



PIÈCES DE CLAVECIN

JACQUES DUPHLY (1715–1789)

- 1 Allemande en ré mineur (Premier Livre, 1744) – 4'27
- 2 Courante en ré mineur (Premier Livre, 1744) – 2'07

ANTOINE FORQUERAY (1671–1745)¹

- 3 La Cottin (Suite n° 1, 1747) – 1'56

JACQUES DUPHLY (1715–1789)

- 4 La Vanlo (Premier Livre, 1744) – 2'53
- 5 Rondeau tendre en ré mineur (Premier Livre, 1744) – 2'32

ANTOINE FORQUERAY (1671–1745)¹

- 6 La Portugaise (Suite n° 1, 1747) – 2'43

JACQUES DUPHLY (1715–1789)

- 7 Les Grâces (Troisième Livre, 1756) – 5'10

¹ Transcription Jean-Baptiste-Antoine FORQUERAY

JEAN-BAPTISTE-ANTOINE FORQUERAY (1699 – 1782)

- 8 La Angrave (Suite n° 3, 1747) – 2'43

JOSEPH NICOLAS PANCRACE ROYER (1705 – 1755)

- 9 L'Aimable (Premier Livre, 1746) – 4'43
10 La Marche des Scythes (Premier Livre, 1746) – 6'25

CLAUDE-BÉNIGNE BALBASTRE (1727 – 1799)

- 11 La d'Héricourt (Premier Livre, 1759) – 3'28

JACQUES DUPHLY (1715 – 1789)

- 12 La Boucon, courante (Premier Livre, 1744) – 2'41
13 Chaconne (Troisième Livre, 1756) – 6'49
14 La Forqueray, rondeau (Troisième Livre, 1756) – 5'31
15 Médée (Troisième Livre, 1756) – 3'58

JEAN-FRANÇOIS DANDRIEU (1682 – 1738)

- 16 La Lyre d'Orphée (Deuxième Livre, 1728) – 3'52

Violaine Cochard, clavecin



PORTRAITS ET AUTRES DANSES...

J'ai élaboré ce programme à partir de neuf pièces de Jacques Duphly, parmi mes préférées. Pourquoi Duphly ? Il y a d'abord la séduction de ses mélodies, patente dès l'Allemande qui ouvre son *Premier Livre*. Il y a aussi ces pièces, comme les Grâces, d'une infinie beauté, le *Rondeau en ré mineur*, empreinte d'une douce mélancolie, ou encore *La Boucon* aux élans presque romantiques. À côté de cette tendresse, Duphly peut également déployer une puissance délirante, par exemple dans *Médée*. Cette sélection fait le portrait d'un compositeur héritier d'une manière française de toucher le clavecin, de Couperin, de Rameau. C'est pourquoi on n'y trouvera pas de pièces du *Deuxième Livre* d'un style plus italianisant, ni du *Quatrième Livre*, plus galant, préfigurant le piano-forte.

FR

Plusieurs intégrales de l'œuvre de Duphly existent. Mon projet est autre, et j'ai voulu ne porter au disque que les pièces qui me touchent, que j'aime tout particulièrement. On peut, bien sûr, écouter telle ou telle pièce isolément, mais j'ai imaginé l'ensemble pour qu'il soit écouté dans sa continuité.

J'ai en effet pensé ce programme comme celui d'un concert, d'un parcours dans l'univers du clavecin français au XVIII^e siècle où Duphly dialogue avec quelques uns de ses contemporains qui m'ont semblé faire écho à son univers sonore. Il m'a semblé intéressant de mettre en regard Duphly qui a consacré toute sa vie au clavecin exclusivement, et des compositeurs aux horizons divers comme Royer, auteur de plusieurs opéras, Forqueray, également violiste, et les organistes Dandrieu et Balbastre.

Le choix du clavecin de Christian Kroll s'est imposé de lui-même, tant il me semble idéal pour cette musique. Daté de 1776, il se situe, du point de vue chronologique, dans le dernier tiers de la carrière de Duphly qui meurt le lendemain de la prise de la Bastille. Mais du point de vue musical, il a toutes les qualités requises par la musique française : brillant, il peut être puissant autant que raffiné, en un mot, toujours lumineux. Les basses sont sonores et charmues, les aigus étincelants et satinés. Son toucher moelleux répond bien à la profusion d'ornements présente dans ce répertoire, ce qui n'empêche pas ce clavecin d'exploser dans les pièces furieuses que Forqueray ou Royer ont écrites pour l'instrument.

Violaine Cochard

DE L'ART DE TOUCHER LE CLAVECIN

Loïc Chahine

Musicologue

En 1788, le *Journal Général de la France* publie un avis de recherche : « On désire savoir ce qu'est devenu Monsieur du Pfly, ancien maître de clavecin à Paris, où il était en 1767. S'il n'existe plus, on désirerait connaître les héritiers auxquels on a quelque chose à communiquer. » C'est à son héritier que seront versés les arrérages dus antérieurement sur des rentes viagères nationales¹, car Jacques Duphly était mort le 15 juillet 1789, au lendemain de la prise de la Bastille. Comme il est tentant de voir dans cette disparition une sorte d'acte de décès de l'art du clavecin en France, surtout si l'on songe que nombreux furent les instruments détruits pendant la Révolution française comme symboles de la classe privilégiée. Ce serait oublier que Claude Balbastre, par exemple, vécut encore dix ans, composa même des variations sur la Marseillaise et la chanson « Ah, ça ira », joua du piano-forte : bref, se tourna vers l'avenir. Mais à côté de cette musique « moderne », toute une part de la littérature pour clavecin du XVIII^e siècle atteste d'une maturation du style français hérité de Couperin auquel se mêlent des traits nouveaux, principalement italianisants.

François Couperin lui-même avait porté à son apogée un style élaboré progressivement par son oncle Louis et par Jacques Champion de Chambonnières (vers 1601 – 1672), dont deux caractéristiques sont des marques de fabrique de l'école française de clavecin : le style brisé et l'ornementation. L'abondance des ornements, scrupuleusement notés, aura tôt fait d'envahir les autres domaines de la musique instrumentale, chacun développant son propre système de signes pour les indiquer dans la partition. Duphly, quant à lui, indique bien des ornements mais n'en donne pas la table.

L'autre spécificité de l'école française de clavecin, c'est le « style brisé » : à l'époque des pères fondateurs, le luth est encore l'instrument-roi, et le clavecin tâche de l'imiter en évitant les accords plaqués pour les arpéger de manière plus ou moins régulière. Ces arpègements deviennent vite parties intégrantes de l'écriture pour clavecin, entretenant une certaine ambiguïté harmonique et créant une texture sonore très spécifique. Couperin saura en jouer dans certaines de ses pièces les plus célèbres comme les

¹ Jean-Patrice Brosse, *Le clavecin des Lumières*, Bleu nuit, 2004, p. 146.

fameuses *Barricades mystérieuses* ; Duphly fait de même dans le dernier couplet de *La Forqueray*, et Forqueray dans *La Cottin*.

À l'époque de Duphly, le style brisé ou jeu luthé ne règne plus en maître sans partage mais se mêle à des traits plus idiomatiques de « l'art de toucher le clavecin » : accords plaqués, arpèges réguliers « à l'italienne », accords plaqués, notes répétées en alternant les deux mains (*La Vanlo*) et croisement des mains... Bref, sans tourner le dos à son passé, le langage du clavecin français s'enrichit considérablement. Duphly lui-même semble partagé entre une écriture à la française, très présente dans les Premier et Troisième Livres, et une écriture plus galante et italianisante dans les Deuxième et Quatrième Livres, ce dernier livre recourant beaucoup aux basses d'Alberti. Comme l'écrit Raphaëlle Legrand, de telles « recherches, comme celles de Daquin ou de Royer, rejoignent celles de Domenico Scarlatti, Italien installé en Espagne et dont les sonates sont publiées en France en 1739². »

Si Louis Couperin et Chambonnières étaient encore imprégnés de la suite de danse, François Couperin l'a progressivement fait éclater, privilégiant les rondeaux, les portraits, les « pièces de caractère » aux titres évocateurs. Duphly se place dans sa continuité ; certes, on trouve encore des allemandes et courantes (à commencer par les deux premières pièces du *Premier Livre*), mais la plupart de ses pièces sont des évocations. Certaines peignent un caractère, comme *Les Grâces* ou l'unique portrait mythologique qu'est la virulente *Médée* du *Troisième Livre*. Beaucoup de pièces portent le nom de figures réelles et plus ou moins identifiables — qu'elles soient de simples dédicaces ou de véritables portraits. Tel est le cas, par exemple, de *La Vanlo* qui renvoie très probablement au peintre Charles André van Loo, ou bien *La Boucon*, référence probable à Anne-Jeanne Boucon (1708–1780), claveciniste et fille d'Étienne Boucon, mécène mélomane, qu'évoquait aussi Rameau en 1741 dans ses *Pièces de clavecin en concert*. En 1747, quelques années après la publication du Premier Livre de Duphly, mademoiselle Boucon épousera le compositeur Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville. Parfois, les musiciens font aussi les portraits d'autres compositeurs — comme c'est le cas de Duphly avec *La Forqueray*.

Ce n'est pas un hasard s'il y a autant de portraits musicaux des Forqueray, père et fils. La destinée de Jean-Baptiste Forqueray (1699–1782) n'est pas banale. Fils d'Antoine Forqueray, considéré comme l'un des plus grands violistes de son temps à côté de Marin Marais, et d'une claveciniste, c'est de

² Raphaëlle Legrand, *L'École française de clavecin au XVIII^e siècle*, Licence de Musicologie, 3^e année, Paris, Ministère de l'Éducation Nationale, CNED, 2006.

ses parents que Jean-Baptiste apprend la musique. Mais Antoine Forqueray est d'un caractère très difficile : il n'hésitera pas à faire enfermer son propre fils à la prison de Bicêtre vers l'âge de 20 ans, puis à chercher à le faire bannir du royaume de France. Pourtant, Jean-Baptiste Forqueray ne semble pas en avoir trop voulu à son père : c'est lui qui, après la mort de ce dernier, publie les *Pièces de viole avec la basse continue composées par M. Forqueray le père*, auxquelles il ajoute trois pièces de sa main dont *La Angrave*. Dans le même temps, il publie les mêmes pièces de violes *mises en pièces de clavecin*. Rappelant la basse de viole tout en gommant en grande partie le défi technique que représentent les pièces de Forqueray pour elle, l'écriture de cet arrangement privilégie souvent le médium et le grave du clavecin. Il n'est ainsi pas rare que les deux portées soient notées dans les mêmes clefs que celles de la viole : clef d'*ut* troisième ligne et clef de *fa* — d'où l'allure souvent sombre de cette musique dans laquelle on ne peut s'empêcher de voir le reflet du caractère ombrageux de Forqueray le père. Quand il s'agira, d'ailleurs, de faire le portrait d'un des deux Forqueray, dans la pièce à laquelle il donne leur nom, Duphly privilégiera de même le registre grave et une texture dense.

Quant à Pancrace Royer (1703–1755), c'est à l'Académie royale de musique (l'Opéra de Paris) qu'il commence sa carrière, comme « maître de musique », « un poste qui correspond à peu près à celui de chef de chant actuellement : au clavecin, il accompagne et fait travailler les solistes et les chœurs, avant les répétitions avec l'orchestre³ ». Il est d'ailleurs le compositeur de trois opéras, *Pyrrhus* (1730), *Zaïde, reine de Grenade* (1739), *Le Pouvoir de l'amour* (1743). Comme Rameau, il proposera des arrangements de certains extraits de ses opéras dans ses *Pièces de clavecin* publiées en 1746, dont la célèbre *Marche des Scythes*, tirée d'un « Air des Turcs » du cinquième acte de *Zaïde*. Mais ici, Royer fait bien plus que transcrire : il réécrit, il extrapole et la simple marche originelle devient un ébouriffant parangon de virtuosité et de vertigo. Dans la littérature gréco-latine, dont sont imprégnés les XVII^e et XVIII^e siècles, les Scythes constituent l'archétype d'un peuple lointain — donc inquiétant — et barbare, évoluant dans le froid, la neige, le vent. Les amples arpèges irréguliers du deuxième couplet de la pièce de Royer ainsi que les fusées du troisième et du dernier évoquent peut-être ces vents. À coup sûr, Royer a cherché à dépeindre un peuple terrifiant tout en montrant son savoir-faire de claveciniste et de musicien. Mais une veine plus douce et plus sensible n'est pas absente de son unique livre de clavecin, qu'illustre par exemple le doux rondeau *L'Amable*, à l'écriture plus délicate, évoquant, encore et toujours, le style de François Couperin.

³ Raphaëlle Legrand, *op. cit.*

Jacques Duphly demeure un cas particulier parmi les compositeurs du XVIII^e siècle. Alors, on l'a vu, que Royer joue à l'Opéra, alors que Dandrieu ou Balbastre font une carrière d'organiste, il est en effet le seul à se consacrer exclusivement au clavecin. Il avait bien commencé comme organiste en Normandie (il est le petit-fils de l'organiste Jacques Boyvin et l'élève de François d'Agincourt), mais à l'âge de vingt-cinq ans, il quitte Rouen pour Paris et abandonne l'orgue pour, dit-on, ne pas gêner la finesse de son toucher au clavecin. À Paris, il vit principalement des ses concerts et des leçons qu'il donne, en particulier dans le monde de la riche bourgeoisie et de l'aristocratie... Il reste de Jacques Duphly l'image d'un homme sans histoires, qui disparaît dans l'anonymat après 1783 ; jamais marié, c'est à l'un de ses domestiques, qui le sert pendant de nombreuses années, qu'il lègue la majeure partie de ses biens. L'inventaire après décès de ses biens recèle un autre mystère : aucun instrument de musique n'y figure. Bref, Duphly semble disparaître sans laisser d'autre trace que quelques témoignages et, surtout, ses quatre livres de pièces de clavecin.

VIOLAINE COCHARD | Clavecin

Avec Violaine Cochard, le clavecin dévoile littéralement tous ses visages. Sa formation se signale par une rigueur évidente : premiers cours dès l'âge de 8 ans auprès de Françoise Marmin à Angers, sa ville natale, études à partir de 1991 au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris avec d'illustres professeurs (Christophe Rousset et Kenneth Gilbert), et perfectionnement auprès de Pierre Hantaï. En 1994, elle décroche au Conservatoire de Paris deux Premier prix à l'unanimité, en clavecin et basse continue, et en 1999, remporte le Premier prix au prestigieux Concours International de Montréal.

Parallèlement, Violaine Cochard entame une carrière très vite intense. Récitaliste accomplie certes, mais aussi chambriste d'exception, elle fonde très jeune l'ensemble Amarillis avec Ophélie et Héloïse Gaillard. Là aussi, la réussite ne tarde guère, et l'ensemble rafle les Premiers prix de concours célèbres (York en 1995, Fnapec en 1997 et Sinfonia en 1997). Elle est aussi la partenaire de musiciens éminents, tels que le contre-ténor Gérard Lesne, la gambiste Marianne Muller ou les violonistes Amandine Beyer et Stéphanie-Marie Degand. Elle se produit régulièrement en Europe, en Amérique Latine, au Canada, au Japon, en Chine, en Inde et en Turquie.

Violaine Cochard est aussi une pédagogue reconnue, elle a ainsi enseigné au Conservatoire de Montpellier et est régulièrement invitée à donner des master-classes. Après le clavecin, la voix constitue l'autre passion de Violaine Cochard et elle figure parmi les chefs de chant les plus sollicités en Europe. Elle se consacre à son amour de l'art vocal en occupant une place centrale dans des ensembles baroques Les Talens Lyriques, Le Concert d'Astrée ou La Diane Française.

A l'occasion de ses nombreuses collaborations, elle a enregistré une trentaine de disques pour différents labels. En solo, elle a réalisé deux enregistrements consacrés à François Couperin, un troisième réunissant des œuvres de J. S. Bach, particulièrement appréciés par la critique et un disque autour des pièces pour clavecin et violon de Jacques Duphy et des premières sonates de Mozart avec la violoniste Stéphanie-Marie Degand.

Parallèlement à ses activités dans le monde baroque, Violaine Cochard aime aussi collaborer avec des musiciens d'autres univers musicaux, comme le groupe de musiques actuelles Tram des Balkans ainsi que le pianiste de jazz Édouard Ferlet, avec lequel elle crée un duo singulier et inédit et qui a fait l'objet d'un premier disque très remarqué Bach *Plucked Unplucked* (Alpha Classics).

LE CLAVECIN DE CHRISTIAN KROLL | Chez Marc Ducornet

Christian Kroll est un facteur réputé, qui est cité dans de nombreuses études sur la facture de clavecin et de nombreux enregistrements ont été réalisés sur ses instruments après leur restauration. Il est né vers 1747 à Soldine dans l'électorat de Brandebourg. Il aura tout d'abord une formation d'ébéniste. Il s'installe à Lyon vers 1769 et la facture de ses instruments est très proche de celle du célèbre facteur de clavecins lyonnais Joseph Collesse (décédé en 1777) avec qui il a probablement travaillé. Il décède en 1782 ce qui limite sa période de production à une douzaine d'années.

Plusieurs clavecins de C. Kroll nous sont parvenus, dont un de 1779 dans une vitrine du Musée Grévin, mais le clavecin présent, daté de 1776, a une particularité : il a été trouvé entièrement dans son état d'origine, avec même quelques restes de cordes et de plumes. Il appartenait à une famille de la région lyonnaise chez qui il était probablement resté dans la même pièce depuis son acquisition. Marc Ducornet, facteur de clavecins, a acquis ce clavecin de C. Kroll en 2002. Après avoir entrepris sa restauration avec Emmanuel Danset, il l'a mis en dépôt, en 2009, au Musée des Beaux Arts de Chartres puis, en 2015, au Château de Villarceaux (95) où a eu lieu cet enregistrement.

L'instrument a deux jeux de 8', un jeu de 4' et un jeu luthé. Les claviers descendent au mi grave, extension que l'on retrouve fréquemment dans la facture lyonnaise. Les claviers sont très légers, très sculptés sur le dessous pour les alléger et les frontons ont été travaillés comme la tradition le veut. La table d'harmonie est peinte avec des motifs floraux et une rosace. Le tour des claviers est orné de paysage. La caisse est peinte simplement en noir et en gris à l'intérieur du couvercle. Le piétement, très travaillé et sculpté, a probablement été réalisé dans l'atelier même de Kroll ce qui lui a valu d'être attaqué par la corporation des menuisiers ébénistes en février 1774 : ils lui reprocheront d'avoir chez lui des pieds sculptés en pieds de biche... Ce piétement est totalement semblable à celui du clavecin de J. Collesse conservé au Musée de la musique à Paris. La sonorité de ce clavecin est remarquablement grave et chaude.

Marc Ducornet se consacre à la facture de clavecin depuis plus de 40 ans. Ses instruments équipent des Institutions et des clavecinistes du monde entier. Pour un facteur, la restauration d'un instrument ancien a toujours un intérêt particulier : c'est un lien d'intimité qui se crée entre lui et le facteur du passé dont il découvre, en ouvrant l'instrument après des siècles, les techniques et les méthodes de travail. C'est aussi un lien de continuité qui donne à la vie de l'artisan d'art ou du chercheur d'aujourd'hui un sens dans notre histoire culturelle.



PORTRAITS AND DANCES

My starting point for this programme was nine of my favourite pieces by Jacques Duphly. Why him? First of all because he writes such lovely tunes, starting with the *Allemande* which begins his *First Book*. There are also pieces like *Les Grâces*, of infinite beauty, the *Rondeau* in D minor, infused with a gentle melancholy, and *La Boucon*, with its almost romantic surges of feeling. Alongside that tenderness, Duphly is also capable of unleashing tumultuous power, as in *Médée*, for example. This selection paints the portrait of a composer who was heir to a French art of harpsichord-playing, the heir of Couperin and Rameau. That is why there are no pieces from the more Italianate *Second Book*, or from the more gallant *Fourth Book*, which prefigures the fortepiano.

EN

There are already several complete recordings of Duphly's works. I wanted to do something different, to record only the pieces which move me, my particular favourites. Although it is possible to listen to the pieces singly, of course, I imagined them as a continuous whole.

I conceived it as a concert programme, an exploration of 18th-century French harpsichord music, a dialogue between Duphly and some of his contemporaries who share aspects of his sound-world. I thought it would be interesting to contrast Duphly, who devoted his whole life solely to the harpsichord, with composers who had other interests, such as Royer, who wrote several operas, Forqueray, who also played the viol, and the organists Dandrieu and Balbastre.

The choice of the Christian Kroll instrument, so ideally suited to this music, was self-evident. Built in 1776, it dates from the final third of Duphly's career, since he died the day after the storming of the Bastille. From a musical point of view too, it has all the necessary qualities for French music: brilliant, as powerful as it is refined, consistently luminous. The bass is sonorous and full, the upper register sparkling and silky. Its soft touch responds well to the profusion of ornaments characteristic of the repertoire, while not precluding explosive power in the more tempestuous pieces that Forqueray and Royer wrote for the instrument.

Violaine Cochard

THE ART OF PLAYING THE HARPSICHORD

Loïc Chahine

Musicologist

In 1788 the *Journal Général de la France* carried the following advertisement: «Certain parties wish to know what has become of Mr du Phly, former harpsichord master in Paris, where he was in 1767. If he no longer exists, they would like to know his heirs, to whom they have something to communicate». It was his heir who would receive the something in question – accrued arrears on national annuities¹ – for Jacques Duphly died on 15 July 1789, the day after the fall of the Bastille. It is tempting to see his passing as a sort of obituary for the art of the harpsichord in France, especially as many instruments were destroyed during the French Revolution as symbols of privilege. However, that would be to forget that Claude Balbastre, for example, lived for another ten years, composed variations on the *Marseillaise* and the revolutionary song *Ah, ça ira*, and played the fortepiano: in other words, he turned to the future. But alongside such «modern» music, a whole corpus of 18th-century harpsichord literature bears witness to the maturing of the French style inherited from Couperin, mingled with new, mostly Italianate influences.

François Couperin himself had perfected a style gradually worked out by his uncle Louis and Jacques Champion de Chambonnières (c. 1601-1672), two aspects of which are trademarks of the French harpsichord school: *style brisé* (broken style) and ornamentation. Abundant embellishments, scrupulously notated, soon spread to the other disciplines of instrumental music, each one developing its own system of signs to indicate them on the score. Duphly specifies ornaments but does not give a table of them.

The other characteristic of the French harpsichord school is *style brisé*. At the time of the founding fathers the lute was still the king of instruments; harpsichordists sought to imitate it by breaking chords in a more or less regular way rather than striking them. These arpeggio figures soon became an integral part of harpsichord writing, maintaining a certain harmonic ambiguity and creating a very specific

¹ Jean-Patrice Brosse, *Le clavecin des Lumières*, Bleu nuit, 2004, p. 146.

texture. Couperin made play with such effects in some of his most famous pieces, such as *Les Barricades mystérieuses*; Duphly does the same in the last couplet of *La Forqueray*, and Forqueray in *La Cottin*.

By Duphly's time, broken or lute style no longer reigned supreme but was mingled with more idiomatic features of "the art of playing the harpsichord", such as struck chords, regular arpeggios "in the Italian manner", repeated notes alternating between both hands (*La Vanlo*) and crossed hands. Without disavowing its past, the language of French harpsichord music was considerably enriched. Duphly himself seems divided between the French style, especially in the First and Third Books, and a more gallant, Italianate style in the Second and Fourth Books, the latter making extensive use of the Alberti bass. As Raphaëlle Legrand has said, "such explorations, like those of Daquin or Royer, are similar to those of Domenico Scarlatti, an Italian living in Spain whose sonatas were published in France in 1739"².

While Louis Couperin and Chambonnières were still steeped in the dance suite, François Couperin gradually broke up the form, inserting *rondeaux*, portraits and "character pieces" with evocative titles. Duphly picked it up and carried it on; there are still *Allemandes* and *Courantes*, of course (starting with the first two pieces in the First Book), but most of the pieces are evocations. Some depict a character, like *Les Grâces* or the virulent *Médée* from the Third Book, the only mythological portrait. Many are named after real and more or less identifiable people, whether merely as dedications or as genuine portraits. That is the case, for example, with *La Vanlo*, which very probably refers to the painter Charles André van Loo, or *La Boucon*, no doubt a reference to Anne-Jeanne Boucon (1708-1780), a harpsichordist whose father, Étienne Boucon, was a music-lover and patron of the arts. Also evoked by Rameau in his *Pièces de clavecin en concert* (1741), she married the composer Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville in 1747, a few years after the publication of Duphly's First Book. Sometimes composers made portraits of their fellow-musicians, as Duphly did with *La Forqueray*.

It is not by accident that there are so many musical portraits of the Forquerays, father and son. Jean-Baptiste Forqueray (1699-1782) had anything but an ordinary life. As a child he learnt music from his harpsichordist mother and his father, Antoine Forqueray, considered with Marin Marais to be one of the finest viol-players of his time. Forqueray *père* was a man of particularly difficult temperament who had his own 20-year-old son locked away in Bicêtre Prison then sought to get him banished from France.

² Raphaëlle Legrand, *L'École française de clavecin au XVIII^e siècle*, dissertation, Paris, Ministère de l'Éducation Nationale, CNED, 2006.

Yet Jean-Baptiste seems not to have been overly resentful towards his father: it was he who, after the latter's death, published the *Pieces for viol with bass continuo composed by Mr. Forqueray the elder*, to which he added three pieces of his own composition including *La Angrave*. They were also published at the same time in a harpsichord arrangement. Recalling the bass viol while erasing most of the technical challenges for the instrument presented by Forqueray's pieces, the arrangements often feature the harpsichord's middle and lower registers. It is not unusual for both staves to be noted in the same clefs as used for the viol, C-3 and F, giving the music a sombre colour in which one cannot help but see a reflection of the older Forqueray's irascible temperament. Likewise, when Duphly paints the portrait of one of the two Forquerays in the piece to which he gives their name, he makes extensive use of the lower register and a thick texture.

Pancrace Royer (1703-1755) began his career as a "music-master" at the Académie Royale de Musique, forerunner of the Paris Opera. Equivalent to a répétiteur nowadays, the job involved accompanying and rehearsing soloists and chorus before the rehearsals with orchestra³. He also composed three operas, *Pyrrhus* (1730), *Zaïde, reine de Grenade* (1739) and *Le Pouvoir de l'amour* (1743). Like Rameau, he proposed arrangements of excerpts from his operas in his *Pièces de clavecin* published in 1746, including the famous *Marche des Scythes*, taken from a "Turkish Air" in the fifth act of *Zaïde*. However, Royer does much more than merely transcribe, rewriting and extrapolating until the simple original march becomes a mind-blowing demonstration of dizzying virtuosity. In the Greek and Latin literature with which the 17th and 18th centuries were imbued, the Scythians were the archetype of a far-off – hence disquieting – and barbarian people living in a land of cold, wind and snow. It is possible to hear a musical evocation of those winds in the sweeping irregular arpeggios of the second couplet of Royer's piece, or the rocket-like flares of the third and the last couplets. In all events, Royer sought to depict a terrifying horde while demonstrating his skills as a harpsichordist and musician. But his only book of harpsichord pieces also contains music in a gentler, more sensitive vein, as in the tender rondeau *L'Amable*, whose more delicate style evokes, now and always, that of François Couperin.

Jacques Duphly remains a case apart among 18th-century composers. While Royer played at the Opera, as we have seen, and Dandrieu and Balbastre worked as organists, he was the only one to devote himself entirely to the harpsichord. Although he had started out as an organist in Normandy (he was the grandson of the organist Jacques Boyvin and a pupil of François d'Agincourt), he left Rouen for Paris at

3 Raphaëlle Legrand, *op. cit.*

the age of 25 and abandoned the organ, apparently in order not to spoil the delicacy of his harpsichord touch. In Paris he made a living mainly from his concerts and the lessons he gave, especially to the wealthy bourgeoisie and the aristocracy. The image persists of Jacques Duphy as an ordinary man who disappeared into anonymity after 1783; he never married and left most of his worldly goods to a servant who had been with him for many years. The inventory of his estate after his death holds another mystery: it lists no musical instruments. Duphy seems to vanish, leaving no trace apart from a few mentions here and there and, above all, four books of harpsichord pieces.

VIOLAINE COCHARD | Harpsichord

With Violaine Cochard, every facet of the harpsichord is revealed. Her musical education could hardly have been more thorough, from her first lessons at the age of eight with Françoise Marmin in Angers, her home city, then at the Paris Conservatoire from 1991 with illustrious teachers including Christophe Rousset and Kenneth Gilbert, and postgraduate studies with Pierre Hantaï. In 1994, she was unanimously awarded first prizes for harpsichord and continuo at the Paris Conservatoire, and in 1999 won first prize at the International Harpsichord Competition held in Montreal.

At the same time Violaine Cochard embarked on a busy career. An accomplished recitalist who also has an exceptional gift for chamber music, she soon founded the Amarillis Ensemble with Ophélie and Héloïse Gaillard. Here again, success came swiftly as the ensemble won first prize in distinguished chamber music competitions, including York in 1995 and FNAPEC and Sinfonia in 1997. As well as accompanying eminent soloists such as the counter-tenor Gérard Lesne, the gamba player Marianne Muller and the violinists Amandine Beyer and Stéphanie-Marie Degand, she has given concerts throughout Europe, as well as in Latin America, Canada, Japan, China, India and Turkey.

Violaine Cochard is also a highly esteemed teacher. She has taught at Montpellier Conservatoire and is regularly invited to give master classes. Her other passion after the harpsichord is the voice, making her one of the most sought-after répétiteurs in Europe. She is able to give free rein to her love of the voice as a member of baroque music ensembles like Les Talens Lyriques, Le Concert d'Astrée and La Diane Française.

She has made around thirty recordings for various labels over the course of her career to date. Her solo recordings include two albums of pieces by François Couperin and a third, acclaimed by the critics, of works by J.S. Bach, and with the violinist Stéphanie-Marie Degand she has recorded pieces by Jacques Duphy and Mozart's first sonatas.

Violaine Cochard's musical activities are not restricted to the baroque period. She loves to work with musicians from other horizons, such as the experimental group Tram des Balkans and the jazz pianist Édouard Ferlet, with whom she has formed a duo unlike any other and made a notable first recording entitled *Bach Plucked/Unplucked* (Alpha Classics).

THE CHRISTIAN KROLL HARPSICHORD | Marc Ducornet

Christian Kroll was a well-known maker cited in many studies of harpsichord-making, and many recordings have been made on instruments of his that have been restored. Born around 1747 at Soldin in the Electorate of Brandenburg, he initially trained as a cabinet-maker and settled in Lyons around 1769. His instruments are very similar to those of Joseph Collesse (d. 1777), a famous harpsichord-maker in Lyons with whom he probably worked. Kroll's death in 1782 meant that his productive output spanned only about 12 years.

Several of his harpsichords have survived, including one from 1779 on display at the Musée Grevin. This one, however, dating from 1776, is unusual in that it was found entirely in its original state, even including the remains of some strings and plectra. It belonged to a family in the Lyons region and had probably remained in the same room ever since its arrival. The harpsichord-maker Marc Ducornet acquired the instrument in 2002. After restoring it with Emmanuel Danset, he lent it first in 2009 to the Fine Arts Museum in Chartres, and then in 2015 to the Château de Villarceaux, north-west of Paris, where this recording was made.

The harpsichord has two 8' stops, a 4' stop and a lute stop. The keyboards go down to low E, an extension often found in instruments from Lyons. The keyboards are very light, sculpted underneath to lighten them, and the key fronts have been worked in the traditional manner. The soundboard is painted with floral motifs and has a rose, while the keyboard surround has a landscape decoration. The case is simply painted black, and grey on the underside of the lid. The ornately worked and sculpted stand was probably made in Kroll's own workshop, which would explain why he was sued in February 1774 by the guild of carpenters and cabinet-makers, who took exception to his practice of sculpting his own legs. The stand is similar in every respect to that of the Collesse harpsichord in the Museum of Music in Paris. The instrument has a remarkably full and warm sound.

Marc Ducornet has been making harpsichords for over 40 years, and his instruments are used by musical institutions and harpsichordists all over the world. For him, restoring an old instrument is always a fascinating project, creating an intimacy with the builder from the past as, centuries later, the instrument reveals his techniques and methods. It is also a bond of continuity which gives meaning to the life of a modern-day craft worker or researcher within the context of a broader cultural history.

Je tiens à remercier chaleureusement Marc Ducornet pour sa générosité, Loïc Chahine pour ses conseils avisés, Thierry Labussière et Gwenaël Forest pour leur accueil chaleureux au château de Villarceaux, Alban Sautour pour son écoute précieuse, mes amis pour leur soutien infaillible.

Enregistrement du 23 au 25 juillet 2017 au Château de Villarceaux (95)

Sources musicales : Editions Minkoff et Editions Heugel, Le Pupitre

Clavecin Christian Kroll, 1776, Lyon

Accords et réglages du clavecin : Julien Bailly

Direction artistique, prise de son, montage : Alban Sautour

Photos : © Philippe Matsas, © Hervé Pouyfourcat, © Courtesy of the National Gallery of Art, Washington, © I-Stock

Livret : Loïc Chahine

Traductions : Adrian Shaw (anglais)

© La Música pour l'ensemble des textes et traductions

Création graphique : Fred Michaud

Coordination éditoriale : Claire Vachon

La Música SAS
Philippe Maillard
21, rue Bergère
75009 Paris

www.lamusica.fr

© Violaine Cochard © La Música LMU 014

[Back cover to be sticked]