, I have been able to bring together for this recording all the known music of the Forqueray family (music in which often only the family name is given, without making it possible to know which member of the family was the composer). For lovers of the viol or other instruments, there are probably some previously unpublished works to be found among the discreet manuscripts. Pieces of vocal music or for other instruments (tympanum) have been adapted for the viola da gamba. This recording highlights the obvious differences between the music of the 5

published suites and pieces for 3 viols and the rest of the corpus. The difference lies in the harmonic choices, which are so dense and complex that they reveal a composer deeply rooted in the 18th century. As for the *airs sérieux* by Nicolas-Gilles Forqueray - known as "Le Neveu" - they are in a class of their own: clearly identified as *airs à chanter* from the mid-18th century.

Now, in the preface to the book of *PIÈCES de VIOLES avec la Basse Continuë*, (Pieces for viol with basso continuo) Jean-Baptiste (-Antoine) Forqueray, son of Antoine Forqueray (whose antics you can read about in the chapter written by Jonathan Dunford), writes :

"The third suite not being complete for the number of pieces, I was obliged to add three of my own, which are marked with a star."

These are *La Angrave*, *La Du Vaucel* and the *Chaconne La Morangis* and *La Plissay*. But when you listen to it, there are no major stylistic differences with the other pieces. How much of this is Jean-Baptiste's own composition and how

much his own arranging? It's difficult to say.

What seems certain is that:

- all the manuscript music for viol and continuo signed "Forcroy" (or similar) is in a late 17th / early 18th century aesthetic.
- the music in the edition of *PIÈCES de VIOLES avec la Basse Continuë* presents the characteristics of mid-18th-century music, as does the arrangement for solo harpsichord (by Jean-Baptiste).

It is therefore very difficult to say with any certainty who composed what, and that is why I have left many question marks in the programme of this recording.

Having lived with this music and these composers for many years, I would like to put forward the following hypothesis:

- Antoine composed the handwritten pieces
- Jean-Baptiste composed the pieces for 3 viols
- Jean-Baptiste also composed the pieces published in the *PIÈCES de VIOLES*

avec la Basse Continuë, or at least enriched the harmony using his father's themes. He would then have written out the harmony of the chords for the solo viol, as well as in the realisation of the basso continuo.

Finally, you will hear two pieces for viol consort (*Branle* and *Allemande*) and a piece for bass viol with treble viol counterpart and basso continuo (*La Girouette*). As the manuscript pieces have no notated bass, I have reconstructed the missing parts. I also wanted to escape from context by proposing pieces for consort and one for trio. Although I played a large part in arranging them, I have attributed these pieces to Antoine Forqueray (as Jean-Baptiste probably did a few centuries ago), perhaps hoping to follow in his lineage as his distant granddaughter?

We can only speculate as to Jean-Baptiste's reasons for publishing "his father's work" in this way, when the latter had caused him the most torment in his youth: was it a final form of domination, was it a tribute in the form of pacification, was it a way of using the fame enjoyed by his father's name for commercial purposes?

I'd like to think that, whatever happens, this edition will have reconciled the two men across time, but also eased the psychological torment in which Antoine seemed to struggle all his life.

This version of Forqueray's music, with Lucile, Mathilde, Pau, Gabriel and Julien, is a step in that direction, with the generous sound of these typically 18th century French instruments allowing us to enter into the depths of extreme passions, only to transcend them.

A complex musical score for the Jupiter movement of Beethoven's Symphony No. 4. The score consists of eight staves. The top staff is the first violin part, followed by the second violin, viola, and cello parts. The bottom two staves are the double bass and piano parts. The music is characterized by dense rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and complex fingerings. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

La très dense partition de la Jupiter

Entdeckung eines verborgenen musikalischen Reichtums

Absichtsnotiz von Myriam Rignol

Eine Gesamtaufnahme von Forqueray ist für einen Gambisten sowohl ein Traum als auch ein Albtraum und vor allem eine echte Herausforderung: besonders in technischer Hinsicht, aber nicht nur.

Forqueray ist einer der letzten großen Barockvirtuosen auf der Gambe. Seine Klangfarben kann man sich ohne zu erröten zu eigen machen, wenn man sich mit der akrobatischen Geschicklichkeit des Violinspiels messen möchte, wie man es beispielsweise in den Werken von Jean Marie Leclair findet.

Ich muss bekennen, dass ich Forquerays Musik zunächst nicht schätzte, da ich sie als präntiös und düster empfand. Ich spielte sie damals nur, weil ich mich dazu „gezwungen“ sah, wenn es darum ging, in einem Programm mit einer Violine virtuos zu rivalisieren. Doch ich ging lustlos an die Musik Forquerays heran und ließ sie eher dröhnen, als dass ich ihr zuhörte. Meine Gambe zischte und keuchte mit

Ungestüm, das sich wie eine Energiewelle auf ein begeistertes Publikum übertrug.

Aber musikalisch blieb ich unzufrieden. Ich konnte mich nicht mit dieser Musik anfreunden, die mir protzig erschien und von der ich glaubte, sie sei nur dazu da, Eindruck zu schinden.

Aber eines Tages, als ich mich mit meiner Freundin Lucile Boulanger über dieses Thema unterhielt, fragte sie mich mit Taktgefühl, ob ich mich denn genug in Forquerays Welt vertieft hätte, um ihren immensen Reichtum wahrnehmen zu können. Sie beschrieb mir eine extrem ausgefeilte Musik, technisch äußerst schwierig und dennoch sorgfältig ausbalanciert und von extremem harmonischem Reichtum.

Das weckte in mir den Wunsch, mich mit Haut und Haar in die Musik Forquerays,

ja sogar in die der Familie Forqueray, zu stürzen.

Mein erstes Ziel war es, mich von dem „schwarzen“ Image dieser Musik zu lösen, das auch durch die Noten vermittelt wird, die aufgrund der vielen Angaben, die sie enthalten, außergewöhnlich dicht sind - sie sind buchstäblich schwarz vor lauter Anmerkungen! Mit Schere, Klebstoff und einem weißen Korrekturstift entfernte ich also alle Hinweise, die mir nicht wesentlich erschienen. Dann ließ ich größere Abstände zwischen den Liniensystemen, lockerte sie also auf und erleichterte mir so die Lektüre.

Diese Arbeit erwies sich als sehr hilfreich, sodass sich meine Vorstellungskraft endlich aus der durch die Notation verursachten Enge befreien konnte. Sie ermöglichte es mir auch, jede Geste, die der Musiker vorschlug, neu zu hinterfragen. Da ich die Fingersätze, die in der Partitur für fast jede Note angegeben werden, gelöscht hatte, verwendete ich meine eigenen, die mir am naheliegendsten und natürlichsten erschienen, um die gewünschte musikalische Phrasierung

zu erreichen, aber auch um einer persönlichen körperlichen Stimmigkeit zu entsprechen. Ich habe sie daraufhin mit denen von Forqueray verglichen, und diese Gegenüberstellung hat mir oft geholfen, die künstlerische Idee hinter den vom Komponisten notierten körperlichen Gesten besser zu verstehen. Nach und nach wurde mir dank der Unterstützung meiner Freunde und Musikerkollegen, bewusst, dass diese Musik selbstverständlich auch eine gewisse Form von Stolz („La Eynaud“), Panache („La Régente“) und manchmal sogar Düsteres („La Jupiter“) enthält; doch sie vermittelt auch Gefühle von unendlicher Zärtlichkeit („La Léon“), von subtilem Geschmack („La Bellemont“) und exquisiter Lebhaftigkeit („La Mandoline“) mit einer Handhabung der Harmonie, die in der Gambenmusik dieser Epoche an Reichtum nicht zu überbieten ist („La Rameau“).

Daraufhin stellte sich die Frage nach den Instrumenten sehr direkt: Welche Arten von Instrumenten können einer solchen Musik gerecht werden?

Hier sind Instrumente von immenser Großzügigkeit nötig, um den geradezu harten, fieberhaften Charakter auszugleichen, den diese Musik immer wieder fordert.

Ich hatte das Glück, bei diesem Projekt von meinem Freund, dem Instrumentenbauer Tilman Muthesius, unterstützt zu werden. In seiner Werkstatt durfte ich verschiedene Gamben ausprobieren. Alle warfen ein besonderes Licht auf Forquerays Musik. Ich erinnere mich insbesondere daran, dass ich auf einer Gambe von Stainer (einem österreichischen Geigenbauer aus dem 17. Jahrhundert) spielte, die diese Musik aggressiv, düster und von einer fast unerträglichen Dichte erscheinen ließ. Es war unglaublich.

Dabei war ermutigend, mit welcher Eindeutigkeit es gerade die Gamben im französischen Stil ermöglichten, die verschiedenen Aspekte des Werkes zu verdeutlichen. Ihr Klang konnte abwechselnd dunkel, depressiv, düster, ängstlich oder verspielt, feurig oder euphorisch sein, wobei er immer die

für diese Ästhetik typische Seelengröße bewahrte.

Für diese Aufnahme hatten die Gambisten das Glück, vier von Tilman Muthesius angefertigte Instrumente zur Verfügung zu haben:

- 2 Bassgamben mit 7 Saiten nach Michel Collichons Modell von 1683, das im *Musée de la Musique* in Paris aufbewahrt wird: die erste wurde 1991 und die zweite 2022 gebaut.
- 1 Diskantgambe nach Michel Collichon
- 1 Bassgambe mit 8 Saiten nach dem Modell von Benoît Fleury, das im *Musée de la Musique* in Paris aufbewahrt wird. Wir wählten sie für das Continuo, da der Reichtum und die Wärme ihrer tiefen Töne eine Welt der Erlesenheit mit sich brachten.

Das für die Aufnahme gewählte Cembalo ist ebenfalls wunderbar. Es wurde lange Zeit für ein historisches Instrument gehalten, ist aber in Wirklichkeit ein neueres Cembalo, das durch eine Wette zwischen dem Cembalisten Gustav Leonhardt und dem Cembalobauer

Martin Skowroneck entstanden ist¹. Die Tiefe seiner Bässe wird nur von der subtilen Harmonie seines mittleren Registers übertroffen, wodurch ihm für dieses Repertoire die nötige Flexibilität für das Continuo und die Noblesse seines Solospiels gesichert wird.

Martin Skowroneck ließ sich von einem Modell von Henri Hemsch inspirieren und trieb die Fälschung so weit, die Signatur von Nicholas Lefebvre, einem Cembalobauer aus Rouen aus dem 18. Jahrhundert auszuleihen. Von ihm ist uns kein Instrument erhalten. Das neue Instrument, das unter seinem Namen lief, wurde auf das Jahr 1755 datiert und seinen

Teilen absichtlich ein altes Aussehen verliehen, um den Eindruck zu erwecken, es habe Jahrhunderte überstanden.

Um diese sehr spezifischen Klänge auszukosten, haben wir uns entschieden, die Instrumentierung zu variieren, manchmal sogar innerhalb eines Stücks: vom Cembalo solo über ein Duo aus zwei Gamben (in der Tradition der *Viole esgales*) oder ein Trio aus zwei Gamben und obligatem Cembalo (in der Tradition der *Clavecin en concerts*) bis hin zur Gambe mit Continuo-Begleitung.

Wenn das Klangempfinden damals anders war, was ist dann zum Zeitgefühl

¹ « Ende der siebziger Jahre trafen sich der berühmte Cembalist Gustav Leonhardt und ich - ein langjähriger professioneller Cembalobauer - sowie unsere Ehefrauen in Amsterdam. Nach mehreren Gläsern guten französischen Weins kamen wir ganz natürlich auf Cembali zu sprechen, und unter dem Einfluss der Herkunft des Weins insbesondere auf französische Cembali. Einer der Diskussionspunkte ging dann auf neu entdeckte Originalinstrumente von ungewöhnlich unterschiedlicher Qualität ein. Einige verrückte Vermutungen und Verdächtigungen später behauptete ich, dass es möglich sein müsste, falsche Cembali von besserer Qualität herzustellen. Die Antwort sprudelte nur so hervor: „Das musst du beweisen!“ »

So nahm der 2014 verstorbene Cembalobauer Martin Skowroneck die Herausforderung an, ein altes Cembalo zu bauen, das auf einem Modell von Henri Hemsch basierte. Obwohl es nicht in Frage kam, die Pläne dieses Instrumentenbauers genau zu imitieren oder die Fälschung so weit zu treiben, dass man seine Signatur übernahm, wollte man die Täuschung so weit treiben, dass man das Instrument nach seiner Fertigstellung als ein echtes, neu entdecktes „altes“ Cembalo präsentierte. Man wählte den Namen eines Instrumentenbauers, der in Rouen gelebt hatte – und von dem kein Instrument erhalten ist: Nicholas Lefebvre. Es wurde von Skowroneck auf das Jahr 1755 datiert, da es sich um sein Opus 55 handelte. Viele Teile des Cembalos wurden künstlich älter gemacht, um die Illusion zu erwecken, dass es Jahrhunderte überdauert hatte. Nach der Fertigstellung sollte das Instrument für eine Restaurierung bereit sein, wie sie auch bei einem alten Cembalo möglich wäre.

Auszug aus dem Beiheft der CD „COUPERIN: L'ART DE TOUCHER LE CLAVECIN“, Olivier Fortin, Alpha Classics, 2018.

zu sagen? Mehr mit der Natur, den Tagen und Nächten sowie den Jahreszeiten verbunden, war das Zeitempfinden damals nicht konstant, repetitiv und nahm keine genau bemessenen Werte wahr, wie wir es in unserer modernen Welt kennen. Die Zeit beschleunigte sich, das Zeitgefühl wurde z. B. während der Heuernte intensiver oder entspannte sich sanft im tiefen Winter.

Wir haben uns für diese gedehnte Zeit entschieden und spielen alle Wiederholung (einschließlich die der Strophen) der beiden *Rondeaux* „Le Carillon de Passy“ und „La Latour“.

Nur die Da-capo-Rückkehr des „Carillon de Passy“ wird, wie in der Partitur angegeben, ohne Wiederholungen interpretiert: „Zum Schluss nehme man den „Carillon de Passy“ sofort wieder auf und spiele dessen Couplets nur einmal.“

Für den Rest dieser Doppel-CD wurden die Reprisen nach dem Empfinden der Interpreten und auch aufgrund einer technischen Notwendigkeit ausgewählt: Die Gesamtausgabe musste auf nur zwei CDs Platz finden.

Dank der wertvollen Hilfe von Lucile Boulanger und Jonathan Dunford konnte ich für diese Aufnahme die gesamte uns bekannte Musik der Familie Forqueray zusammentragen (bei dieser Musik wird oft nur der Familienname angegeben, ohne dass man weiß, welches Familienmitglied was komponiert hat). Für Liebhaber von Gamben oder anderen Instrumenten sind wahrscheinlich inmitten von unauffälligen Manuskripten immer noch unveröffentlichte Werke zu finden. Stücke der Vokalmusik oder solche, die für andere Instrumente (Schlagzither) geschrieben wurden, sind hier für Gambe bearbeitet.

Diese Aufnahme verdeutlicht die offensichtlichen Unterschiede zwischen der Musik der fünf publizierten Suiten und den Stücken für drei Gamben sowie dem Rest des Korpus. Der Unterschied liegt vor allem in den harmonischen Konzeptionen, die so dicht und komplex sind, dass sie einen Komponisten erkennen lassen, der sehr stark im 18. Jahrhundert verwurzelt ist.

Was die „Airs sérieux“ von Nicolas-Gilles Forqueray – genannt „Der Neffe“ – betrifft, so sind sie gesondert einzuordnen: Eindeutig identifiziert, handelt es sich um Airs aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, die für den Gesang bestimmt sind.

Nun schreibt aber Jean-Baptiste (-Antoine) Forqueray, Sohn von Antoine Forqueray (dessen Eskapaden man in dem von Jonathan Dunford geschriebenen Kapitel nachlesen kann), im Vorwort des Buches „PIECES de VIOLES avec la Basse Continüe“ [„Gambenstücke mit Basso continuo“]:

„Da die dritte Suite nicht vollständig war, musste ich, um eine [erforderliche] Anzahl an Stücken [zu erreichen], drei von meinen eigenen hinzufügen, die mit einem Stern markiert sind.“

Es handelt sich um „La Angrave“, „La Du Vaucel“ und die „Chaconne La Morangis oder La Plissay“.

Hört man sich die Stücke an, sind jedoch keine großen stilistischen Unterschiede zu den anderen zu erkennen. Wie groß ist der Anteil an eigenen Kompositionen Jean-Baptistes, wie groß der an Bearbeitungen

in dieser Ausgabe? Das ist schwer zu sagen.

Sicher scheint, dass:

- die gesamte handgeschriebene Musik für Gambe und Continuo mit der Signatur „Forcroy“ (oder ähnlich) eine Ästhetik des späten 17. oder frühen 18. Jahrhunderts aufweist,
- die Musik der Ausgabe der „PIECES de VIOLES avec la Basse Continüe“ ebenso wie die (von Jean-Baptiste erstellte) Bearbeitung für Cembalo allein die Merkmale einer Musik aus der Mitte des 18. Jahrhunderts zeigt.

Es ist also kaum möglich, mit Sicherheit zu sagen, wer sie komponiert hat, und deshalb habe ich im Programm dieser Aufnahme zahlreiche Fragezeichen gelassen.

Nachdem ich viele Jahre mit dieser Musik und diesen Komponisten gelebt habe, würde ich gerne folgende Hypothese aufstellen:

- Antoine komponierte die handgeschriebenen Stücke.

- Jean-Baptiste komponierte die Stücke für 3 Gamben.

- Jean-Baptiste komponierte auch die in den „PIECES de VIOLES avec la Basse Continuë“ herausgegebenen Stücke oder bereicherte zumindest die Harmonie von Themen seines Vaters. Er hätte also die Harmonien zwischen den Akkorden der Solo-Gambe und dem Basso Continuo verteilt.

Zum Abschluss hören Sie zwei von einem Gambenconsort interpretierte Stücke („Branle“ und „Allemande“) sowie ein Werk für Bassgambe mit Diskantgambe und Basso continuo als Gegenstimme („La Girouette“). Da bei den handgeschriebenen Stücken kein Bass notiert ist, habe ich die fehlenden Stimmen rekonstruiert. Außerdem wollte ich mich vom festen Rahmen lösen, indem ich einige Werke als Consort und eines als Trio vorschlug. Obwohl ich viel zu ihrer Bearbeitung beitrug, habe ich diese Stücke Antoine Forqueray zugeschrieben (wie es wahrscheinlich auch Jean-Baptiste einige Jahrhunderte früher tat). Vielleicht wollte ich mich damit als seine entfernte Enkelin

in die Ahnenreihe einreihen?

Wir können nur Vermutungen darüber anstellen, warum Jean-Baptiste das Werk „seines Vaters“ auf diese Weise veröffentlichte, obwohl dieser ihm in seiner Jugend schlimmstes Leid zugefügt hatte: War es eine letzte Art der Einflussnahme, war es eine Huldigung in Form einer Aussöhnung, war es eine Möglichkeit, die Bekanntheit, die der Name seines Vaters genoss, für kommerzielle Zwecke zu nutzen?

Mir gefällt der Gedanke, dass diese Ausgabe der Werke die beiden Männer über die Zeiten hinweg versöhnen, aber auch die psychologischen Qualen lindern konnte, mit denen Antoine sein ganzes Leben lang zu kämpfen schien.

Die Fassung, die ich Ihnen mit Lucile, Mathilde, Pau, Gabriel und Julien von Forquerays Musik vorschlage, geht in diese Richtung: Sie strebt eine Großzügigkeit im Klang dieser typisch französischen Instrumente des 18. Jahrhunderts an, um in extreme Leidenschaften einzutauchen und sie schließlich über sich hinauswachsen zu lassen.



Jean-Baptiste Forqueray

Antoine Forqueroy ord.^{re} de sa
Majesté du Roy

Demande que Jean Baptiste Forqueroy
son fils, soit relégué hors du Royaume

Expose, que ce jeune homme s'est livré
à la débauche

qui vole, et prend tout ce qu'il peut
attraper dans les maisons ou son art luy
donne accès, soit maître, cabaretier,
et somier &c.

que ces vols le font chasser honteusement
Et que les laines de son fils le dishonorent
Je suppose qu'étant dans un pays étranger
il perdra ses habitudes, et se conduira mieux

on voit que cette grâce peut être accordée

N.^o Messieurs Le Duc d'Orléans

Le Demandeur

Lettre d'Antoine Forqueray réclamant le bannissement de son fils Jean-Baptiste, 1725

Les Forqueray : entre génie musical et discordes familiales

Par Jonathan Dunford

Au sein du panthéon des Maîtres français de viole de gambe, Forqueray se distingue singulièrement, que ce soit par sa notoriété comme l'un des plus grands virtuoses de basse de viole, ou par sa réputation d'homme au caractère irascible et souvent violent.

D'après Jean-Benjamin de La Borde (dans un écrit datant de 1780) Antoine Forqueray serait né à Paris en 1671. Le *Mercure Galant* nous informe cependant qu'en avril 1682 à l'âge de 5 ans, il se serait produit devant le roi Louis XIV, qui demanda alors qu'on lui enseigne la viole ; le roi le surnomma son « petit prodige ».

Selon des archives appartenant à la famille Forqueray,

«le roy surpris et flatté de l'entendre le fit rester à la cour pendant cinq à six ans de suite.

S. M. non seulement ordonna qu'on cultivât avec soin ses talents, elle eut

encore la bonté de recommander son éducation, et le jeune Forqueray fit à la cour les mêmes exercices que les pages.

À l'âge de sept ans, il fut pourvu d'une charge de musicien ordinaire de la chambre du roy.

Cependant il faisait de si singuliers progrès sur la basse de viole que Louis XIV l'écoutait tous les jours avec un nouveau plaisir, qu'il faisait souvent partager à la cour et même aux ambassadeurs étrangers qu'il invitait à venir entendre le jeune Forqueray dans son appartement.

Bientôt M. Forqueray ne laissa plus rien à désirer sur la basse de viole, ayant eu le bonheur de réunir à la beauté et à la force de son archet, au brillant et à la légèreté de la main gauche, à une imagination vive et féconde ce fond de connoissance et de principes d'harmonie qui firent marcher de pair l'exécution et la composition.»

Forqueray fut ensuite nommé Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi en 1689.

Antoine Forqueray épouse la jeune Angélique Henriette Houssu, âgée de 17 ans, fille d'un organiste, le 7 février 1697. Au moins trois enfants (et peut-être quatre) dont deux filles et son fils joueur de viole Jean-Baptiste Antoine sont nés de cette union.

Jusqu'en 1710, Forqueray était accompagné de son épouse lors de ses récitals. Invité par la duchesse du Maine, il se produit souvent au château de Sceaux accompagné de Robert de Visée au théorbe. Comme son rival Marais, Forqueray aimait aussi être accompagné par une autre basse de viole sans clavecin.

Hubert le Blanc nous dit en effet ceci :

« L'arrêt définitif des Dames fut que rien n'équivaut dans le monde à deux Basses de Viole en parallèle, pour s'acquitter parfaitement du dessus et de la basse entre les mains du Père Marais, quand il jouoit ses Pièces accompagné de Mr De St. Felix, et de Forcroi le Père, exécutant les Sonates, accompagné de Mr De Bellemont. »

Un autre contemporain, Louis d'Aquin de Château-Lyon, décrit Forqueray en 1752 ainsi :

« On peut dire que personne n'a surpassé Marais : un seul l'a égalé, c'est le fameux Forqueray. Il n'a point été l'écolier de Marais, comme le bruit en a couru, il n'a jamais eu de maître que son génie. En effet, que son père auroit-il pu lui apprendre ? C'étoit un homme médiocre.

Forqueray parut dans le monde au moment que les Italiens excitèrent en France une émulation étonnante, vers l'an 1698. Il tenta de faire sur sa viole tout ce qu'ils faisoient sur leur violon, & il vint à bout de son entreprise. Les cordes [accords] singulières et les traits les plus frappans des bons Auteurs d'Italie lui étoient tellement familiers que dans toutes ses pièces on trouve un certain sel, qui n'assaisonne point celles de Marais même les plus travaillées. Celui-ci s'en tenoit aux grâces naturelles. Forqueray en avoit de plus recherchées, mais son Art ne gâtoit jamais la belle matière. »

Suivant le pamphlet de Le Blanc, « La Viole s'étoit vue favorisée par le Roi Louis XIV dans ses Nourrissons, le Père

Marais pour ses Pièces, et Forcroi le Père pour ses Préludes tirans sur la Sonate. L'un avoit été déclaré joüier comme un Ange et l'autre joüier comme un Diable.»

Lorsque nous approfondissons la vie personnelle de Forqueray, nous sommes étonnés de voir à quel point cette réputation diabolique était effectivement appropriée. Sa vie de famille était si horrible que des traces officielles de sa mauvaise conduite sont toujours disponibles pour les lecteurs de la Bibliothèque nationale et d'autres archives en France.

Voici un exemple parmi tant d'autres:

«"Le 7 février 1697 [Angélique] Hossu eu le malheur d'epouser le sieur forqueray." Pendant deux ans, ce dernier a fait subir à sa femme les pires traitements, la rouant de coup, l'injuriant, allant même jusqu'à l'enfermer. La demanderesse a porté plainte à différentes reprises, en 1700, en 1705, en 1707 et en 1709, aux commissaires Marié et De La Salle. Forqueray mène une vie de débauches avec ses deux servantes, nommées Bernier et Charpentier, dont il a fait ses "amantes". Sa femme a fini par mettre les deux femmes à la porte, le 3 novembre 1709; trois jours après, elle s'est retirée

chez son père. Deux jours plus tard, Forqueray a porté contre sa femme une plainte en adultère.»

Angélique rédigea alors une autre lettre adressée au lieutenant criminel, dans laquelle elle qualifie l'accusation d'adultère de son mari comme

«ne [pouvant] être regardé[e] que comme une imposture et une calomnie auxquelles il a eu recours pour éviter l'effet d'une demande en séparation de corps et de biens que la suppliante a été forcée d'intenter pour la quatrième fois contre lui. En sorte que la récrimination est aussi évidente de la part du s.r forqueray, que cette accusation est fausse à l'égard de la suppliante».

«Forqueray, qu'elle a épousé à l'âge de dix-sept ans, - il en avait alors vingt-trois, - est d'un "naturel violent et emporté"; dès la première année de son mariage, elle a eu à subir ses mauvais traitements; après la naissance de leur premier enfant, en 1698, il l'a suppliée de revenir chez lui. Ils demeuraient alors rue Bourtibourg chez le père de Forqueray, qui le blâme et le "menace même". En janvier 1699, ils vinrent habiter à l'hôtel de Soissons, propriété du prince de Carignan, qui en louait une

partie. Forqueray, hors de la surveillance paternelle, recommence à faire subir de mauvais traitements à sa femme "à l'outrager plus qu'il n'avait encore fait"; il va jusqu'à défendre à ses domestiques de lui obéir.

Le 2 mars 1700, Angélique porte une nouvelle plainte au commissaire Marié; elle présente une requête au lieutenant civil, afin d'obtenir une séparation de biens et d'habitation. Forqueray promet de se corriger et sa femme retire sa plainte. En 1700, elle met au monde un second enfant, un fils, celui qui fut Jean-Baptiste; puis un troisième, une fille comme le premier.

Elle se retire une seconde fois chez son père et porte plainte le 5 décembre 1705, au commissaire De La Salle; le 11 du même mois, elle présente une nouvelle requête au lieutenant civil. Cité devant ce magistrat, Forqueray ne comparut pas "et employa auprès des père et mère de la suppliante le s.r Comte De picon qui lui avait loué son appartement", personnage qui, par la suite, jouera un grand rôle dans les démêlés des époux Forqueray. Une seconde fois, Angélique retourne avec son mari, dont les mauvais traitements recommençant de plus belle, la forcent même à s'aliter.

Elle fait alors mander le commissaire Marié, pour qu'il recueille une nouvelle plainte, en date du 9 mars 1707. Racommodés de nouveau, par l'intervention d'un ami commun, l'abbé Richard, Angélique exige de son mari une rente de 300 livres par an pour son entretien; qu'il quitte sa "chaise", qu'il se réduise à une servante et mette sa fille aînée dans une maison religieuse. Forqueray signa ces promesses, mais n'en tint pas plus de compte que des précédentes. Il laissait maltraiter sa femme par ses servantes, en présence des enfants.

Lors d'une de ses absences, pour un voyage à Compiègne "par l'ordre de Monsieur l'Electeur de Bavière", alors en France, "il partit sans lui laisser aucun argent pour la dépense de sa maison, mais bien à ses servantes nommées Bernier et Charpentier". Celles-ci insultent leur maîtresse, exigeant d'elle le paiement de leurs gages. Elle envoie alors chercher un nommé Chauvet, ami intime de son mari qui, de retour de Compiègne, entre dans une violente colère.

Résultat: le 6 novembre 1707, Angélique portait une nouvelle plainte contre son mari et ses servantes; le lendemain,

elle adressait sa requête au lieutenant civil. Forqueray, assigné pour le 9, ne comparaisait pas; le 12, procès-verbal par défaut était dressé contre lui: la suppliante était alors autorisée à faire preuve des faits par-devant le commissaire Parisot. Le 15, Forqueray recevait une assignation à comparaître au Châtelet, pour y être condamné à payer une pension alimentaire à sa femme. Le 21, plusieurs témoins cités par celle-ci furent entendu, et Forqueray fit renvoyer l'affaire au surlendemain, aux requêtes du Palais. La suppliante constitue procureur le 25, et le 29, fait retenir la cause. Le musicien, convaincu de mauvais traitements exercés depuis douze ans sur la personne de sa femme, imagine alors de porter une accusation d'adultère contre elle et M. de Picon. Comme témoins, il prend ses servantes; "elles étoient devoüées en tout au sr Forqueray" dit la plainte. Le 26 décembre, un décret de pris de corps est décerné contre la suppliante, qui se pourvoit devant le Parlement.»

Le susdit M. Picon nous informe:

«Je trouvais a mon retour que forqueray, pour sattirer pratique, faisoit des concerts. Il y jouoit de la viole, sa femme l'accompagnoit du Clavessin,

il faisoit venir des Musicien & autres joueurs d'instrumens. Son appartement ne supportoit pas ces sortes d'assemblées, le mien y étoit propre; je luy permis de faire ses concerts dans une grande chambre que je lui prêtois, si j'ay été paié de ma complaisance par le plaisir que la musique me donne, j'ay été bien puni par le retour.

Ces entrées de forqueray et de sa femme les ont conduit à me donner avis de dissipations qui la remarquoient chez moy. Il n'est pas extraordinaire qu'un étranger [Picon] occupé d'affaires, & peu capable de l'oeconomie d'un ménage soit exposé à des sortes de derangemens. Forqueray & sa femme se donnèrent par là une sorte d'inspection sur ma depense journaliere, cela se reduisoit neanmoins aux comptes de la cuisine; plusieurs années sont ainsi passées sans aucune agitation de la part de forqueray, & comme il estoit de ce qui se passoit, il n'en a jamais été inquiet un seul moment; tout au contraire, il marquoit en toute occasion la consideration qu'il me devoit, & m'aïant prié de tenir un de ses enfans sur les fonds de Baptême, il s'en crut honoré.»

Ensuite, après une nouvelle plainte officielle d'Angélique Houssu, le 6 novembre, et la plainte de son mari contre elle-même et le comte Picon, ce dernier continua ainsi: «Le sieur Chauvet fit le second procès. J'en fus surpris et encore plus de ses offres de donner vingt mille livres pour les frais de celui qui ne le regardoit pas.»

L'affaire fut finalement assoupie sur les conseils de M. d'Argenson. Il rappelle en terminant les plaintes antérieures de la femme de Forqueray, de 1700, 1705, 1707 et 1709. Il n'est pour rien dans l'affaire. Les trois témoins d'ailleurs sont trois servantes, dont l'une a quitté la maison depuis quatre ou cinq mois, et a été subornée par les autres. Celles-ci ont été chassées le 3 novembre, à cause de scandale public dans l'hôtel de Soissons; elles firent leurs dépositions le 11 du même mois.

«Elles disent dans leurs dépositions, comme ie l'ay déjà observé, que la femme de forqueray entra tenant à la main une bourse qu'elles ont dit connaître pour la mienne, et que ce fut de mon argent qu'elles furent païées lorsqu'elles furent

chassées.» Or, Chauvet et Forqueray, affirment le contraire...

« Il y a quatre prétendus faits singuliers.

Le 1^{er} est que la femme de forqueray et moi allions furtivement & fort souvent dans une chambre de l'hôtel de Soissons occupé par la Demlle de saydes lorsqu'elle étoit sortie, et que la femme de forqueray & moi avions chacun une clef de cette chambre. Ce sont les trois servantes en question qui déposent de ce fait, appelées l'une Charpentier, l'autre Bernier & la troisième Genevieve fortier. Elle deposite qu'elles ont vû deux clefs de la même chambre, l'une a la femme de forqueray, & l'autre a moi, et que c'est en regardant par une fente de l'appartement de forqueray qu'elles nous voïaient entrer dans cette chambre... Deux se sont retractées au recollement & la troisième, qui est Genevieve fortier s'est retractée... » A la confrontation, de Picon interrogea la Bernier qui se rétracta aussi. Mlle de Saïde, dit-il, laissoit quelquefois sa clef dans l'appartement de forqueray pour la lui garder. »

Il n'y avait aucune fente à l'appartement occupé par le musicien.

Autre fait :

«La Bernier l'accuse de l'avoir vu dans la salle basse dont la porte étoit entr'ouverte, la femme de forqueray appuïée contre la table et retroussée et moi devant elle, qui &c. : elle a persisté au recollement, a la confrontation je luy ay fait plusieurs interpellations et luy ay demandé si en descendant l'escalier elle s'étoit arrêtée, elle a dit qu'elle n'avoit faire que passer. Je luy ay demandé le jour : elle ne l'a pas sçeu dire. Je lui ay demandé combien la porte étoit ouverte : elle a répondu de cinq ou six doigts.»

Troisième fait, articulé par la Charpentier, qui auroit vu «la Dlle forqueray sur mes genoux dans une position qu'elle dépeint indécente : et les cuisses nuës. Elle a persisté au récollement et à la confrontation.» Elle ne sait ni le mois ni le jour où ces faits se seraient passés ; finalement, elle indique la fin de septembre ou le commencement d'octobre : «Je n'étois pas à Paris, réplique De Picon, jetois à Condé en Brie ou jay demeuré trois semaines, jen revins malade d'un crachement de sang auquel je suis sujet depuis longtemps, jay gardé la chambre tout le mois d'octobre...»

Après tout ce tumulte et cette violence, on pourrait espérer qu'Antoine ait eu une relation plus lumineuse avec ses enfants. Hélas non. Sa relation avec son fils était aussi mouvementée qu'avec sa femme.

Encore une fois, les archives nous informent qu'Antoine Forqueray

«a le malheur d'avoir un fils nommé Jean-baptiste forqueray agé de 26. ans, qui des sa jeunesse a toujours fait paretre une inclination pour le jeu les femmes & le vol dans les maisons ou son pere lui donnoit entrée le suppliant a cru d'abord qu'une vive correction pourroit changer un si malheureux Temperament. Il la fait enferme a Bicestre il y a environ 10 ans. Il promet lors de changer de conduite, et au bout de 4 ou 5 ans le suppliant sollicité par ses amis qui l'assuroient de son sincère repentir consentit a sa liberté.»

Ailleurs, dans des lettres que nous avons pu consulter à la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris, nous avons pu lire la demande autographe d'Antoine Forqueray d'exil de son fils faite en 1725 :

«Antoine Forqueray ord.re de la
Musique du Roy
Demande que Jean-Baptiste Forqueray

son fils, soi relegué hors du Royaume
Expose, que ce jeune homme s'est livré
a la debauche
qui volle, et prend tout ce qu'il peu
attraper dans les maisons ou son art luy
donne acces, soit montre, tabatierres, et
estuis &c.
que ces vols le font chasser
honteusement
Et que les fautes de son fils le
deshonnorent
J'espere qu'estant dans un pays
estranger il perdra ses habitudes, et se
conduira mieux
on croit que cette grace peut estre
accordée
Mr Monseigneur Le Duc Dorleans
Le Demandeur»

Étonnamment, après avoir subi un traitement paternel si cruel, Jean-Baptiste Antoine Forqueray publia à titre posthume cinq des suites de son père en 1747. Cette musique est si exigeante qu'au XVIII^e siècle on croyait que «la difficulté [de ces œuvres] ne permet[tait] qu'à son fils de les exécuter aussi parfaitement, et, pour ainsi dire, avec le même enthousiasme que son père.»

Cependant, quand on regarde de près la musique éditée, elle ne semble pas être le même langage harmonique du XVII^e siècle que les pièces manuscrites connues du père incluses dans cet enregistrement. D'ailleurs, les titres de lieux et les noms de personnes sont contemporains du fils et non du père.

De plus, le fils donne un indice sur le véritable compositeur de ces pièces, en écrivant ceci dans la préface, deux ans après la mort de son père :

« Mon intention en donnant ces pièces au public étant d'amuser trois personnes à la fois, et de former un concert de deux Violes et un Clavecin; j'ai jugé a propos d'en faire la Basse tres simple afin d'eviter la confusion qui se trouveroit avec la Basse des pieces de Clavecin que j'ai ornée autant qu'ils m'a été possible.

La troisième Suite ne s'estant pas trouvée complete pour le nombre de pièces, j'ai été obligé d'en ajouter trois des miennes, lesquelles sont marquées d'une Etoile.»

Est-ce un aveu que ces pièces viennent en fait pour la plupart du fils et non du père ?

Une sorte de vengeance ultime contre une personne abusive et violente ?

Enfin, pour conclure, dans les archives personnelles de la famille héritière de Forqueray, nous trouvons ce qui suit :

«M. F..., voulant mettre un intervalle entre la vie et la mort dans un âge où il pouvait encore jouir de la gloire d'être le premier dans son art, se retira à Mantes en 1727...

Il a conservé dans sa retraite ce caractère d'honneur, de probité qui luy

avait personnellement attiré l'estime de tous les honnêtes gens, et c'est là que, soutenu par les principes de la religion, il a tranquillement attendu sa dernière heure.

Il est mort le 28 juin 1745, laissant une veufve et deux enfants. La perte de cet habile artiste semblait irréparable quand le public a retrouvé dans son fils ces mêmes talents supérieurs, qui le placent au premier rang que son père avant si dignement et si justement occupé.»

The Forquerays: between musical genius and family discord

By Jonathan Dunford

Amongst the pantheon of the French Masters of the viol, Forqueray stands out singularly; both for his notoriety as one of the greatest virtuosi on the bass viol, but also his reputation as an irascible and often violent character.

According to Jean-Benjamin de La Borde (writing in 1780) Antoine Forqueray was

born in Paris in 1671. The *Mercure Galant* informs us that in April 1682, at the age of five, he performed before King Louis XIV, who then asked that he be taught the viol; the King nicknamed him his “little prodigy”.

According to archives belonging to the Forqueray family,

“The King was surprised and flattered to listen to him. The young Forqueray then stayed at the court for five or six years.

His Majesty ordered that they cultivate with care all his talents, and he had the great honor also to receive his education, and the young Forqueray performed at the court the same exercises as the pages at the chapel.

At age 7 he was given the charge of “Ordinary for the King's Chamber Music”. However, he made such singular progress on the bass viol that Louis XIV listened to him every day with new pleasure, which he often shared with his court as well as foreign ambassadors whom he invited to listen to him in his apartments.

Very quickly the young Forqueray left nothing to be desired on the bass viol, having the joy to reunite beauty and the force of his bow, the brilliant and nimble left hand and a fertile imagination, which was based on the knowledge of the principles of harmony which makes both performance and composition work in tandem.”

Forqueray was subsequently named Ordinary to the King's Chamber Music in 1689.

Antoine Forqueray wed the young Angélique Henriette Houssu, aged 17, daughter of an organist, on the 7th of February in 1697. At least three (and possibly four) children including two daughters and his viol-playing son Jean-Baptiste Antoine were born from this union.

Until 1710, Forqueray was accompanied by his wife when performing recitals. Invited by the Duchess of Maine, he performed often at the castle in Sceaux accompanied by Robert de Visée on the theorbo. As with his rival Marais, Forqueray also enjoyed being accompanied by another bass viol with no harpsichord.

Hubert le Blanc tells us again:

“The absolute pleasure for women was that nothing in the world was as delicious as two bass viols in parallel, for realizing the treble and the bass in the hands of Marais who played his pieces accompanied by M. de St. Felix and Forqueray, the father who

performed sonatas accompanied by M. de Bellemont”.

Another contemporary, Louis d'Aquin de Château-Lyon, describes Forqueray in 1752 as such:

“One can say no one surpassed Marais; one only was his equal, and that was the famous Forqueray. He was never Marais' student, as rumor reported; in fact his only Master was his own genius. Could his father have taught him? He was a mediocre man.

Forqueray appeared in the world at the moment the Italians inspired a surprising emulation in France towards the end of 1698. He attempted to play everything on the viol that one could play on the violin, and he succeeded in this enterprise. The most particular chords and the most impressive traits from the best Italian authors were so totally familiar to him, that in all of his pieces we find a certain salt, which don't season Marais' most elaborate pieces. Marais stood by natural graces. Forqueray had the most researched pieces, but his art did not spoil the beautiful foundations.”

According to the pamphlet by Le Blanc,

“The Viol had seen herself favored by King Louis XIV in his foster-children, Marais senior for his pieces and Forcroi senior for his preludes based on the sonata. The one had been declared to play like an Angel, the other like the Devil.”

When we delve further into Forqueray's personal life we are astonished at what point this fiendish reputation was indeed fitting. His family life was so horrifying that records of his misconduct still are available for the readers at the Bibliotheque nationale and other archives in France.

Here is one of many examples :

“The 7th of February 1697 [Angélique] Hossu had the misfortune to wed le Sieur Forqueray.” During two years, the latter subjected his wife to the worst of treatments, beating her savagely, verbally abusing her and going as far as locking her up. She filed official complaints against her husband in 1700, 1705, 1707 and in 1709, to the police commissaires Marié et De La Salle. Forqueray went on to a life of adultery with his wife's two

servants named Bernier et Charpentier, who became his 'lovers.'

"His wife finally fired the two servants the 3rd of November 1709 and three days later moved back to her father's home. Two days later Forqueray filed a complaint in his turn against his wife for adultery!"

Angélique subsequently composed another brief addressed to the M. Criminal Lieutenant, in which she describes her husband's adultery accusation as

"[nothing but] posturing and calumny to avoid the effect of Mme Forqueray's demand for separation of the household and common property which the accuser [Mme Forqueray] has been forced to serve him with for the fourth time. In this way Mr Forqueray's recrimination is as obviously false as the accusation towards Mme Forqueray." Forqueray, who she married at the age of 17 while he was 23, was of a 'naturally violent nature and subject to rage'."

"From the start of their marriage she received bad treatment, and after the birth of their first child in 1698, he begged her to return home. They lived on the rue Bourtibourg at Forqueray's

father's home, who disapproved of his son and even threatened him. In January 1699, they moved to the Hôtel de Soissons, renting an apartment from its owner, the Prince of Carignan. Now without parental supervision, Forqueray started the bad treatment of his wife once again, an 'outrage that she had not hither known', and ordered their servants to disobey her. The 2nd of March 1700 Angélique compiled a new complaint at the commissary M. Marié; she presented it to the civilian lieutenant, to obtain the separation of state and household. Forqueray promised to reform his ways and his wife withdrew the complaint. In 1700, she gave birth to a second child, a son, named Jean-Baptiste; then a third child, a girl like the first.

Afterwards she returned to her father's home for a second time where she once again filed a complaint the 5th of December 1705 to the Commissary de la Salle, and in the same month presented a new request to the Civil Lieutenant. Cited before the magistrate, Forqueray refused to appear. Once again, Angélique returned home to Antoine, and as soon as she arrived the abuse started up again so badly that she ended up incapacitated,

unable to move in bed. Once again, she had to request the Commissary, Marié, who received a new complaint dated the 9th of March 1707.

Thanks to the intervention of a common friend the Abbey Richard, Angélique asked for a stipend from Antoine of 300 livres per year for her living, and that he leave his 'chair', reduce the household to only one servant, and put his eldest daughter in a Convent. Forqueray signed these promises, but did not honor them any more than the preceding ones. He let his wife be mistreated by her own servants, in presence of her children.

During one absence while he was in Compiègne 'by order of Monsieur the Elector of Bavaria', he left her without a cent for the household expenses; instead he left funds for the servants named Bernier and Charpentier. These servants insulted their Mistress, asking her to pay their wages. She then sent a certain Chauvet, an intimate friend of her husband, and when Forqueray returned from Compiègne he went into a violent fit. Result: the 6th of November 1707, Angélique once again registered an official complaint against her husband and his servants; the next day she also sent a demand to the civil lieutenant.

Forqueray, who was supposed to appear on the 9th, never showed up. On the 12th official minutes were drawn up against him: the complainant was allowed to prove the facts in front of the Commissary (named Parisot). On the 15th, Forqueray received a court order to be received at court at Châtelet, condemning him to pay his alimony to his wife. On the 21st a few witnesses were heard, and Forqueray set the affair for two days later, by request to the Justice Palace.

The musician, convinced of the bad treatment inflicted on him over 12 years by his wife, dared to accuse her of adultery with a certain M. Picon. As witnesses he called the same two servants: "they were devoted to everything concerning M. Forqueray" so reads the official complaint. By a decree of the 26th of December, a committal was registered against the complainant (Mme Forqueray) which was received before Parlement."

The above mentioned M. Picon informs us:

"I found when I returned that Forqueray gave concerts. He played the viol, his wife accompanied him on the harpsichord, he invited musicians and other instrumentalists. His apartment was not

adapted for these kind of assemblies, and mine was perfect; I therefore allowed him to organize concerts in a large room I lent him, and his only payment was the pleasure of the music he gave to me, but unfortunately I was well paid in punishments in return.

These visits by Forqueray and his wife led them to remark certain inefficiencies in my household. It is not extraordinary that a stranger [Picon] who is absorbed by his business, and is not very deft in the affairs of the house, is exposed to all sorts of problems. Forqueray and his wife gave me a kind of daily inspection, which was focused on the account for the kitchen; and many years passed without any agitation from Forqueray himself. And Forqueray was never worried for a single minute, but on the contrary, he marked each occasion the consideration he owed me, and even asked me to be a godfather to one of his children, which he considered an honor.”

Finally:

“I therefore learned that in the month of October while M. the Elector of Bavaria was in Compiègne, Forqueray went there to play the viol, and during his absence his wife fired the two servants, because she was not happy with their

work, and she sought help from Sieur Chauvet, a friend of her husband, and he lent her the money for their wages; and Forqueray in the end wanted to kill his wife. When we learn of how he used the services of these servants, we easily understand his fury, but he did not know why M. Chauvet gave her money to afterwards fire them, and finally he was convinced by the other party.”

Afterwards, having once again made an official complaint, Angélique Houssu, the 6th of November, and that of her husband the Count Picon continued: “The Sieur Chauvet began a second trial. I was surprised that he offered 20 000 livres for expenses for what was none of his business.”

This affair was finally resolved under the advice of M. d'Argenson. Picon brought up the previous complaints by Forqueray's wife from 1700, 1705, 1707 et 1709, even though he had nothing to do with this affair. The three witnesses were three servants, one had left the home for four or five months, and was bribed by the others. The others were let go the 3rd of November, because of the public scandal

in the Hôtel de Soissons; they gave their depositions the same month.

“They say in their depositions, as I already observed, that Forqueray's wife came with a wallet which they recognized as mine, and paid them out of it when they were fired.”

But Forqueray and Chauvet affirm the contrary.

“There were four pretended incidents.

The 1st that Forqueray's wife and I went often to a room at the Hotel de Soissons occupied by the Dame of Saydes while she was out, and both Forqueray's wife as well as myself had a key for this room. This was observed by the three servants in question, one named Charpentier, the other Bernier & the third Geneviève Fortier. They observed [...] while looking through an opening in Forqueray's apartment they saw us entering this room. Two of them retracted this statement immediately and Geneviève Fortier also subsequently retracted her statement.

Mademoiselle de Saïde left sometimes her key in Forqueray's apartment so he could keep it.”

But there was no opening in Forqueray's apartments where one could observe this. Another point: Bernier accused her only on the sole base “that the door was half open, and Forqueray's wife was leaning on the table, and I was in front of her. She insisted and when I confronted her I asked her if she was going down the stairs, or she stopped, and she responded that she just saw her passing.

I asked her which day: she had no answer. I asked her how much the door was open and she answered about five or six fingers distance.”

Third fact, stipulated by Charpentier, who saw “Mme Forqueray on my knees in an indecent position and her thighs were exposed. She persisted when confronted.”

She had no idea of the day nor the month when this pretended incident happened; finally, she indicated at the end of September or at the beginning of October.

“I was not even in Paris, replied Picon, I was in Condé in Brie where I had stayed for three weeks, when I returned I was ill spitting blood, an illness which I was

subject to for a long time, I stayed in my room for the whole month of October.”

After all this commotion and violence, one would hope that Antoine had a brighter relationship with his children.

Alas, no. His relationship with his son was as turbulent as with his wife.

Archives inform us that

“Antoine Forqueray has the misfortune to have a son named Jean-Bapiste Forqueray, age 26, who starting as a young man seemed inclined towards gambling and women, and he is seen in houses into which his father helped him gain entry. One thought punishment would change such a miserable temperament. Forqueray senior therefore had him imprisoned in the prison of Le Bicetre about ten years ago. The son promised to change and thanks to the intervention of friends managed to be released.”

Furthermore, in letters we have been able to consult at the Bibliothèque de l’Arsenal in Paris, in 1725,

“Antoine Forqueray ordinary for the Royal Music.
Demands that Jean Baptiste his son be exiled from the Kingdom.

I swear:
that this young man is subject to debauchery,
that he steals and takes everything he can grab in the houses that his art gives him access, that is watches, snuff boxes and cases, etc.
that these thefts result in him being chased out of these places in shame.
And that the errors of his son dishonor him.

I hope that by sending him to a foreign land he will lose these habits and will amend his ways.

We hope that this favor can be honored.

M. le Duke of Orleans
asks this.”

Jean-Baptiste Antoine Forqueray surprisingly, after such cruel paternal treatment, published five of his father's suites posthumously in 1747. This music was so difficult that in the 18th century it was believed that “only his son was capable of playing this music perfectly, and with the same enthusiasm as his father.”

However, when one looks closely at the music, it does not seem to be the same 17th century harmonic language as the known

manuscript pieces by the father included on this recording. The titles of both places and names of people are contemporary with the son, not the father.

Furthermore a clue to the actual composer of these pieces is given by the son, who writes in the preface, two years after his father's death:

“My intention in giving these pieces to the public is to amuse three people at a time, and therefore to form a concert with two viols and a harpsichord; I therefore decided to make a simple bass line, thus avoiding the confusion which one finds in the bass line of the harpsichord pieces which I ornamented as much as possible. The third Suite was not complete, so I added three of my own pieces marked with a star.”

Is this an admission that in fact the pieces are mostly by the son and not the father?

A sort of final revenge against an abusive and violent person?

Finally, to conclude in the personal archives of Forqueray's surviving family we find the following:

“M. Forqueray, desiring to put a pause between his life and its end at an age he could still enjoy his glory of having been the first in his art, retired to Mantes in 1727. Living honorably in this retirement, and with the moral probity that personally attracts all honest men, and that is sustained by the principals of religion, he quietly attended his last hour. He died the 28th of June in 1745, leaving behind a widow and two children. The loss of this deft artist seems irreparable, but the public found in his son the same superior talents, which placed him in the first row which his father had occupied in such a dignified manner.”



Gabriel Rignol, Myriam Rignol, et Pau Marcos Vicens lors de la cession d'enregistrement

Die Forquerays: Zwischen musikalischem Genie und Familienzweist

Von Jonathan Dunford

Im Pantheon der französischen Gambenmeister sticht Forqueray besonders hervor und zwar nicht nur als einer der größten Virtuosen auf der Bassgambe, sondern auch wegen seines Rufs als jähzorniger und oft gewalttätiger Charakter.

Laut Jean-Benjamin de La Borde (Schreiber in 1780) wurde Antoine Forqueray 1671 in Paris geboren. Der *Mercure Galant* berichtet, dass er im April 1682, im Alter von fünf Jahren, einen Auftritt vor König Ludwig XIV. hatte, der sich daraufhin dafür einsetzte, dass er Gambenunterricht erhielt. Der König nannte ihn sein „*kleines Wunderkind*“.

Laut den Archiven der Familie Forqueray

„war der König überrascht und hörte ihm sehr gerne zu. Der junge Forqueray blieb daraufhin fünf oder sechs Jahre bei Hofe.

Seine Majestät ordnete an, dass alle seine Talente sorgfältig gefördert werden sollten und der junge Forqueray hatte auch die große Ehre, eine Erziehung zu erhalten. Er führte bei Hof dieselben Übungen durch wie die Pagen in der Kapelle.

Im Alter von 7 Jahren wurde ihm die Aufgabe „Ordinarius für die Kammermusik des Königs“ übertragen.

Er machte jedoch auf der Bassgambe so einzigartige Fortschritte, dass Ludwig XIV ihm jeden Tag aufs Neue mit großem Vergnügen zuhörte. Dieses Vergnügen teilte er oft mit seinem Hofstaat und auch ausländischen Botschaftern, die er in seine Gemächer einlud, wo er ihn vorspielen ließ.

Sehr schnell beherrschte der junge Forqueray die Bassgambe meisterlich. Die Schönheit und Kraft seines Bogens, seine brillante und flinke linke Hand und seine Kreativität, die auf seinen Kenntnissen der Harmonielehre

beruhte, kamen sowohl bei den Aufführungen als auch bei seinen Kompositionen zur Geltung.“

Forqueray wurde später, 1689, zum *Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi* ernannt.

Antoine Forqueray heiratete am 7. Februar 1697 die junge, 17-jährige Angélique Henriette Houssu, Tochter eines Organisten. Aus dieser Verbindung gingen mindestens drei (möglicherweise auch vier) Kinder hervor, darunter zwei Töchter und sein gambenspielender Sohn, Jean-Baptiste Antoine.

Bis 1710 wurde Forqueray bei seinen Konzerten von seiner Frau begleitet. Auf Einladung der Herzogin von Maine trat er häufig im Schloss von Sceaux auf, begleitet von Robert de Visée an der Theorbe. Wie sein Rivale Marais ließ sich auch Forqueray gerne von einer anderen Bassgambe ohne Cembalo begleiten.

Hubert le Blanc berichtet uns:

„Es stellte das absolute Vergnügen für die Damen dar – nichts auf der Welt war so wunderbar wie zwei gleichzeitig spielende Bassgamben. So konnten

Sie den Diskant und den Bass in den Händen von Marais erkennen, der seine Stücke in Begleitung von M. de St. Felix und Forqueray spielte, dem Vater, der begleitet von M. de Bellemont, Sonaten aufführte“.

Ein weiterer Zeitgenosse, Louis d'Aquin de Château-Lyon, beschreibt Forqueray im Jahr 1752 folgendermaßen:

„Man kann sagen, dass niemand Marais übertraf; nur einer war ihm ebenbürtig und das war der berühmte Forqueray. Er war nie der Schüler von Marais, hieß es – sein einziger Meister war sein eigenes Genie. Hätte ihm sein Vater etwas beibringen können? Er war nur Durchschnitt.“

Forqueray erschien zu einem Zeitpunkt auf der Bildfläche, als die Italiener gegen Ende des Jahres 1698 begannen einen überraschenden Einfluss in Frankreich ausübten. Er versuchte, auf der Gambe alles zu spielen, was auf einer Violine gespielt werden kann, und dieses Vorhaben gelang ihm. Die speziellsten Akkorde und die eindrucksvollsten Charakteristiken der besten italienischen Komponisten waren ihm so vertraut, dass wir in all seinen Stücken eine gewisse Würze

finden, die auch in den ausgefeiltesten Stücken von Marais nicht zu finden ist. Marais hatte eine natürliche Anmut. Forqueray schuf die ausgefeiltesten Werke, aber seine Kunst beeinträchtigte die schönen Fundamente nicht.“

Laut dem Pamphlet von Le Blanc „bevorzugten die Ziehkinder von König Ludwig XIV die Gambe, Marais Senior für seine Stücke und Forcroi Senior für seine Präludien auf Basis von Sonaten. Es hieß, der eine spielt wie ein Engel, der andere wie der Teufel.“

Wenn wir uns Forquerays Privatleben näher ansehen, können wir nur staunen, inwiefern sein extrem schlechter Ruf tatsächlich zutreffend war. Sein Familienleben war so furchtbar, dass die Aufzeichnungen über sein Fehlverhalten Leserinnen und Lesern in der Bibliothéque nationale und anderen Archiven in Frankreich immer noch zur Verfügung stehen.

Hier ist eines von vielen Beispielen:

„Am 7. Februar 1697 hatte [Angélique] Hossu das Unglück Sieur Forqueray zu heiraten. Zwei Jahre lang misshandelte letzterer seine Frau auf das Schlimmste,

er schlug sie brutal, beleidigte sie verbal und sperrte sie sogar ein. Sie reichte offizielle Beschwerden gegen ihren Mann in den Jahren 1700, 1705, 1707 und 1709 bei den Polizeikommissaren Marié und De La Salle ein. Forqueray beging mit den beiden Dienerinnen seiner Frau, Bernier und Charpentier, die zu seinen ‚Liebhaberinnen‘ wurden, Ehebruch. Am 3. November 1709 entließ seine Frau schließlich die beiden Bediensteten und zog drei Tage später zurück in das Haus ihres Vaters. Zwei Tage später klagte Forqueray seine Frau wegen Untreue an!“

Angélique verfasste daraufhin ein weiteres Schreiben an den Oberstleutnant, in dem sie den Untreuevorwurf ihres Ehemanns bezeichnete als

„nichts weiter als eine Verstellung und Verleumdung, um der Forderung von Madame Forqueray nach der Trennung des Haushalts und des gemeinsamen Eigentums zu entgehen, die die Antragstellerin [Frau Forqueray] ihm bereits zum vierten Mal auferlegte. Somit sind die Vorwürfe von Monsieur Forquerays ebenso offensichtlich falsch wie die Anschuldigungen gegenüber Madame Forqueray.“

Forqueray, den sie im Alter von 17 Jahren heiratete, als dieser 23 Jahre alt war, sei ‚von Natur aus gewalttätig und zur Wut neigend.‘. Schon von Beginn ihrer Ehe an wurde sie schlecht behandelt, und nach der Geburt ihres ersten Kindes im Jahr 1698 bat er sie, nach Hause zurückzukehren. Sie lebten in der Rue Bourtibourg im Haus des Vaters von Forqueray, der seinen Sohn ablehnte und ihn sogar bedrohte. Im Januar 1699 zog die kleine Familie ins Hôtel de Soissons, wo sie eine Wohnung von seinem Eigentümer, dem Prinzen von Carignan, mietete. Jetzt ohne elterliche Aufsicht begann Forqueray erneut seine Frau mit einer ‚Gewalttätigkeit, die ihr bisher unbekannt war‘ zu misshandeln und befahl ihren Bediensteten, ihr nicht zu gehorchen.

Am 2. März 1700 reichte Angélique eine neue Beschwerde bei Kommissar M. Marié ein; sie beabsichtigte damit die eheliche Trennung und die Trennung des Haushalts. Forqueray versprach, sich zu bessern und seine Frau zog die Klage zurück. 1700 brachte sie ein zweites Kind zur Welt, einen Sohn namens Jean-Baptiste; als drittes Kind wurde erneut ein Mädchen, wie das erste, geboren.

Danach kehrte sie ein zweites Mal in das Haus ihres Vaters zurück. Am 5. Dezember 1705 reichte sie erneut eine Beschwerde bei Kommissar de la Salle ein und stellte im selben Monat einen neuen Antrag beim Civil Lieutenant. Forqueray wurde vor Gericht vorgeladen, weigerte sich jedoch zu erscheinen. Wieder einmal kehrte Angélique zu Antoine zurück – doch kaum zurück, begannen die Misshandlungen wieder in dem Maße, dass sie am Ende bettlägrig war und sich kaum noch bewegen konnte. Sie musste sich erneut an Kommissar Marié wenden, der eine neue Beschwerde am 9. März 1707 erhalten hatte.

Mithilfe der Intervention eines gemeinsamen Freundes, Abbey Richard, bat Angélique Antoine um eine Unterstützung von 300 Livres pro Jahr für ihren Unterhalt, und dass er seinen „Sitz“ verließ, den Haushalt auf nur einen Bediensteten reduzierte und seine älteste Tochter in ein Kloster schickte. Forqueray unterzeichnete diese Verpflichtungen, hielt sie aber ebenso wenig wie die vorangegangenen ein. Er ließ seine Frau in Anwesenheit ihrer Kinder von ihren eigenen Bediensteten schlecht behandeln.

Während er sich „im Auftrag des Kurfürstens von Bayern“ in Compiègne aufhielt, ließ er sie ohne einen Cent für den Haushalt zurück, stattdessen überließ er den Dienerinnen Bernier und Charpentier Geld. Diese Dienerinnen beleidigten ihre Herrin und forderten sie auf, ihnen ihr Gehalt zu zahlen. Dann schickte sie einen gewissen Chauvet, einen engen Freund ihres Mannes, und als Forqueray aus Compiègne zurückkehrte, hatte er einen gewalttätigen Anfall. Ergebnis: Am 6. November 1707 reichte Angélique erneut eine offizielle Beschwerde gegen ihren Mann und seine Dienerinnen ein, am darauffolgenden Tag schickte sie auch einen Antrag an den Civil Lieutenant.

Forqueray, der am 9. erscheinen sollte, ließ sich niemals blicken. Am 12. wurde ein offizielles Verfahren gegen ihn eingeleitet: Der Antragsteller sollte den Sachverhalt vor einem Kommissar namens Parisot beweisen. Am 15. erhielt Forqueray einen Gerichtsbeschluss, dass er vor Gericht in Châtelet erscheinen sollte und der ihn zur Zahlung von Unterhalt an seine Frau verurteilte. Am 21. wurden einige Zeugen angehört, und

Forqueray setzte die Verhandlung im Justizpalast auf Antrag auf zwei Tage später an.

Der Musiker, der überzeugt war, von seiner Frau 12 Jahre lang schlecht behandelt worden zu sein, wagte es, sie des Ehebruchs mit einem gewissen M. Picon beschuldigen. Als Zeugen rief er die beiden Dienerinnen auf: „Sie befassten sich mit allem, was M. Forqueray betraf“, hieß es in der offiziellen Klage. Mit einem Dekret vom 26. Dezember wurde gegen die Klägerin (Madame Forqueray) eine gerichtliche Voruntersuchung veranlasst, die vor dem Parlament einging“.

Der oben erwähnte M. Picon informiert uns:

„Als ich zurückkam, fand ich heraus, dass Forqueray Konzerte gab. Er spielte die Bassgambe, seine Frau begleitete ihn auf dem Cembalo, er lud Musiker und andere Instrumentalisten ein. Seine Wohnung war nicht für diese Art von Treffen geeignet, meine jedoch war perfekt. Ich erlaubte ihm daher in einem großen Saal, den ich ihm vermietete, Konzerte zu veranstalten. Die einzige Bezahlung, die ich dafür erhielt, war das Vergnügen seine Musik zu hören, im

Gegenzug wurde ich leider nur zu sehr bestraft.

Die Besuche von Forqueray und seiner Frau führten dazu, dass sie gewisse Unzulänglichkeiten in meinem Haushalt feststellten. Es ist nicht verwunderlich, dass ein Fremder [Picon], der in seinen Geschäften aufgeht und in Haushaltssachen nicht sehr bewandert ist, sich mit allen möglichen Problemen konfrontiert sieht. Forqueray und seine Frau machten eine Art tägliche Inspektion, die sich auf die Abrechnung der Küche konzentrierte; und viele Jahre vergingen ohne jegliche Agitation von Forqueray selbst. Forqueray hat sich keine Minute lang Sorgen gemacht, sondern im Gegenteil, er hat mir bei jeder Gelegenheit die Achtung erwiesen, die er mir schuldete, und mich sogar gebeten, Pate eines seiner Kinder zu werden, was er als eine Ehre betrachtete.“

Abschließend:

„So erfuh ich, dass Forqueray im Monat Oktober, als M. der Kurfürst von Bayern in Compiègne weilte, nach Compiègne reiste, um Gambe zu spielen. Während seiner Abwesenheit entließ seine Frau die beiden Dienerinnen, weil

sie mit deren Arbeit unzufrieden war. Sie bat Sieur Chauvet um Hilfe, einen Freund ihres Mannes und dieser lieh ihr das Geld für deren Lohn; und am Ende wollte Forqueray seine Frau umbringen. Wenn wir erfahren, welche Dienste diese Dienerinnen ihm erbrachten, verstehen wir leicht seine Wut, aber er verstand nicht, warum M. Chauvet ihr das Geld gegeben hat, damit sie sie anschließend entließ, schließlich stand er auf der Seite des anderen.“

Nachdem Angélique Houssu am 6. November erneut eine offizielle Beschwerde eingereicht hatte, fuhr der Graf Picon, fort: „Sieur Chauvet startete einen zweiten Versuch. Ich war überrascht, dass er 20.000 Livres für Ausgaben für etwas anbot, das ihn nichts anging.“

Diese Angelegenheit wurde schließlich mithilfe der Beratung von Monsieur d'Argenson geklärt. Picon erwähnte die früheren Klagen von Forquerays Frau aus den Jahren 1700, 1705, 1707 und 1709, obwohl er damit nichts zu tun hatte. Bei den drei Zeugen handelte es sich um die drei Dienerinnen, eine hatte das Haus für vier oder fünf Monate verlassen und wurde von den anderen bestochen.

Die anderen wurden am 3. November aufgrund des öffentlichen Skandals im Hôtel de Soissons entlassen; sie gaben ihre Aussagen unter Eid im selben Monat ab.

„Sie sagen in ihren Aussagen wie ich bereits bemerkt habe, dass Forquerays Frau eine Geldbörse mitbrachte, die sie als die meine erkannten, und sie aus ihr bezahlte, als sie entlassen wurden.“

Doch Forqueray und Chauvet bekräftigen das Gegenteil.

„Es gab vier vorgetäuschte Vorfälle.

Bei dem ersten geht es darum, dass die Frau von Forqueray und ich oft in ein Zimmer im Hotel de Soissons gehen würden, das von der Dame de Saydes bewohnt wurde, während sie abwesend war, und dass sowohl die Frau von Forqueray als auch ich einen Schlüssel für dieses Zimmer hätten. Dies wurde von den drei betreffenden Dienerinnen beobachtet, eine namens Charpentier, eine namens Bernier und die dritte Geneviève Fortier. Sie beobachteten [...], während sie durch eine Öffnung in Forquerays Wohnung schauten, und sahen uns in diesem Raum eintreten. Zwei von ihnen zogen diese Aussage sofort zurück, und Geneviève Fortier zog

ihre Aussage anschließend ebenfalls zurück. Mademoiselle de Saïde ließ manchmal ihren Schlüssel in Forquerays Wohnung, damit er darauf aufpassen konnte.“

Aber in der Wohnung von Forqueray gab es keine Öffnung, von der man dies beobachten konnte.

Ein weiterer Punkt:

Bernier beschuldigte sie auf der alleinigen Grundlage „dass die Tür halb geöffnet war und Forquerays Frau sich an den Tisch lehnte, während ich vor ihr stand“. Sie insistierte und als ich sie zur Rede stellte fragte ich sie, ob sie die Treppe hinunterging oder stehen geblieben ist, und sie antwortete, dass sie dies im Vorbeigehen gesehen habe. Ich fragte sie, an welchem Tag, sie konnte mir nicht antworten. Ich fragte sie, wie weit die Tür geöffnet war, und sie antwortete etwa fünf oder sechs Finger weit.“

Drittens, die Aussage von Charpentier, die „Mme Forqueray in einer unsittlichen Position auf meinen Knien sah und während ihre Oberschenkel entblößt waren. Sie beharrte darauf, als sie zur Rede

gestellt wurde.“ Sie hatte keine Ahnung, an welchem Tag oder Monat sich dieser angebliche Vorfall ereignete; schließlich gab sie an, dass es Ende September oder Anfang Oktober gewesen war. „Ich war nicht einmal in Paris, antwortete Picon, ich war in Condé in Brie, wo ich mich drei Wochen lang aufgehalten hatte und als ich zurückkam, war ich krank und spuckte Blut, eine Krankheit, die mich lange plagte, ich blieb den ganzen Monat Oktober in meinem Zimmer.“

Nach all der Aufregung und Gewalt sollte man hoffen, dass Antoine zu seinen Kindern eine bessere Beziehung hatte. Doch dem war leider nicht so. Die Beziehung zu seinem Sohn war ebenso konfliktreich wie die zu seiner Frau.

Die Archive teilen uns mit, dass

„Antoine Forqueray unglücklicherweise einen Sohn namens Jean-Bapiste Forqueray im Alter von 26 Jahren hat, der als junger Mann beginnt, sich dem Glücksspiel und den Frauen hinzugeben, und in Häusern gesehen wird, in die sein Vater ihm Zutritt verschafft hat. Man war der Meinung, dass eine Bestrafung einen solch erbärmlichen Charakter ändern würde. Forqueray Senior ließ

seinen Sohn daher vor etwa zehn Jahren im Gefängnis von Le Bicetre inhaftieren. Der Sohn versprach, sich zu ändern, und dank der Intervention von Freunden gelang es ihm wieder freizukommen.“

Darüber hinaus erfuhren wir in Briefen, die wir in der Bibliothèque de l'Arsenal in Paris einsehen konnten, dass

„Antoine Forqueray, Ordinarius für die Musik des Königs, fordert, dass Jean Baptiste, sein Sohn, aus dem Königreich verbannt werden solle. Ich schwöre, dass dieser junge Mann ein ausschweifendes Leben führt, dass er in den Häusern, zu denen er durch seine Kunst Zugang erhält, alles stiehlt und mitnimmt, was nicht niet und nagelfest ist, also Uhren, Schnupftabakdosen und Etuis etc., dass diese Diebstähle dazu führen, dass er in Schande von diesen Orten verjagt wird. Und dass die Fehler seines Sohnes ihn entehren. Ich hoffe, dass er, wenn er in ein fremdes Land geschickt wird, diese Gewohnheiten ablegen und sich ändern wird.“

Wir hoffen, dass sie dieser Bitte entsprechen können.

M. Herzog von Orleans
bittet um dies.“

Überraschenderweise veröffentlichte Jean-Baptiste Antoine Forqueray 1747 trotz der brutalen Behandlung durch seinen Vater fünf seiner Suiten posthum. Diese Musik war so schwierig, dass man im 18. Jahrhundert glaubte, dass „nur sein Sohn in der Lage war, diese Musik perfekt und mit der gleichen Begeisterung wie sein Vater zu spielen.“

Bei genauer Betrachtung der Musik scheint es sich jedoch nicht um dieselbe harmonische Ausdrucksweise, wie sie für das 17. Jahrhunderts typisch war, zu handeln und die von den handschriftlichen Manuskripten seines Vaters bekannt sind, die auf dieser Aufnahme enthalten sind. Die Namen von Orten und Menschen gleichermaßen entsprechen der Zeit des Sohnes, nicht des Vaters.

Einen Hinweis auf den tatsächlichen Komponisten dieser Werke gibt außerdem

der Sohn, der zwei Jahre nach dem Tod seines Vaters im Vorwort schreibt:

„Ich stelle diese Stücke mit der Absicht dem Publikum zur Verfügung, drei Personen gleichzeitig zu unterhalten und daher ein Zusammenspiel mit zwei Gamben und einem Cembalo zu gestalten. Daher habe ich mich entschieden, eine einfache Bassstimme zu kreieren, um eine Verwechslung mit der Bassstimme der Cembalo-Stücke zu vermeiden, die ich so viel wie möglich ausgeschmückt habe. Die dritte Suite war nicht vollständig, daher habe ich drei eigene Stücke hinzugefügt, die mit einem Stern gekennzeichnet sind.“

Ist dies das Eingeständnis dafür, dass die Stücke eigentlich hauptsächlich vom Sohn und nicht vom Vater stammen? Eine Art endgültige Rache gegenüber einer missbräuchlichen und gewalttätigen Person?

Schließlich finden wir in den persönlichen Archiven der noch Familie von Forqueray noch Folgendes:

„Von dem Wunsch beseelt, zwischen seinem Leben und dessen Ende eine Pause einzulegen, in dem er sich noch des Ruhmes erfreuen konnte, der Beste in seiner Disziplin gewesen zu sein, zog sich Monsieur Forqueray 1727 nach Mantes zurück. In diesem Ruhestand führte er ein ehrenvolles Leben mit der moralischen Integrität, die alle ehrlichen Männer persönlich auszeichnet und die von den

Prinzipien der Religion getragen wird, so erlebte er in aller Stille seine letzte Stunde. Er starb am 28. Juni 1745 und hinterließ eine Witwe und zwei Kinder. Der Verlust dieses talentierten Künstlers scheint unwiederbringlich zu sein, aber das Publikum fand in seinem Sohn dasselbe überragende Talent, das ihn in die erste Riege stellte – eine Position, die sein Vater so würdevoll vor ihm besetzt hatte.“

PIECES
De
VIOLE.
avec la Basse Continuë.
Composées,
Par M.^r FORQUERAY Le Pere
Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi.
Dédiées,
A MADAME
HENRIETTE DE FRANCE.
Gravées par M.^{mo} Ledair
LIVRE I.^{er}
Prix en blanc 12 ^{tt}
Ces pièces peuvent se jouer sur le Sordessus de Violes.

A PARIS,

Chez { *L'auteur, rue de la Croix des petits Champs vis à vis*
 la rue Coquillière.
 La V.^o Boivin, rue S.^t Honoré à la Règle D'or.
 Le S.^r Leclerc, rue du Roule à la Croix D'or.

Avec Privilège du Roi.

Page de couverture de la première édition du Recueil de pièces de viole avec la Basse continuë, dédiées à Madame Henriette de France, 1747



Myriam Rignol

Invitée régulièrement dans de nombreux pays (que ce soit en Europe, en Asie ou en Amérique), Myriam Rignol a reçu plusieurs Prix Internationaux (dont le Premier Prix du Concours de Yamanashi – Japon). Elle est membre fondateur de l'ensemble Les Timbres (Premier Prix du concours de Bruges) et fait également partie des Arts Florissants (William Christie et Paul Agnew), de l'Ensemble Pygmalion (Raphaël Pichon), et du Ricercar Consort (Philippe Pierlot) avec lesquels elle a enregistré de nombreux disques.

En 2021, avec le label Château de Versailles Spectacles, elle a notamment enregistré les *Six Suites* de Bach, *Le Coucher du Roi* (Choix de France Musique et ffff de Télérama), la *Suite à deux violes esgales* en duo avec Mathilde Vialle (2021) (Choc de Classica), ainsi que *La Gamme* de Marin Marais en 2022 (Diapason d'or).

Titulaire du CA de musique ancienne, elle a créé en 2011 la classe de viole de gambe du Conservatoire du Grand Besançon et enseigne également depuis 2021 au CNSMD de Lyon.

Frequently invited to perform in many countries (in Europe, Asia and America), Myriam Rignol has been awarded several international prizes (including First Prize at the Yamanashi Competition in Japan). She is a founding member of the ensemble Les Timbres (First Prize at the Brugge Competition) and also performs with Les Arts Florissants (William Christie and Paul Agnew), the Ensemble Pygmalion (Raphaël Pichon) and Ricercar Consort (Philippe Pierlot), with whom she has made numerous recordings.

In 2021, with the Château de Versailles Spectacles label, she recorded Bach's *Six Suites*, *Le Coucher du Roi* (chosen by France Musique and ffff by Télérama), the *Suite à deux violes esgales* in duet with Mathilde Vialle (2021) (Choc de Classica), and Marin Marais's *La Gamme* in 2022 (Diapason d'or).

She holds a CA in early music, and in 2011 founded the viola da gamba class at the Conservatoire du Grand Besançon. Since 2021, she has also taught at the CNSMD in Lyon.

Myriam Rignol tritt regelmäßig in zahlreichen Ländern auf (sei es in Europa, Asien oder Amerika) und hat mehrere internationale Preise erhalten (u. a. den Ersten Preis beim Wettbewerb in Yamanashi - Japan). Sie ist Gründungsmitglied des Ensembles Les Timbres (Erster Preis beim Wettbewerb in Brügge) und gehört außerdem zu Les Arts Florissants (William Christie und Paul Agnew), dem Ensemble Pygmalion (Raphaël Pichon) und dem Ricercar Consort (Philippe Pierlot), mit denen sie zahlreiche CDs aufgenommen hat.

Mit dem Label Château de Versailles Spectacles hat sie unter anderem die *Sechs Suiten* von Bach, *Le Coucher du Roi* (Choix de France Musique und ffff de Télérama), die *Suite à deux violes esgales* im Duett mit Mathilde Vialle (2021) (Choc de Classica), sowie *La Gamme* von Marin Marais im Jahr 2022 (Diapason d'or) aufgenommen.

Sie besitzt ein CA für Alte Musik und gründete 2011 die Gamben-Klasse am Conservatoire du Grand Besançon. Seit 2021 unterrichtet sie auch am CNSMD de Lyon.



Pau Marcos Vicens

Musicien et pédagogue, principalement à la viole de gambe, Pau Marcos Vicens doit son savoir-faire aux soins de Christian Sala et Marianne Muller et à l'influence et l'inspiration de tant d'autres (Carles Budó, Lluís Caballeria, Eugène Ferré, Pierre Hamon, Wieland Kuijken, Pedro Memelsdorff... et un long « etc. »).

Il est professeur de viole de gambe au conservatoire Isaac Albèñiz de Girona.

Collaborateur des ensembles Tasto Solo et Les Timbres, des compagnies de danse Marie est de la nuit et El Paller, de l'actrice Marga Socias, il est également promoteur des projets *Mos Azimans* et *Els Mals Endeços* et de l'espace culturel Ü del Bac (Vall del Bac).

Pau Marcos Vicens is a musician and teacher, principally of the viola da gamba. He owes his skills to the guidance of Christian Sala and Marianne Muller, and to the influence and inspiration of many others (Carles Budó, Lluís Caballeria, Eugène Ferré, Pierre Hamon, Wieland Kuijken, Pedro Memelsdorff and many others).

He teaches viola da gamba at the Isaac Albènz Conservatory in Girona.

He has worked with the ensembles Tasto Solo and Les Timbres, the dance companies Marie est de la nuit and El Paller, and the actress Marga Socias. He is also a promoter of the Mos Azimans and Els Mals Endeços projects and the cultural space Ü del Bac (Vall del Bac).

Pau Marcos Vicens ist Musiker und Lehrer, hauptsächlich für Viola da gamba. Er hat sein Können der Fürsorge von Christian Sala und Marianne Muller sowie dem Einfluss und der Inspiration so vieler anderer zu verdanken (Carles Budó, Lluís Caballeria, Eugène Ferré, Pierre Hamon, Wieland Kuijken, Pedro Memelsdorff ... usw.)

Außerdem ist er Mitarbeiter der Ensembles Tasto Solo und Les Timbres, der Tanzkompanien Marie est de la nuit und El Paller, der Schauspielerin Marga Socias, Förderer der Projekte Mos Azimans und Els Mals Endeços sowie des Kulturraums Ü del Bac (Vall del Bac).

Er ist Dozent für Viola da gamba am Konservatorium Isaac Albènz in Girona.



Gabriel Rignol

Gabriel Rignol débute la musique avec la guitare classique, instrument sur lequel il remporte plusieurs Prix. Il se forme ensuite au luth au CNSMDL, et décroche en 2021 le Premier prix du Concours International de Musique Ancienne Maurizio Pratola.

Membre de nombreux ensembles établis (Les Arts Florissants, Correspondances, Cappella Mediterranea, Les Cris de

Paris, La Guilde des Mercenaires, etc.), il est également directeur artistique de l'ensemble La Nébuleuse, qu'il a lui-même fondé, et se produit régulièrement en récital.

Gabriel Rignol enregistre pour les labels Alpha Classics, Ricercar, Harmonia Mundi, Deutsche Grammophon, Château de Versailles Spectacles, etc.

Gabriel Rignol began his musical career on the classical guitar, an instrument on which he won several prizes. He then studied the lute at the CNSMDL, and in 2021 won First Prize in the Maurizio Pratola International Early Music Competition.

A member of a number of established ensembles (Les Arts Florissants, Correspondances, Cappella Mediterranea,

Les Cris de Paris, La Guilde des Mercenaires, etc.), he is also the artistic director of the ensemble La Nébuleuse, which he founded, and performs regularly in recitals.

Gabriel Rignol has recorded for Alpha Classics, Ricercar, Harmonia Mundi, Deutsche Grammophon, Château de Versailles Spectacles, etc.

Gabriel Rignol hat seine musikalische Laufbahn mit der klassischen Gitarre begonnen, auf der er mehrere Preise gewann. Später ließ er sich am CNSMDL an der Laute ausbilden und gewann 2021 den ersten Preis beim Internationalen Wettbewerb für Alte Musik Maurizio Pratola.

Er ist Mitglied zahlreicher etablierter Ensembles (Les Arts Florissants,

Correspondances, Cappella Mediterranea, Les Cris de Paris, La Guilde des Mercenaires, usw.), künstlerischer Leiter des von ihm selbst gegründeten Ensembles La Nébuleuse und tritt regelmäßig in Recitals auf.

Gabriel Rignol hat Aufnahmen für die Labels Alpha Classics, Ricercar, Harmonia Mundi, Deutsche Grammophon, Château de Versailles Spectacles usw. gemacht.



Julien Wolfs

Julien Wolfs a étudié le clavecin au Conservatoire d'Amsterdam avec Menno van Delft, et au CNSM de Lyon avec Françoise Lengellé et Dirk Börner.

Il fut premier lauréat du Concours de Bruges à deux reprises: en clavecin solo en 2007 et en musique de chambre en 2009 avec l'ensemble Les Timbres dont il est co-fondateur.

À côté des Timbres, on peut l'entendre principalement avec le Ricercar Consort de

Philippe Pierlot, la flûtiste Stefanie Troffaes, ou For two to play.

Ses enregistrements, que ce soit en solo (Froberger, *Variations Goldberg* de Bach) ou en musique de chambre, ont reçu de nombreuses récompenses (notamment quatre Diapasons d'Or avec Les Timbres).

Avec le label Château de Versailles Spectacles, il a notamment participé en 2021 au disque d'airs de Marin Marais *La Gamme*, récompensé d'un Diapason d'or.

Julien Wolfs studied harpsichord at the Amsterdam Conservatory with Menno van Delft, and at the CNSM in Lyon with Françoise Lengellé and Dirk Börner.

He was awarded first prize at the Bruges Competition on two occasions: in solo harpsichord in 2007 and in chamber music in 2009 with the ensemble Les Timbres, of which he is a co-founder.

In addition to Les Timbres, he can be heard mainly alongside Philippe Pierlot's

Ricercar Consort, flautist Stefanie Troffaes, and For two to play.

His recordings, both solo (Froberger, Bach's Goldberg Variations) and chamber music, have won numerous awards (including four Diapasons d'Or with Les Timbres).

With the Château de Versailles Spectacles label, in 2021 he took part in the recording of arias by Marin Marais, *La Gamme*, which won a Diapason d'or.

Julien Wolfs studierte Cembalo am Konservatorium in Amsterdam bei Menno van Delft und am CNSM in Lyon bei Françoise Lengellé und Dirk Börner.

Er war zweimal erster Preisträger des Brügger Wettbewerbs: 2007 als Cembalo-Solist und 2009 als Kammermusiker mit seinem mitgegründeten Ensemble Les Timbres.

Neben Les Timbres ist er hauptsächlich mit dem Ricercar Consort von Philippe

Pierlot, der Flötistin Stefanie Troffaes oder For two to play zu hören.

Seine Aufnahmen, sowohl als Solist (Froberger, Bachs Goldberg-Variationen) als auch als Kammermusiker, haben zahlreiche Auszeichnungen erhalten (u. a. vier Diapasons d'Or mit Les Timbres).

Beim Label Château de Versailles Spectacles wirkte er u. a. 2021 an der mit dem Diapason d'or ausgezeichneten CD mit Arien von Marin Marais *La Gamme* mit.



Lucile Boulanger

Lucile Boulanger est lauréate de plusieurs prix internationaux (concours Bach-Abel, Musica Antiqua de Bruges, ...). Très sollicitée en tant que chambriste, elle se produit et enregistre avec Philippe Pierlot et le Ricercar Consort, François Lazarevitch, Justin Taylor, Pierre Gallon, L'Achéron... et rejoint régulièrement de plus grandes formations comme Pygmalion, ou Vox Luminis. Par ailleurs, elle se produit très

fréquemment en récital à travers l'Europe et enregistre notamment pour les labels Harmonia Mundi et Alpha.

Se refusant à ne voir en la viole que le vaisseau d'une tradition esthétique révolue, elle travaille à travers ses programmes à étoffer et émanciper le répertoire de son instrument, non seulement par la pratique de la transcription mais également par la commande d'œuvres contemporaines.

Lucile Boulanger is the winner of several international prizes (Bach-Abel competition, Musica Antiqua in Bruges, etc.). Much in demand as a chamber musician, she has performed and recorded with Philippe Pierlot and the Ricercar Consort, François Lazarevitch, Justin Taylor, Pierre Gallon, L'Achéron, etc., and regularly joins larger ensembles such as Pygmalion and Vox Luminis. She also performs frequently in recitals

throughout Europe and records for the Harmonia Mundi and Alpha labels.

Refusing to see the viol as nothing more than the vessel of a bygone aesthetic tradition, she works throughout her programmes to expand and emancipate the repertoire of her instrument, not only through the practice of transcription but also by commissioning contemporary works.

Lucile Boulanger ist Preisträgerin mehrerer internationaler Preise (Bach-Abel-Wettbewerb, Musica Antiqua in Brügge, ...). Sie ist eine gefragte Kammermusikerin, die mit Philippe Pierlot und dem Ricercar Consort, François Lazarevitch, Justin Taylor, Pierre Gallon, L'Achéron... auftritt und aufnimmt und sich regelmäßig größeren Formationen wie Pygmalion oder Vox Luminis anschließt. Darüber hinaus tritt sie häufig in Recitals in ganz Europa auf

und nimmt insbesondere für die Labels Harmonia Mundi und Alpha auf.

Sie weigert sich, in der Gambe nur das Gefäß einer vergangenen ästhetischen Tradition zu sehen, und arbeitet mit ihren Programmen daran, das Repertoire ihres Instruments zu erweitern und zu emanzipieren, nicht nur durch die Praxis der Transkription, sondern auch durch die Vergabe von Aufträgen für zeitgenössische Werke.



Mathilde Vialle

Après avoir étudié la viole auprès de Paul Rousseau (Bordeaux) et Matthieu Lusson (Poitiers), Mathilde intègre le CNSM de Lyon dans la classe de Marianne Muller. Elle poursuit ses études avec un Master auprès de Philippe Pierlot et Mienke Van der Velden au Conservatoire Royal de La Haye.

Elle travaille régulièrement avec l'ensemble Correspondances (Sébastien Daucé), et développe des projets de musique de chambre (Duo Coloquintes

avec Alice Julien-Laferrière, duo de violes avec Myriam Rignol). Elle se produit régulièrement avec le théorbiste Thibaut Roussel, avec qui elle a enregistré plusieurs disques, dont les *Pièces de viole avec la basse chiffrée* de François Couperin.

Avec le label Château de Versailles Spectacles, elle a enregistré en 2021 *Secrets de Roy* et *Suite à deux violes esgales*, tous deux récompensés par un Choc de Classica.

After studying the viol with Paul Rousseau (Bordeaux) and Matthieu Lusson (Poitiers), Mathilde joined the CNSM in Lyon in Marianne Muller's class. She continued her studies with a Master's degree with Philippe Pierlot and Mienke Van der Velden at the Royal Conservatory in The Hague.

She works regularly with the ensemble Correspondances (Sébastien Daucé), and develops chamber music projects

(Duo Coloquintes with Alice Julien-Laferrière, viol duo with Myriam Rignol). She performs regularly with the theorist Thibaut Roussel, with whom she has made several recordings, including François Couperin's *Pièces de viole avec la basse chiffrée*.


With the Château de Versailles Spectacles label, she recorded *Secrets de Roy* and *Suite à deux violes esgales* in 2021, both of which were awarded a Choc de Classica.

Nach ihrem Studium der Viola bei Paul Rousseau (Bordeaux) und Matthieu Lusson (Poitiers) trat Mathilde in die Klasse von Marianne Muller am CNSM Lyon ein. Sie setzte ihr Studium mit einem Master bei Philippe Pierlot und Mienke Van der Velden am Königlichen Konservatorium in Den Haag fort.

Sie konzertiert regelmäßig mit dem Ensemble Correspondances (Sébastien Daucé) und entwickelt Kammermusikprojekte (Duo Coloquintes

mit Alice Julien-Laferrière, Duo de violes mit Myriam Rignol). Sie tritt auch mit dem Theorbisten Thibaut Roussel auf, mit dem sie mehrere CDs aufgenommen hat, darunter die *Pièces de viole avec la basse chiffrée* von François Couperin.

Mit dem Label Château de Versailles Spectacles hat sie 2021 *Secrets de Roy* und *Suite à deux violes esgales* aufgenommen, die beide mit einem Choc de Classica ausgezeichnet wurden.



SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL
Support the Royal Opera

Richard Cœur de Lion, Opéra Royal, octobre 2019, soutenu par l'ADOR

Château de Versailles Spectacles, filiale privée du Château de Versailles, a pour mission de perpétuer le foisonnement musical et artistique qui fait rayonner la résidence royale dans le monde entier. Elle produit la saison musicale de l'Opéra Royal, soit près d'une centaine de représentations par an à l'Opéra Royal et à la Chapelle Royale, des concerts d'exception au Salon d'Hercule et dans la Galerie des Glaces ainsi que les grands spectacles de plein air à l'Orangerie. Elle ne reçoit aucune subvention publique. Ses recettes de billetterie et le soutien de donateurs privés et d'entreprises mécènes lui permettent de construire une saison riche qui réunit plus de 50 000 spectateurs par an.

Château de Versailles Spectacles has for mission to produce the musical season of the Royal Opera which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allows us to offer the musical and artistic productions that makes Versailles shine throughout the world.



L'ADOR – les Amis de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 66% du don), rassemble les donateurs particuliers. Les Amis apportent un soutien financier nécessaire à des projets artistiques d'excellence, confiés à des artistes de renommée internationale comme à de jeunes artistes talentueux et prometteurs. Les niveaux d'adhésion, à partir de 500€, leur permettent de bénéficier d'avantages et ont un accès privilégié à une extraordinaire saison musicale.

The ADOR – the Friends of the Royal Opera – brings together private donors. In particular, the Friends provide the necessary financial support for excellent artistic projects entrusted to young artists.

Contact : amisoperaroyal@gmail.com
+33 1 30 83 70 92



Le Cercle des Mécènes de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 60% du don), rassemble les entreprises qui œuvrent au rayonnement de l'Opéra Royal. Les niveaux d'adhésion, à partir de 4000€, donnent accès à de fortes contreparties qui permettent aux entreprises de réaliser des opérations de relations publiques de grande qualité.

The Circle of Patrons of the Royal Opera brings together companies that work to benefit the Royal Opera. Membership levels, starting at €4,000, give access to highly valuable benefits that allow corporations to carry out level public relations operations that include the faculty to entertain customers at Versailles.

Contact : mecenat@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

Préparer l'avenir LA FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

L'ADOR et l'Académie des beaux-arts ont créé la Fondation de l'Opéra Royal afin d'assurer la pérennisation de la saison d'opéras et de concerts du Château de Versailles. Les donateurs de la Fondation s'engagent à préparer l'avenir de l'Opéra Royal en constituant une dotation qui lui permettra de continuer à produire une saison d'excellence qui enchante et inspire un public de plus en plus large et nombreux. L'Opéra Royal ne bénéficie d'aucune subvention publique. Son financement est assuré par ses recettes de billetterie et l'engagement de ses mécènes attachés au rayonnement du Château de Versailles à travers la musique, le théâtre et le ballet. La Fondation de l'Opéra Royal a réalisé sa

première action philanthropique durant la saison 2021-2022 en apportant un soutien financier aux célébrations du quatrième centenaire de la naissance de Molière. Pour cette saison 2022-2023, la Fondation soutiendra une nouvelle production scénique de l'opéra David et Jonathas de Marc-Antoine Charpentier, présentée à la Chapelle Royale.

Pour agir durablement, la Fondation fait appel à la générosité publique et sollicite donations et legs, dons en numéraire, IFI, biens immobiliers, mobiliers, titres et actions, qui donnent droit à des réductions d'impôts. Ses comptes sont sous le strict contrôle de l'Académie des beaux-arts..

FAITES UN DON !

Rendez-vous sur www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Faire un don à la Fondation de l'Opéra Royal vous permet de bénéficier d'une réduction fiscale de 66 % de la somme versée sur l'Impôt sur le Revenu. Si vous avez choisi de donner au titre de votre IFI (Impôt sur la Fortune Immobilière), cette déduction s'élèvera à 75 % de la somme versée.

Planning for the future THE FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

The ADOR and the Académie des Beaux-Arts have established the Fondation de l'Opéra Royal (Royal Opera Foundation) to secure the future of the opera and concert season at the Château de Versailles. The foundation's donors are committed to planning for the future of the Opéra Royal by creating an endowment fund that will enable it to keep producing this season of excellence, which continues to enchant and inspire an ever wider and larger audience. The Opéra Royal receives no public subsidies. It is funded through revenue from ticket sales and the dedication of its patrons, who are committed to upholding the reputation of the Château de Versailles through music, theatre and ballet. The Fondation de l'Opéra

Royal conducted its first philanthropic initiative during the 2021-2022 season, providing financial support for the celebrations of the fourth centenary of Molière's birth. For this 2022-2023 season, the foundation will be supporting a new stage production of the opera David et Jonathas by Marc-Antoine Charpentier, presented at the Chapelle Royal.

To ensure its work can continue in the long term, the foundation appeals to the generosity of the public, requesting donations, bequests and contributions in cash, wealth tax, movable and immovable property, equity and shares, which are tax-deductible. Its accounts are strictly controlled by the Académie des Beaux-Arts.

MAKE A DONATION!

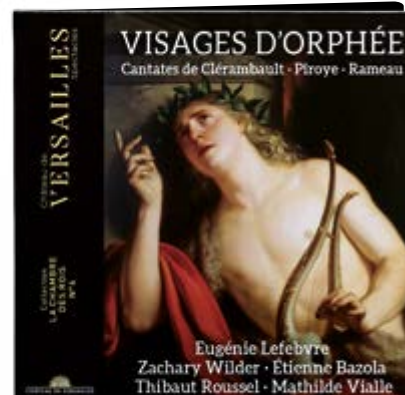
Visit www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Making a donation to the Fondation de l'Opéra Royal entitles you to an income tax deduction of 66% of the amount donated. If you have chosen to donate through your wealth tax (French IFI), this deduction increases to 75% of the amount donated.

LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles







LIVE OPERA VERSAILLES



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming!
www.live-operaversailles.fr

**Enregistré du 11 au 16 février 2023 dans l'église du Béguinage
de St Trond (Belgique)**

Prise de son : Aline Blondiau
Direction artistique : Aline Blondiau
Montage : Aline Blondiau, Myriam Rignol, Gabriel Rignol, Julien Wolfs

Traductions anglaises : Christopher Bayton et LanguageWire
Traductions allemandes : Silvia Berutti-Ronelt et LanguageWire
Traduction française du texte de Jonathan Dunford : Myriam Rignol

Château de
VERSAILLES
Spectacles



Collection Château de Versailles Spectacles

Château de Versailles Spectacles
Pavillon des Roulettes, grille du Dragon
78000 Versailles

Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, administratrice
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions
discographiques
Ana-Maria Sanchez, Sophie Foucault Lacoste, chargées d'édition
Ségolène Carron, conception graphique

**Retrouvez l'actualité de la saison musicale
de l'Opéra Royal sur :**

www.chateauversailles-spectacles.fr

  @chateauversailles.spectacles

 @CVSpectacles @OperaRoyal

 Château de Versailles Spectacles



Couverture : La Leçon de musique, Jean-Marc Nattier, 1710 © musée de la
musique de Paris, p.9 © Arnaud Giral, p.10 © National Gallery, p.23, 32, 61 © BnF,
p.31 © collection privée, p.50 Marie Attard, p.62, 68 © Catherine Marey,
p.66 © Dorine Lepeltier Kovacs, p.82 © musée du Louvre, 4^e de couverture © BnF



Vanité aux instruments de musique, avec les cinq sens, Pieter Claesz 1623