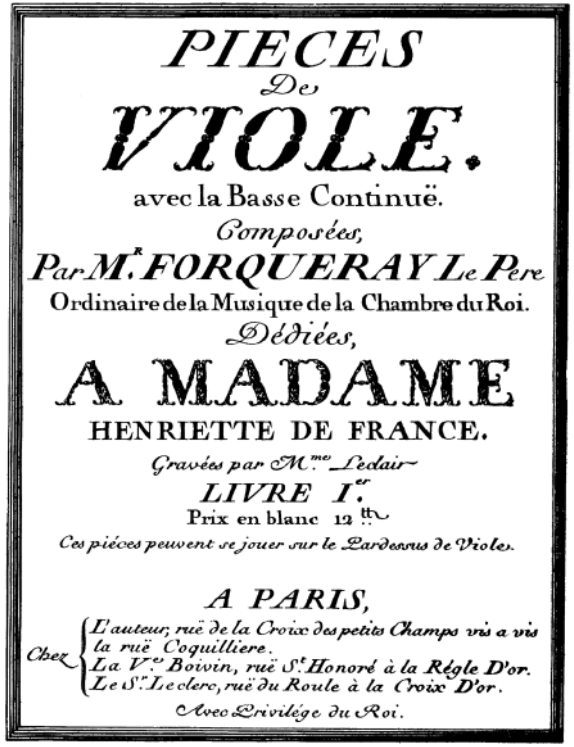


PIECES
De
VIOLE.
avec la Basse Continuë.
Composées,
Par M.r FORQUERAY Le Pere
Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi.
Dédiées,
A MADAME
HENRIETTE DE FRANCE.
Gravées par M.me Ledair
LIVRE I.er
Prix en blanc 12 lt.
Ces piéces peuvent se jouer sur le Pardessus de Viole.

A PARIS,
Chez L'auteur, ruë de la Croix des petits Champs vis a vis la ruë Coquilliere.
La V.e Boivin, ruë S.t Honoré à la Régle D'or.
Le S.r Leclerc, ruë du Roule à la Croix D'or.
Avec Privilége du Roi.

Paolo Pandolfo, *viola da gamba*
[Nicolas Bertrand, late 17th century]

Guido Balestracci, *viola da gamba*
Rolf Lislevand, *theorbo & Baroque guitar*
Eduardo Egüez, *theorbo & Baroque guitar*
Guido Morini, *harpsichord*

Recorded in Montevarchi di Arezzo, Italy, in February 1994 and April 1995
Engineered by Luciano Contini and Valter Neri
Digital editing: Carlos Céster
Produced by Paolo Pandolfo and Luciano Contini
Executive producer & editorial director: Carlos Céster
Editorial assistance: María Díaz

Design: Valentín Iglesias
On the cover: Jean-Martial Frédou (1710-1795), after Louis-Michel Van Loo (1707-1771),
Louis XV roi de France et de Navarre, en grand manteau royal (detail).
Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. Photo Gérard Blot © RMN

Booklet essays: Edmond Lemaître, Pierre Jaquier
Translations: Ivan Moody (ENG), Bernd Neureuther (DEU),
Pedro Elías (Lemaître, ESP), Emilio Moreno (Jaquier, ESP)

© 2011 MusiContact GmbH

Forqueray

Pièces de viole avec la basse continuë

(Paris, 1747)

Antoine Forqueray, *le père* (1672-1745)

Jean-Baptiste Forqueray, *le fils* (1699-1782)*

CD I [75:30]

Première Suite

1	Allemande. La La Borde	6:24
2	La Forqueray	2:15
3	La Cottin	2:49
4	La Bellemont	4:22
5	La Portugaise	4:32
6	La Couperin	5:27

Deuxième Suite

7	La Bouron	3:07
8	La Mandoline	3:34
9	La Dubreüil	4:03
10	La Leclair	2:50
11	Chaconne. La Buisson	5:26

Quatrième Suite

12	La Marella	3:20
13	La Clement	6:13
14	Sarabande. La D'aubonne	4:16
15	La Bournonville	1:54
16	La Sainscy	3:50
17	Le Carillon de Passy	4:42
18	La Latour	3:17
19	Le Carillon de Passy	3:04

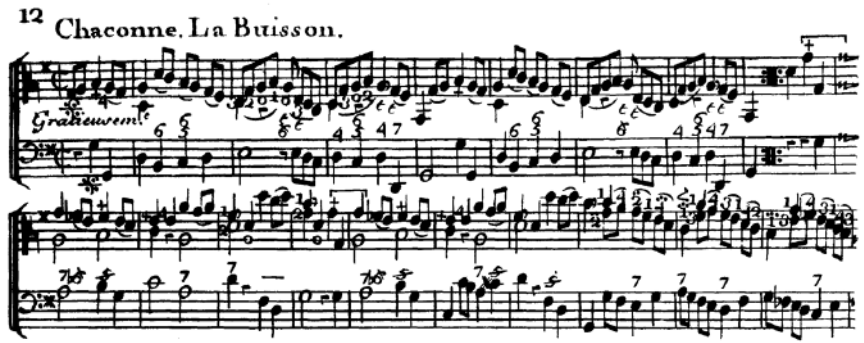
CD II [71:06]

Troisième Suite

1	La Ferrand	6:10
2	La Regente	6:31
3	La Tronchin	4:09
4	La Angrave*	2:54
5	La Du Vaucel*	4:13
6	La Eynaud	3:44
7	Chaconne. La Morangis ou La Plissay*	7:55

Cinquième Suite

8	La Rameau	4:43
9	La Guignon	4:00
10	La Léon. Sarabande	4:09
11	La Boisson	4:11
12	La Montigni	6:25
13	La Silva	4:14
14	Jupiter	7:40



Robert Tournières, *Les Ordinaires de la Musique du Roi*. The National Gallery, London.

Forqueray

Pièces de viole

1. Antoine Forqueray

"Crabbed, capricious and strange" are three adjectives employed by Hubert Le Blanc (1740) to describe Antoine Forqueray (1672-1745). It should be said that his fights with his wife, whom he left in total penury while he led the life of a prince, surrounding himself by mistresses with whom he would get drunk, enlivened Parisian gossip for ten years. The lawsuit which led to their separation was finally decided against Forqueray in 1710. Unhappy union! Bad luck caught him unawares twice more, at least in business: he lost considerable sums on account of the bankruptcy of Law, and he was among the victims of the fraudulent bankruptcy of Jean Aviat. These occurrences cannot have improved the character of the man who in 1731 left Paris and retired to Mantes sur Seine.

If his private life leaves little to be said in his favour, the same is not true of Forqueray's professional life. In April 1682, the *Mercure galant* recounted that he had had the honour to play the *basse de viole* for Louis XIV. So entranced was the King by the playing of the young fellow that he made him one of his pages and arranged proper lessons on the *basse de viole*. At the age of seventeen, he entered the service of the monarch as Ordinary Musician of the Chambre du Roi, as a viol player. It was only in 1742 that he resigned from that office in favour of his son Jean-Baptiste Antoine. After his divorce, he obtained a second post, at the Chapelle Royale of Versailles. He was also in the service of the Duke of Orléans, and he was amongst the musicians engaged by the Elector of Bavaria during his exile in Compiègne. He gave viol lessons to both of them. His reputation as an instrumentalist, as an improviser, was such that all the most important people of the kingdom of France made use of his talent. He played with the best artists of the time, Robert de Visée, Jean Buterne, René Pignon Descoteaux, at the court as well as for the Prince of Condé at Saint-Maur, or the Duchess of Maine at Sceaux. It is also known that he played with François Couperin. His art attained such a state of perfection that no serious rival crossed his path with the exception of Marin Marais (1656-1728).

In 1754, Pierre Louis Daquin wrote in the *Siècle Littéraire de Louis XIV*: "One may say that nobody has

surpassed Marais; only one man has equalled him: the famous Forqueray." Notwithstanding, considerable differences stood between the two musicians, in their playing and in their compositions. Hubert Le Blanc declared that if the *basse de viole* had a fine support in the person of Marin Marais, it had a solid one in Antoine Forqueray. He defined perfectly the musical personality of each man when he declared that one (Marais) played like an angel, and the other like a devil. He also added that "from the compositions and manner of playing of the elder Marais there results a naturally harmonious sound, the resonating pendulum timbre which arises from the bass viol", while "the elder Forqueray, after having heard the elder Marais, having created a beautiful style in which he could express himself without the humiliating preparation of a pupil, founded a second school of the most correct interpretation of sonatas whence one achieves a bubbling sound with a spicy flavour reconciling French harmony, deriving from resonance, and Italian vocal melody".

If one is to believe 18th century observers, it would indeed seem that Marais' playing was characterized by a natural grace, while that of Forqueray was more piquant. In addition, it is known that Marais, educated in the school of Lully, had an antipathy to Italian music to the extent that Le Blanc called him the "great champion against ultramontane music". Forqueray, on the other hand, came very close to the Italian school, more especially that of Bologna. In 1738, it was announced in the *Mercure* that he wanted to do with the bass viol what others did with the violin. This highly judicious remark implies that Forqueray wished to make of the bass viol a rival to the violin. This objective, if it had been achieved, could but have immersed the viol in virtuosity. Virtuosity! One of the principal characteristics of the art of this composer. His works are often of a formidable difficulty and demand of the player technical abilities at the limits of the possible. All his contemporaries admired and at the same time deplored this virtuosity, regretting that his works, so difficult, did not have performers able to execute them with grace other than the composer and his son Jean-Baptiste Antoine.

Another difference animating the Forqueray-Marais pair: posthumous fame. If both were idolized and admired equally in their lifetimes, the same cannot be said today: Marais has acquired a solid notoriety while Forqueray has stayed in the shadow. This state of affairs probably has to do with the musical legacy of each musician: around six hundred and fifty works by Marais to which one must add four operas; little more than thirty pieces for viol by Forqueray. What is remarkable is that Antoine Forqueray did not publish a single work. There is perhaps an explanation for this. It would seem from certain commentators that Forqueray considered that viol pieces written for soloists led to a profound lassitude. Performers, even skilful ones, able to play only one piece from memory and unable to accompany were to him small musicians, reasoning asses! He affirmed

the superiority of the continuo player over the soloist. Hubert Le Blanc once more sheds some light on the subject for us: "The elder Forqueray, anxious to bring the viol out of the conventional role which it had played until then, and to differentiate it from instruments limited to playing repertory works, declared war on playing from memory as the greatest stupidity: when this was made the foundation of knowledge it dulled the spirit, made it unenterprising, and made the hand torpid. He counted time lost that was spent on learning from memory, as in listening to sermons, if one had the ability to be a great performer or composer." This is a manifesto which allows us to understand better why Forqueray never allowed a single work to reach the printer.

Antoine Forqueray died at Mantes on 28th June, 1745. Two years later, his son Jean-Baptiste Antoine (1699-1782) brought together some of his father's pieces and published them in a book with the following title: *Pièces de viole avec la Basse Continuë composées par Mr Forqueray le Père, ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi, dédiées à Madame Henriette de France. [...] Ces pièces peuvent se jouer sur le Pardessus de viole...* (Pieces for viol with basso continuo composed by Mr Forqueray the elder, Ordinary Musician of the King's Chamber, dedicated to Madame Henriette of France. [...] These pieces may be played on a treble viol...) This book contains nearly all of Forqueray's music: there are thirty-two pieces divided into five suites, but since Forqueray *fils* added three of his own works to the *Third Suite*, the total is actually only twenty-nine. The Department of Music of the Bibliothèque Nationale de Paris has four more pieces, entitled *Allemande*, *La Girouette*, *Muzette* and *Bransle*, contained in a manuscript with the title *Recueil de pièces de viole avec la basse tiré des meilleurs auteurs*. This legacy of thirty-three works cannot represent more than a tenth of the composer's output.

The book carries the following dedication: "The work which I take the liberty to present to you earned my late father the reputation he enjoyed in his lifetime, and the protection which you wish to bestow on it, Highness, will assure his immortality. The viol, in spite of its qualities, has fallen into forgetfulness; your taste, Highness, may return to it the fame which it enjoyed for so long, and may also stimulate emulation in those who cultivate music." The choice of this dedicatee seemed obvious since Madame Henriette of France (1727-1752), second daughter of Louis XV, played the bass viol, and was in fact a pupil of Jean-Baptiste Antoine Forqueray. The painter Jean-Marc Nattier portrayed her together with her instrument. It will be noted that Forqueray charges his protectress with a mission: that of rescuing the viol from oblivion! Indeed, the book came off the presses in 1747, seven years after the publication of a work whose title well reflects the situation: *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle* (The Defence of the Bass Viol against the Attacks of the Violin and the Pretensions of the Violoncello) by Hubert Le Blanc, from which I have quoted many times. It makes clear

just how fierce had become the competition with the violin family. The most radical of the partisans of the viol tried to keep the instrument in vogue; however, the bass viol lost more and more ground and some viol players began to abandon the fretted instrument in favour of the cello. It was probably this that led Jean-Baptiste Antoine Forqueray to publish, in the same year, those five Suites in a transcription for harpsichord entitled *Pièces de violes mises en pièces de clavecin*, thus hoping to reach a wider audience.

In the preface which follows the dedication of the *Pièces de viole* is found important information: it was Jean-Baptiste who wrote the bass and prescribed the fingerings, and perhaps also the bowing marks which appear in the score. It reveals also that he was obliged to include three of his own pieces in the *Third Suite*. Finally, Forqueray *fils* declares that he hopes that this first book will be favourably received, and that such approval will encourage him to publish new works "whose quality, brilliance and variety will be joined together no less well than here"... The second book never appeared!

Edmond Lemaître

II. Jean-Baptiste Forqueray

One must do more than bring out a few *bons mots*, even those of Louis XIV, or drag out a few fragments of unclear and often contradictory texts, to gain a clear picture of the seventy-year absolute reign of the bass viol in France and the hold which Italian music had over it. Given the heights which Marais and Forqueray and their music reached, it no longer makes sense to place them in opposition to each other: who would think of placing the great Couperin and the great Rameau in opposition to each other?

Things had changed – the old age of Louis XIV, the Regency, the reign of Louis XV –, times had changed: Marin Marais was dead twenty years when Jean-Baptiste Forqueray (1699-1782) published his father's works. The claims of his father: "Monsieur de Forqueray has had several pieces for the viol and for the harpsichord printed, some of which are by his father", informs the *Essai sur la musique ancienne et moderne* of 1780. The information is first-hand: La Borde frequented the Forqueray household from his earliest years, aware of the peaceful atmosphere of the family and conscious of the talents as a harpsichordist of Marie-Rose Du Bois, whom Jean-Baptiste married as his second wife.

For many viol players today, there is little doubt that the thirty-two pieces of the collection are all by Jean-Baptiste, but probably, in the case of several of them, composed on the framework of an improvisation of Antoine and according to his particular manner, Jean-Baptiste never having had any other teacher than his father; the few pieces by Antoine preserved scattered among manuscript anthologies have little to do with the 1747 publication.

Often the titles of the pieces are messages or homages, the youth of certain of the dedicatees (La Borde; Clément who, in a dedicatory verse in his first book of sonatas, compares Marie-Rose to Polyhymnia and Jean-Baptiste to Amphion) or friendly and professional links (Rameau, whose *La Forqueray* from the *Pièces en Concert* was written for the wedding of Jean-Baptiste and Marie-Rose, Leclair, Dubreuil and Marella, his colleagues at the Concert Spirituel) which place the music in a context peculiar to Jean-Baptiste, intimate and affectionate.

However, it is up to the individual to interpret, according to his psychological ability, the reasons for such an homage from the son to the father: the richer and more complex the people in question, the less easily family secrets give themselves up.

On the other hand, the documents are there: the picture attributed to Tournières, accepting, as the setting of the viol, for example, invites one to do, that the player is really Antoine Forqueray; or that by Frédou. It is perhaps enough to let them speak without any preconceived idea of why there is an apparent joviality, an extreme affirmation of self, the exteriorization, even the theatricalization of temperament and talent, here restraint, solitude, concentration, didactic concerns; there the life of the Court, the splendour of the Regency, here the most intimate customs of Louis XV the harmonious family life shown in the portrait pendant of Jean-Baptiste, showing Marie-Rose seated at her toilet, the harpsichord uncovered and a score – Italian music! – standing open.

The famous London painting *The Ordinary Musicians of the King* is sometimes, not without good reason, attributed to François de Troy, the author of the no less celebrated portrait of the lutenist Charles Mouton. The young André Bouys, born in 1656, as was Marin Marais, left his native Provence to go and work in the atelier of François de Troy, his elder by barely a dozen years, and their collaboration from then on was very close. This probably explains the very similar attire worn by Marin Marais in Bouys' portrait and Antoine Forqueray in the Troy/Tournières painting, both with doe's stomach of course, but the cut of the back of the sleeves and the buttons are different.

There is better still; André Bouys, "Conseiller du Roy en son Académie Royale de Peinture et Sculpture", is the signatory of the contract for the first marriage of Jean-Baptiste, when he married in 1732, in the parish of Saint-Eustache, Jeanne Nolson, aunt of Anne-Jeanne Boucon (probably Rameau's *La Boucon*), a renowned harpsichordist who became in 1747 Madame de Mondonville. And Bouys, following the atelier tradition and through personal desire, painted musicians: François Couperin, Michel de la Barre, the harpsichordist Arnaut. In addition, he lived on the rue Coquillère, a stone's throw away from Jean-

Baptiste, very near the Hôtel de Soisson, former residence of Antoine: this artists' world was very small, full of mutual house calls on acquaintances and much mutual esteem. But now we see only the rivalries.

There is a great deal of analogy between the temperaments and professional lives of Jean-Baptiste Forqueray and Jean-Martial Frédou, who is regarded, because his career was without brilliance, as a "minor master", an epithet belied by his activity at the Court and the quality of his painting. Allocated to the King's Works, he was entrusted with copying ceremonial portraits and portraying the daily life of the royal family. His three-coloured drawings of the Princes of France betray a great sensitivity and a real interest in family life. At the end of his life he became the first painter of the King, while the son of Jean-Baptiste became secretary of the Count of Artois.

Hardly anything is known of his training or of his life as a painter before his move to Versailles in 1752; he died there in 1795. But he was born in 1710 at Fontenay-Saint-Père, hardly a league to the north of Mantes, where Antoine Forqueray retired in 1727. Were these connections brought about by the intervention of Antoine, the revered and feared father?

Jean-Martial made "interpreted" copies of, among others, La Tour's pastels, the portrait of the Dauphin, for example. Jean-Baptiste, meanwhile, was an habitué of the *Petits Appartements*: he had Henriette de France as a pupil, he played, accompanied by his wife, for the Dauphin and the Dauphine: "The bass viol and the harpsichord played together several pieces, with a taste and a precision worthy of admiration", reported the Duke of Luynes in his *Mémoires sur la Cour de Louis XV* of a concert during which, in addition to seeing Jean-Baptiste and Marie-Rose, he had been able to hear Blavet, Jélyotte and Madame Le Maure, as well as other great names of the time. The same La Tour, who painted the portrait of La Pouplinière, and also that of Madame de Mondonville, whose talent as a harpsichordist was as admired as that of Marie-Rose. Further connections with Leclair, whose portrait was engraved by Jean-Charles François, brother-in-law of Jean-Martial Frédou. There too artists visited and esteemed each other, but it was a more discreet circle of friends than that of Antoine.

A further element joins together the two pictures: the young man standing behind Antoine seems to be Jean-Baptiste aged about sixteen, at the time when his father, envious of his son's talent, had him interned at Bicêtre for theft and bad conduct, as he explained ten years later to a police lieutenant, when he requested and obtained his exile from the Kingdom. The presence of the son near the father at least suggests a warming of their relations. "So great is the difference between that which is earned, which consists of scaling the heights of the science, the way that violin masters have done, and the superiority built on the reticence of knowledge, as is manifestly the case with the masters of the viol." An unjust reproach from Hubert Le Blanc in the case of Jean-Baptiste; it is true, and it is incomprehensible, that

he never once cites in his *Défense de la Basse de Viole* Forqueray *fils* or Marais' children, whose fame, nevertheless had been established for a long time.

Jean-Martial drew his subject from life: the Paris Museum of Decorative Art possesses the viol strings, and organological details abound, such as half-slackened strings, the posture, the position of the bow, and the flattened back. Jean-Baptiste's constant attention to detail is evident throughout the painting: no reticence of knowledge, but, on the contrary, the service of the viol. He tried to do so one last time: in 1766, during the celebrations at L'Isle-Adam, when he was in the service of the Prince of Conti, he established contact with Prince Frederick-William, nephew of Frederick II and heir to the throne of Prussia. The correspondence which he maintained until 1769 provides rare documentary evidence of the techniques of playing the bass viol which have come down to us. But his hopes were frustrated: "*Monseigneur*, it is with much regret that I have learned that your Royal Highness no longer desires the viol which he seemed to wish a few months ago; the quality of this instrument certainly deserved to be in hands as illustrious as yours. Your Highness would have had the choice of that of the Regent or of the Elector of Bavaria which has the same sound and strength for accompaniment as a violoncello, and very pleasant to play: it has always been the first viol of the Kingdom, and from the moment I knew of your taste, *Monseigneur*, for the instrument, I took a hidden pleasure in eulogising one or the other to your Royal Highness. It is with this in mind that I shall continue to keep them, awaiting the moment when you wish to receive one."

The portrait of Jean-Baptiste dates from 1737 and the magnificent viol depicted is thought to be precisely that of the Regent, Antoine having reinstated his son in his will the previous year. When he painted this picture, Frédou was twenty-seven years old. The youth of the painter, the clumsiness of a minor master: one may criticize the infelicitous foreshortening of the legs, the stiffness of the body. Indeed, Jean-Baptiste suffered already from arthritis of the hips and the painter portrayed, with that premonition which would later render so pathetic the portrait of the elder of the Princes of France, the little Duke of Burgundy dying from the consequences of a fall from his big cardboard horse, the inexorable march of destiny: the musician died paralysed, and the viol died with him. He promoted it from his earliest youth playing it for Louis XIV: his royal, and probably his last, pupil, the future Frederick-William of Prussia abandoned the viol for the violoncello and would be the dedicatee of the first sonatas of Beethoven.

Pierre Jaquier

Jean-Martial Frédou, *Jean-Baptiste Forqueray*. Private collection.

Forqueray

Pièces de viole

1. Antoine Forqueray

« Quinteux, fantasque et bizarre » sont trois adjectifs employés par Hubert Le Blanc (1740) pour qualifier Antoine Forqueray (1672-1745). Il faut dire que ses démêlés avec son épouse, qu'il laissait dans un total dénuement alors que lui-même menait un train de vie princier s'entourant de maîtresses avec qui il s'enivrait, défrayèrent la chronique dix années durant. Le procès, qui en 1710 aboutit à leur séparation, fut prononcé à ses torts. Union malchanceuse ! La malchance le surprit encore deux fois, en affaires tout au moins : il perdit des sommes importantes lors de la faillite de Law et on le compte parmi les victimes de la banqueroute frauduleuse de Jean Aviat. Ces événements n'améliorèrent probablement pas le caractère de l'homme qui, en 1731, quitta Paris et se retira à Mantes sur Seine.

Si sa vie privée ne donne que peu de matière à l'éloquence, il n'en va pas de même de sa vie professionnelle. En avril 1682, le *Mercure galant* relate que Forqueray eut l'honneur de jouer de la basse de violon devant Louis XIV. Le roi fut si séduit par le jeu du jeune garçon qu'il demanda à ce qu'il fut élevé parmi ses pages et ordonna qu'on lui enseigna la basse de viole. A dix-sept ans, il entra au service du monarque en tant que Musicien Ordinaire de la Chambre du Roi pour la viole. Ce n'est qu'en 1742 qu'il se démit de cette charge en faveur de son fils Jean-Baptiste Antoine. Après son divorce il acquit une seconde charge, à la Chapelle Royale de Versailles. Il fut aussi au service du duc d'Orléans et on le compte parmi les musiciens que l'Electeur de Bavière engagea pendant son exil à Compiègne. A l'un comme à l'autre il donna des leçons de viole. Sa réputation d'instrumentiste, d'improvisateur, était telle, que tous les personnages importants du Royaume de France employèrent son talent. Il joua avec les meilleurs artistes du moment, Robert de Visée, Jean Buterne, René Pignon Descoteaux, tant à la Cour que chez le prince de Condé à Saint-Maur ou chez la duchesse du Maine à Sceaux. Il est également connu qu'il se produisit avec François Couperin. Il possédait son art dans une telle perfection qu'il ne croisa pas sur son chemin de rivaux sérieux en dehors de Marin Marais (1656-1728).

En 1754, Pierre Louis Daquin écrit dans le *Siècle littéraire de Louis XIV* : « On peut dire que personne n'a surpassé Marais ; un seul homme l'a égalé : c'est le fameux Forqueray. » Cependant des différences consi-

dérables séparent les deux violistes, dans leur jeu, dans leurs compositions. Hubert Le Blanc déclare que si la basse de viole avait eu un beau soutien en la personne de Marin Marais, elle en eut un solide en celle d'Antoine Forqueray. Il cerne parfaitement la personnalité musicale de chaque homme lorsqu'il déclare que l'un (Marais) jouait comme un ange et l'autre comme un diable. Il précise encore « qu'il résulte de la composition et de la manière de jouer du Père Marais, une nature de son harmonieux, en résonnance de timbre de pendule qui sort de la basse de viole » tandis que « Forqueray le Père, après avoir écouté le Père Marais, s'étant donc formé un beau style, où l'on parle sans cette préparation gênante d'écolier, fonda une autre école d'un jeu de sonates le plus correct où l'on tire un son pétillant d'un goût persillé conciliant l'harmonie française de résonnance à la mélodie italienne de la voix. »

À en croire les observateurs du XVIIIe siècle il semble bien que le jeu de Marais se caractérise principalement par une grâce naturelle tandis que celui de Forqueray paraît plus piquant. D'autre part, on sait que Marais, élevé dans les manières lullistes, était réfractaire à l'influence de la musique italienne si bien que Le Blanc le qualifia de « grand athlète contre la musique ultramontaine ». Par contre Forqueray se rapproche ostensiblement de l'école italienne, plus particulièrement de l'école de Bologne. En 1738, on lit dans le *Mercure* qu'il voulait faire sur la basse de viole ce que d'autres faisaient sur le violon. Cette remarque fort judicieuse sous-entend que Forqueray voulait faire de la basse viole un rival du violon. Cet objectif, si tant est qu'il fut atteint, ne pouvait que plonger l'art de la viole dans la virtuosité. La virtuosité ! – c'est l'une des principales caractéristiques de l'art de notre compositeur. Ses pièces sont souvent d'une difficulté redoutable et exigent de l'instrumentiste des capacités techniques à la limite du possible. Tous ses contemporains admirent et déplorent à la fois cette virtuosité, regrettant que ses œuvres, si difficiles, ne trouvent pas d'interprètes capables de les exécuter avec grâce, hormis le compositeur et son fils Jean-Baptiste Antoine.

Une autre différence anime le couple Marais-Forqueray : la célébrité dans la postérité. Si l'un et l'autre furent adulés et admirés d'égale façon en leur temps, il n'en va pas de même aujourd'hui : Marais a acquis une solide notoriété tandis que Forqueray reste dans l'ombre. Cet état des choses est probablement en relation avec l'importance du patrimoine légué par chaque musicien : environ six-cent-cinquante pages instrumentales pour Marais auxquelles il faut encore ajouter l'œuvre lyrique (quatre opéras) ; un peu plus d'une trentaine de pièces de viole pour Forqueray. Le fait est remarquable : Antoine Forqueray ne publia pas une seule œuvre. Il y a peut-être une explication à cela. À entendre certains commentateurs il semblerait qu'Antoine Forqueray considérait que les pièces de viole écrites pour solistes engendraient une lassitude profonde. Les interprètes, même habiles, seulement aptes à jouer une pièce apprise par cœur et incapables d'accompagner n'étaient pour lui que des musiciens

exigus, des ânes savants ! Il affirmait la suprématie du continuiste sur le soliste. Hubert Le Blanc (encore lui) nous donne quelques éclaircissements à ce sujet : « Forqueray le Père, jaloux de tirer la viole hors de page, comme elle y avait été jusqu'à lui, et hors de pair des instruments bornés aux pièces, fit la guerre au par-cœur, comme à l'ânerie la plus signalée, quand on en faisait le fondement du savoir, laquelle rendait l'esprit émoussé, non entreprenant et tenait la main dans l'engourdissement. Il regarda toujours le temps comme perdu qu'on emploie à apprendre par mémoire, de même que les sermons, dès qu'on a disposition à la grande exécution ou à la composition. » Voila un manifeste qui nous fait mieux comprendre pourquoi il ne confia jamais une seule œuvre à un imprimeur.

Antoine Forqueray s'éteint à Mantes le 28 juin 1745. Deux années plus tard, le fils Jean-Baptiste Antoine (1699-1782) rassemble quelques œuvres de son père et les publie en une livraison dont voici le titre : *Pièces de viole avec la Basse Continuë composées par Mr Forqueray le Père, ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi, dédiées à Madame Henriette de France. [...] Ces pièces peuvent se jouer sur le Pardessus de viole...* Ce livre constitue l'essentiel de l'œuvre d'Antoine : on y compte trente-deux pièces réparties en cinq suites mais comme le fils insère dans la *Troisième Suite* trois pièces de sa composition, le capital se réduit à vingt-neuf pages. Notons que le département de la musique de la Bibliothèque Nationale à Paris conserve également quatre pièces intitulées *Allemande*, *La Girouette*, *Muzette* et *Bransle* contenues dans un manuscrit qui porte le titre de *Recueil de pièces de viole avec la basse tiré des meilleurs auteurs*. On estime que ce legs de trente-trois pièces ne représente que le dixième de la production du compositeur.

La dédicace est ainsi rédigée : « L'ouvrage que je prends la liberté de vous offrir a mérité à feu mon père la réputation dont il a joui pendant sa vie, et la protection que vous voulez bien lui accorder, Madame, va lui assurer l'immortalité. La viole, malgré ses avantages, est tombée dans une espèce d'oubli ; vôtre goût, Madame, peut lui rendre la célébrité qu'elle a eue si longtemps, il peut exciter l'émulation de ceux qui cultivent la musique... » Le choix du dédicataire paraissait naturel car Madame Henriette (1727-1752), seconde fille de Louis XV, jouait de la basse de viole et était justement l'élève de Jean-Baptiste Antoine Forqueray. Le peintre Jean-Marc Nattier la représenta avec son instrument. On remarquera que Forqueray charge sa protectrice d'une mission : celle d'extirper la basse de viole de l'oubli ! En effet, lorsque ce livre de viole sort des presses, nous sommes en 1747, or était paru en 1740 un ouvrage dont le titre révélait fort bien la situation : il s'agit de la *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle* d'Hubert Le Blanc, ouvrage auquel nous avons emprunté de nombreux jugements. On comprend combien la concurrence de la famille des violons devait être forte. Les plus farouches partisans de la viole essayaient de la maintenir en vogue, mais la basse de viole cédait de plus en plus de terrain et certains violistes commençaient à

abandonner l'instrument à frettes pour s'adonner au violoncelle. C'est probablement ce qui incita Jean-Baptiste Antoine Forqueray a publier, la même année, ces cinq suites dans une transcription pour clavecin intitulée *Pièces de violes mises en pièces de clavecin* espérant ainsi toucher un plus large public.

L'*Avertissement* qui suit la dédicace des *Pièces de viole* nous donne de précieux renseignements. On apprend que la partie de basse continue ainsi que les doigtés sont de Jean-Baptiste. Il en est probablement de même des coups d'archet que l'on trouve dans la partition. On découvre que l'éditeur a été obligé d'ajouter trois de ses pièces dans la *Troisième Suite*. Enfin, Forqueray Fils espère que le public recevra favorablement ce premier livre et que son suffrage l'encouragera à lui présenter d'autres pièces « dont le goût, la force et la variété ne se trouveront pas moins rassemblés que dans celui-ci »... Il n'y eut jamais de second livre !

Edmond Lemaître

II. Jean-Baptiste Forqueray

Il ne suffit pas de ressasser quelques bons mots, fussent-ils de Louis XIV, ni de tirer à hue et à dia quelques fragments de textes peu clairs et souvent contradictoires pour rendre compte de soixante-dix ans de règne absolu de la basse de viole en France et de l'emprise sur elle de la musique italienne. Aux sommets auxquels sont parvenus Marais et Forqueray et leur musique, les mettre en rivalité n'a plus de sens : qui songerait à opposer le grand Couperin et le grand Rameau ?

Les mœurs changent – vieillesse de Louis XIV, Régence, règne de Louis XV –, les époques ne sont plus les mêmes : Marin Marais est mort depuis vingt ans lorsque Jean-Baptiste Forqueray (1699-1782) publie les pièces de son père. Ou prétendues de son père : « M. de Forqueray a fait graver plusieurs pièces pour la viole et pour le clavecin, dont quelques-unes sont de M. son père », signale en 1780 l'*Essai sur la musique ancienne et moderne*. L'information est de première main : La Borde fréquente le ménage Forqueray depuis son plus jeune âge, sensible à l'atmosphère paisible du foyer et conscient des talents de claveciniste de Marie-Rose Du Bois, que Jean-Baptiste a épousée en secondes noces.

Pour maint violiste d'aujourd'hui, il ne fait pas de doute que les trente-deux pièces du recueil sont toutes de la main de Jean-Baptiste, mais probablement, pour plusieurs d'entre elles, composées d'après les canevas d'improvisation d'Antoine et selon ses

tours particuliers, Jean-Baptiste n'ayant jamais eu d'autre maître que son père ; les quelques pièces d'Antoine, conservées ici ou là dans des recueils manuscrits, n'ont pas grand'chose à voir avec la livraison de 1747.

Pour autant que les titres des pièces soient de réels envois ou des hommages, la jeunesse de certains dédicataires (La Borde ; Clément qui, dans une dédicace en vers de son premier livre de sonates, compare Marie-Rose à Polymnie et Jean-Baptiste à Amphion) ou des liens d'amitié et de profession (Rameau, dont on suppose que *La Forqueray* des *Pièces en Concert* fut écrite pour le mariage de Jean-Baptiste et de Marie-Rose, Leclair, Dubreuil ou Marella, les collègues au Concert Spirituel) replacent la musique dans un contexte propre à Jean-Baptiste, intime, affectueux.

A chacun d'interpréter selon son flair psychologique les raisons d'un tel hommage du fils au père : les secrets de famille se laissent d'autant moins violer que les personnalités sont riches et complexes.

En revanche des documents sont là : le tableau attribué à Tournières, en admettant, comme le montage de la viole, par exemple, nous y invite, que le violiste est bien Antoine Forqueray, et celui de Frédou. Il suffit peut-être de les laisser parler sans idée préconçue pour qu'apparaissent là la jovialité, la convivialité, l'affirmation de soi jusqu'à la suffisance, l'extériorisation, voire la théâtralisation du tempérament et des talents, ici la retenue, la solitude, la concentration, le souci didactique ; là la vie de Cour, le faste de la Régence, ici les mœurs plus intimes de Louis XV, la vie de famille harmonieuse qu'exprime le pendant du portrait de Jean-Baptiste, celui de Marie-Rose assise à sa toilette, clavecin ouvert, partition – de la musique italienne ! – déployée.

Le célèbre tableau de Londres *Les Ordinaires de la Musique du Roi* est parfois, non sans bonnes raisons, attribué à François de Troy, l'auteur du non moins celèbre portrait du luthiste Charles Mouton. Le jeune André Bouys, né comme Marin Marais en 1656, quitte sa Provence natale pour venir travailler dans l'atelier de François de Troy, son aîné d'une douzaine d'années à peine, et la collaboration est dés lors très ètroite. Cela explique sans doute les habits si semblables de Marin Marais dans le portrait de Bouys et d'Antoine Forqueray dans le tableau de Troy/Tournières, tous deux ventre de biche, certes, mais la coupe du revers des manches et les boutons diffèrent.

Il y a mieux encore : André Bouys, « Conseiller du Roy en son Académie Royale de Peinture et Sculpture », est signataire du contrat au premier mariage de Jean-Baptiste, quand il épouse en 1732, paroisse Saint-Eustache, Jeanne Nolson, tante d'Anne-Jeanne Boucon (*La Boucon* de Rameau probablement), claveciniste réputée qui deviendra en 1747 madame de Mondonville. Et Bouys, suivant la tradition d'atelier et par goût personnel, peint des musiciens : François Couperin, Michel de La Barre, le claveciniste Arnaut. De plus il demeure rue Coquillère, à deux pas de Jean-Baptiste, à trois pas de l'Hôtel de Soisson, naguère résidence d'Antoine : ce monde d'ar-

tistes est très petit, se fréquente assidûment et s'estime. Nous, nous ne voyons que les rivalités.

Il y a mainte analogie de tempérament et de vie professionnelle entre Jean-Baptiste Forqueray et Jean-Martial Frédou que l'on tient, parce que sa carrière de peintre est sans éclat, pour un « petit maître », ce que dément son activité à la Cour et la qualité de sa peinture. Affecté aux Bâtiments du Roi, il est chargé de copier les portraits d'apparat et de saisir au quotidien la famille royale : ses dessins aux trois crayons des Enfants de France témoignent d'une grande sensibilité et d'un réel intérêt pour la vie familiale. A la fin de sa vie il deviendra premier peintre de Monsieur, tandis que le fils de Jean-Baptiste sera secrétaire du comte d'Artois.

On ne sait pratiquement rien de sa formation ni de sa vie de peintre avant son installation à Versailles en 1752 ; il y mourra en 1795. Mais il est né à Fontenay-Saint-Père en 1710, où son parrain lui enseigne les rudiments de la peinture. Fontenay-Saint-Père : à peine plus d'une lieue au nord de Mantes, où s'est retiré, en 1727, Antoine Forqueray. Les liens se sont-ils établis par le truchement d'Antoine, le père si redouté, si admiré ?

Jean-Martial exécutait des copies « interprétées », entre autres d'aprés des pastels de La Tour, portrait du Dauphin par exemple. Or Jean-Baptiste est un familier des Petits Appartements : il a pour élève Henriette de France, il joue, accompagné de sa femme, chez le Dauphin et la Dauphine : « La basse de viole et le clavecin jouèrent ensemble plusieurs pièces, avec un goût et une précision dignes d'être admirés », rapporte le duc de Luynes dans ses *Mémoires sur la Cour de Louis XV* à propos d'un concert au cours lequel, outre Jean-Baptiste et Marie-Rose, on a pu entendre Blavet, Jélyotte et Mme Le Maure, autant de grands noms de l'epoque. Ce même La Tour, qui fera le portrait de La Pouplinière, ou encore celui de madame de Mondonville, dont le talent au clavecin était aussi célèbre que celui de Marie-Rose. Liens encore avec Leclair, dont le portrait a été gravé par Jean-Charles François, le beau-frère de Jean-Martial Frédou. Là aussi, on se fréquente et s'estime entre artistes, mais c'est un cercle d'amis plus discret que celui d'Antoine.

Un élément toutefois relie les deux tableaux : le jeune homme debout derrière Antoine semble être Jean-Baptiste vers sa seizième année, c'est-à-dire à l'époque où le père, jaloux du talent de son fils, le fait interner à Bicêtre pour vol et mauvaise conduite, comme il l'expliquera dix ans plus tard au lieutenant de police, quand demandera et obtiendra son exil hors du royaume. La prèsence du fils auprés du père permet au moins de nuancer l'âpreté leurs relations. « Si grande est la différence du mérite, qui consiste dans l'immense profondeur de la science, telle que l'ont acquise les maîtres de Violon, d'avec la supériorité fondée sur la réticence du savoir, comme en ont usé manifestement les maîtres de la viole. » Injuste reproche d'Hubert Le Blanc dans le cas de Jean-Baptiste ; il est vrai, et c'est incompréhensible, que jamais il ne cite dans sa *Défense de* la *Basse de Viole* le

fils Forqueray ni les fils Marais, dont la renommée, pourtant, était grande depuis longtemps déjà.

Jean-Martial a traité son sujet sur le vif : le Musée des Arts Décoratifs à Paris conserve le cordier de la viole, et les détails organologiques abondent, comme les cordes demi-filées, le port de main, la tenue de l'archet ou la hausse coincée. On retrouve dans le tableau ce souci constant de Jean-Baptiste : nulle réticence du savoir, mais au contraire, servir la viole. Une ultime fois il a tenté de le faire : en 1766, pendant les fêtes données à L'Isle-Adam, alors qu'il est au service du prince de Conti, il entre en relation avec le prince Frédéric-Guillaume, neveu de Frédéric II et héritier de la couronne de Prusse. La correspondance qu'il entretiendra jusqu'en 1769 est l'un des rares documents sur les techniques de jeu à la basse de viole qui nous soient parvenus. Mais les espoirs seront déçus : « Monseigneur, c'est avec bien du regret que j'ay appris que votre altesse Royale ne vouloit plus de la viole quelle avoit paru desirer avoir il y a quelque mois, la bonté de cet instrument meritoit sans doute d'etre dans d'aussy illustres mains que les votres. Votre altesse auroit eu le choix de celle de Monsieur le Regent ou de celle de Monsieur l'Electeur de Baviere qui est d'accompagnement et le même son et le même force d'un violoncel, et tres aisé a jouer : elle a toujours passée pour la premiere Viole du Royaume, et des l'instant que j'ay sçu votre gout Monseigneur pour cet instrument, je m'etois fait un plaisir secret d'en faire l'hommage de l'un ou de l'autre a Votre Altesse Royale. C'est dans cette idée que je les conserveray toujours, attendant le moment ou elle voudra bien le Recevoir. »

Le portrait de Jean-Baptiste date de 1737 et l'on admet que la magnifique viole représentée est justement celle du Regent. Antoine ayant rétabli son fils dans son testament l'année précédante. Lorsqu'il exécute le tableau, Frédou a vingt-sept ans. Jeunesse du peintre, maladresse d'un « petit maître », on critique le raccourci mal venu des jambes, une raideur dans le tronc. En fait, Jean-Baptiste souffre déjà d'arthose des hanches et le peintre a traduit, avec cette prémonition qui rendra plus tard si pathétique le portrait de l'aîné des Enfants de France, le petit duc de Bourgogne mourant des suites d'une chute de son grand cheval de carton, l'inexorable mise en marche du destin : le musicien mourra paralysé, et la viole meurt avec lui. Il l'a illustrée dés son plus tendre âge en jouant devant Louis XIV : son royal élève, et peut-être dernier, le futur Fréderic-Guillaume de Prusse abandonne la viole pour el violoncelle et sera le dédicataire des premières sonates de Beethoven.

Pierre Jaquier

Jean-Marc Nattier, *Madame Henriette de France*. Château de Versailles.

Forqueray

Pièces de viole

1. Antoine Forqueray

»Launig, verschroben, bizarr« sind drei der Adjektive mit denen Hubert Le Blanc 1740 Forqueray beschrieb (1672-1745). Es stimmt, dass der Streit des Komponisten mit seiner Frau, in bitterster Armut verlassen, während er, umgeben von Geliebten, ein ausschweifend fürstliches Leben führte, über mehr als zehn Jahre hinweg den Pariser Klatsch nährte. Im Scheidungsurteil von 1710 wurde Forqueray schließlich schuldig gesprochen. Welch unglückliche Verbindung also! Aber er sollte sich erneut, zumindest was finanzielle Angelegenheiten betrifft, vom Pech verfolgt sehen: Infolge des Bankrottes von Law verlor er eine bedeutende Summe und auch beim betrügerischen Konkurs von Jean Aviat war er unter den Opfern. Ereignisse, die wohl wenig geeignet waren, den Charakter jenes Mannes zu verbessern, der Paris 1731 verließ, um sich nach Mantes sur Seine zurückzuziehen.

Während sein Privatleben kaum weitere Beachtung verdient, präsentiert uns seine berufliche Laufbahn ein ganz anderes Bild. Im April 1682 berichtet so etwa die Zeitschrift *Le Mercure Galant*, dass Forqueray die Ehre hatte die Viola da gamba für Ludwig XIV. zu spielen. Der König, vom Können des Jünglings begeistert, veranlasste, dass er unter seinen Pagen erzogen wurde und ermöglichte ihm eine professionelle Ausbildung als Gambist. Erst siebzehnjährig trat Forqueray in den Dienst des Monarchen als *Musicien Ordinaire de la Chambre du Roy* (Musiker der Königskammer), wo er den Posten des Interpreten der Viola übernahm, ein Amt, das er bis 1742 inne hatte, um es dann an seinen Sohn Jean-Baptiste Antoine weiterzugeben. Nach seiner Scheidung übernahm er eine weitere Aufgabe in der Königlichen Kapelle von Versailles. Außerdem stand er in Diensten des Herzogs von Orléans und gehörte zu den vom Bayrischen Kurfürsten während seines Exils in Compiègne unter Vertrag genommenen Musikern; beiden erteilte er auch Violaunterricht. Sein Ruf, was Interpretation und Improvisation betrifft, war so gut, dass alle angesehenen Persönlichkeiten des französischen Königreiches in den Genuss seines Talentes zu kommen suchten. Er spielte mit den besten Musikern seiner Zeit, wie Robert de Visée, Jean Buterne, und René Pignon Descoteaux, zusammen, sei es am Hofe des Königs, für den Prinzen Condé in Saint Maur

oder für die Herzogin von Maine in Sceaux. Es ist auch bekannt, dass er gemeinsam mit François Couperin Konzerte gab. Forqueray hatte in seiner Kunst eine derartige Meisterschaft erreicht, dass er, ausgenommen nur Marin Marais (1656-1728), keinen ernsthaften Rivalen hatte.

1745 schreibt Pierre Louis Daquin in *Siècle Littéraire de Louis XIV*: »Man kann behaupten, dass niemand das Niveau Marais' übertroffen hat, nur einer ist ihm ebenbürtig, der berühmte Forqueray.« Die beiden Violisten weichen jedoch deutlich voneinander ab, was ihre Interpretationstechniken und Kompositionen betrifft. Hubert Le Blanc nimmt an, dass jeder auf seine Weise Entscheidendes zur Verbreitung der Viola da gamba beigetragen hat. Hier die auf Schönheit und Innigkeit basierenden Kompositionen Marais', dort die kraftvollen, beredt verzierten Werke Forquerays. Er erfasst die musikalische Persönlichkeit beider aufs Beste, wenn er die Interpretation des Einen mit einem Engel und die des Anderen mit einem Teufel metaphorisiert. Ergänzend fügt er hinzu, dass »das Komponieren und die Instrumentaltechnik von Marais Vater einen natürlich harmonischen Klang erstehen lässt, in harmonischer Resonanz zur der Viola eigenen Klangfarbe«, während »Antoine Forqueray, nachdem er Marais Vater gehört hatte, weit davon entfernt, die selbstbeschränkende Haltung des korrekt unterwürfigen Schülers einzunehmen, eine neue Schule der Sonateninterpretation ins Leben rief, die, stets in größter stilistischer Reinheit, mit würzig ausdrucksvollem Klang die auf Resonanz basierende französische Harmonik mit der vokalen italienischen Melodie vereinigt.«

Die Chronisten des 18. Jahrhunderts waren mehrheitlich der Meinung, dass die Interpretationskunst von Marais sich insbesondere durch natürliche Anmut und Eleganz auszeichnete, während Forqueray »bissiger« wirkte. Marais, im von Lully geprägten Ambiente ausgebildet, begegnete den von Italien kommenden musikalischen Einflüssen mit so großer Abneigung, dass Le Blanc ihn schließlich als Vorkämpfer im Kampf gegen die Musik von jenseits der Alpen beschrieb. Ganz anders dagegen Forqueray, der sich offen zu seiner Sympathie für die italienische Schule bekennt und sich besonders von den von Bologna ausgehenden Einflüssen angezogen fühlt. 1738 kommentiert ein Artikel im *Mercure Galant* den Versuch Forquerays, die Viola so zu spielen wie ein Violinist die Violine spielen würde. Diese stechende Bemerkung gibt zu verstehen, dass Forqueray darauf abzielte, die Viola da gamba als Rivalin der Violine im Spiel zu halten. Ein Ziel das, wollte man es wirklich erreichen, dazu verpflichtete, sich der Virtuosität zu verschreiben. Virtuosität! Eine der wesentlichen Charakteristiken der Kunst unseres Komponisten. Seine Werke sind häufig von geradezu gefürchteter Schwierigkeit und verlangen vom Interpreten ans Unmögliche grenzende technische Fähigkeiten. Seine Zeitgenossen bewunderten und beklagten diese Virtuosität gleichermaßen, es bedauernd, dass sich, abgesehen vom Komponisten

selbst und dessen Sohn Jean-Baptiste Antoine, keine Interpreten fanden, die die Stücke in angemessener Weise spielen konnten.

Der Aspekt des Berühmtheitsgrades und des Ruhmes über die Jahrhunderte hinweg bis in unsere Tage ist ein weiterer der Unterschiede, die bei einer Gegenüberstellung Marais/Forqueray auffallen. Der Eine wie der Andere zu Lebzeiten verehrt und bewundert, widerfährt beiden seitens der Nachwelt beiweitem nicht die gleiche Anerkennung: Während Marais bis heute nichts an Berühmtheit eingebüßt hat, ist Forqueray stets in relativer Anonymität verblieben. Nicht unwahrscheinlich ist die Erklärung hierfür im sehr unterschiedlichen Umfang des künstlerischen Vermächtnisses beider Musiker zu suchen: Den etwa sechshundertfünfzig Instrumentalstücken Marais', denen man noch seine lyrischen Werke, vier Opern, hinzufügen muss, stehen bei Forqueray nur wenig mehr als dreißig Werke für Viola da gamba gegenüber. Letzterer autorisierte erstaunlicherweise bei keinem seiner Stücke die Veröffentlichung. Einige Chronisten suchten eine plausible Erklärung in Forquerays eigener Einschätzung zu finden, derer zufolge die Stücke für Viola »Quellen tiefster Langeweile« sind. Er war der Meinung, dass die Interpreten, die fähig sind ein Stück aus dem Gedächtnis zu spielen, jedoch nicht über die Gabe verfügen improvisierend zu begleiten, unbedeutende, zweitrangige Musiker und gar »gebildete Esel« sind, mochten sie ansonsten auch noch so geschickt sein. Tatsächlich stand in Forquerays Werteskala der auf den Generalbass spezialisierte Begleitmusiker über dem Solisten. Wieder ist es Hubert Le Blanc, wo wir auf noch weitere Informationen zu den Überzeugungen des Komponisten stoßen: »Forqueray, eifrigst darum bemüht, die Viola aus ihrer bis dahin eingenommenen konventionellen Rolle zu befreien und auch, um sie gegenüber anderen, auf den Einsatz bei Repertoirestücken beschränkte, Instrumente abzuheben, zog gegen das Auswendigspielen zu Felde, als handle es sich um die größte aller Eseleien. Dieses Vorgehen, das man im Allgemeinen als das eigentliche Fundament des Wissens erachtete, förderte ihm zufolge nichts als Abstumpfen und geistige Verzagtheit sowie Plumpheit der Hände. Forqueray war stets der Meinung, dass, wenn man Talent hatte zur improvisierenden Interpretation oder zum Komponieren, mit auswendig lernen zugebrachte Zeit nicht weniger verschwendete Zeit war als jene, die man darauf verwendete Predigen zu hören.« Diese Überzeugung macht es vielleicht etwas leichter zu verstehen, warum Forqueray die Veröffentlichung keines seiner Werke autorisierte.

Antoine Forqueray stirbt am 28. Juni 1745 in Mantes. Zwei Jahre später wählt sein Sohn Jean-Baptiste Antoine (1699-1782) einige Werke seines Vaters aus und veröffentlicht sie unter dem Titel *Pièces de viole avec la Basse Continuë composées par Mr Forqueray le Père, ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi, dédiées à Madame Henriette de France. [...] Ces pièces peuvent se jouer sur le Pardessus de viole...* (Werke für Viola mit Generalbassbegleitung, komponiert von

Herrn Forqueray Vater, Musiker der Königskammer, Ihrer Hoheit Henriette von Frankreich gewidmet [...] Diese Stücke können auf einer Sopranviola gespielt werden...) Dieses Buch enthält praktisch das ganze uns bekannte Werk Antoine Forquerays: zweiunddreißig Stücke auf fünf Suiten verteilt. Streng genommen sind es nur neunundzwanzig, da Forqueray Sohn in der *Dritten Suite* drei eigene Werke miteinbezieht. In einem anderen Dokument, dem in der Musikabteilung der Nationalbibliothek von Paris erhaltenen Manuskript *Recueil de pièces de viole avec la basse tiré des meilleurs auteurs*, finden sich mit *Allemande*, *La Girouette*, *Muzette* und *Bransle* noch vier weitere Werke Antoine Forquerays. Dieses Vermächtnis von insgesamt dreiunddreißig Stücken stellt nur etwa ein Zehntel aller von dem Komponisten geschaffenen Werke dar.

Das von Jean-Baptiste Antoine Forqueray veröffentlichte Buch trägt folgende Widmung: »Das Werk, welches ich Ihnen zu präsentieren mir erlaube, und das der Protektion würdig ist, die Ihr ihm gewähren möget, hat meinem verstorbenen Vater zu Lebzeiten zu Ruhme verholfen und wird ihn nun Unsterblichkeit erlangen lassen. Die Viola ist trotz ihrer Vorzüge einer Art Vergessen anheim gefallen. Euer Gefallen, Hoheit, könnte ihr die Berühmtheit zurückgeben und bei jenen zum Nacheifern anspornen, die sich der Pflege der Musik widmen...« Die Wahl Ihrer Hoheit als Adressatin dieser Widmung war recht naheliegend, spielte doch Henriette von Frankreich selbst die Viola da gamba (mit diesem Instrument wurde sie von dem Maler Jean-Marc Nattier portraitiert), und insbesondere war sie Schülerin von Jean-Baptiste Antoine. In der Widmung bittet Forqueray seine Gönnerin um die Mission, die Viola aus dem Vergessen zu befreien. Diese Veröffentlichung datiert von 1747, also sieben Jahre auf die *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle* von Hubert Le Blanc folgend, ein Werk, auf das wir hier schon wiederholt zurückgegriffen haben und das schon im Titel auf die entfachte starke Konkurrenz der genannten Streichinstrumente zur Viola da gamba eingeht. Die radikalsten unter den Anhängern der Viola da gamba versuchten, das Instrument nicht außer Mode kommen zu lassen, aber trotz allem verlor die Viola da gamba immer mehr an Terrain und es gab Violisten, die durchaus geneigt waren, das Instrument mit den Griffbrettleisten zugunsten des Violoncellos aufzugeben. Nicht unwahrscheinlich steht es mit dieser Entwicklung in Zusammenhang, wenn Jean-Baptiste Antoine Forqueray im selben Jahr, wohl auf ein breiteres Publikum hoffend, fünf Suiten im Cembalofassung unter dem Titel *Pièces de violes mises en pièces de clavecin* veröffentlicht.

Auch in dem auf die Widmung folgenden Vorwort stoßen wir auf wichtige Informationen: Es ist Jean-Baptiste Antoine, der den Generalbass schrieb, und von dem neben den Angaben zum Fingersatz möglicherweise auch die Bogenstriche über den Noten stammen. Außerdem bekennt Jean-Baptiste Antoine, dass er sich gezwungen sah, drei seiner eigenen Stücke in die *Dritte Suite* aufzunehmen. Schließlich erklärt Forqueray Sohn, dass er hoffe, das Publikum nehme dieses erste Buch mit Wohlwollen auf, und dass diese Zustimmung für ihn als Ansporn zur Veröffentlichung weiterer Werke dienen werde, die diesem ersten in Geschmack, Anmut, Lebhaftigkeit und Abwechslungsreichtum in nichts nachstünden... Nie kam es zur Veröffentlichung eines weiteren Buches!

Edmond Lemaître

II. Jean-Baptiste Forqueray

Um einen Eindruck davon zu vermitteln, was siebzig Jahre absoluter Herrschaft der Viola da gamba, die wiederum ganz dem Einfluss der italienischen Musik unterstand, für das Musikleben Frankreichs bedeuteten, genügt es nicht, einige geistreiche Sätze ins Feld zu führen, auch nicht, wenn diese dem Munde Ludwigs XIV. entstammen sollten, oder mit einigen wenigen faden Textfragmenten zu jonglieren, die, wenig eindeutig, sich nicht selten widersprechen. Marais und Forqueray haben mit ihrem Werk so hohe musikalische Gipfel erklommen, dass es zu keinem sinnvollen Ergebnis führen kann, sie in Rivalität zueinander verstehen zu wollen. Wem würde es auch nur im Traume einfallen, dem großen Couperin den großen Rameau als Widersacher gegenüberzustellen?

Auf den schon alten Ludwig XIV. folgen Regentschaft und schließlich die Machtübernahme Ludwigs XV., die Bräuche ändern sich, und man lebt längst in einer neuen Epoche. Marin Marais ist schon zwanzig Jahre tot, als Jean-Baptiste Forqueray (1699-1782) die Stücke veröffentlicht, die vorgegebenermaßen von seinem Vater stammen sollen. »Herr Forqueray hat verschiedene Stücke drucken lassen, von denen einige von seinem Vater sind«, teilt La Borde 1780 im *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Essay über alte und neue Musik) mit. Die Information kommt aus erster Hand, denn La Borde verkehrt schon bei den Forquerays, als er noch sehr jung ist, wo er sich von der häuslich warmen Atmosphäre

angezogen fühlt und sich des Talentes als Cembalistin von Marie-Rose Du Bois bewusst wird, mit der Jean-Baptiste in zweiter Ehe verheiratet ist.

Für mehr als einen Gambisten unserer Tage jedoch stammen die zweiunddreißig Stücke der Sammlung ohne jeden Zweifel aus der Feder Jean-Baptistes, wenn auch genaueres Hinsehen die Vermutung nahelegt, dass einige der Stücke über improvisatorische Entwürfe Antoines und ausgehend von den für diesen kennzeichnenden besonderen Wendungen komponiert wurden, denn schließlich hatte Jean-Baptiste außer seinem Vater nie einen anderen Lehrmeister. Die wenigen Stücke Antoines, die verschiedenenorts in Manuskriptsammlungen erhalten sind, haben mit dem 1747 erschienenen Werk nicht viel zu tun.

Schenken wir außerdem der Tatsache Aufmerksamkeit, dass es sich bei den Titeln der letzten Stücke um Zeitgenossen zugedachte Huldigungen handelt, dann rücken die Jugend mancher Widmungsträger (La Borde oder Clément, der selbst in einer in Versform abgefassten Widmung seines ersten Sonatenbuches Marie-Rose mit Polimnia und Jean-Baptiste mit Anfion vergleicht) oder die wahrscheinlichen freundschaftlichen Bande untereinander (von Rameau etwa nimmt man an, dass er sein *La Forqueray* dem Ehepaar Jean-Baptiste/Marie-Rose widmete und Leclair, Dubreuil sowie Marella waren schließlich Kollegen im Concert Spirituel) diese Musik noch mehr in das vertraut herzliche Umfeld des Jean-Baptiste.

Es interpretiere einjeder die Beweggründe einer derartigen Huldigung des Sohnes an den Vater nach seinem individuellen psychologischen Gespür, es steht jedoch außer Frage, dass Familiengeheimnisse um so weniger antastbar sind, um so reicher und komplexer die betreffenden Persönlichkeiten sind.

In Ermangelung persönlicher Stellungnahmen können wir wertvolle Informationen nicht zuletzt zwei Gemälden entnehmen. Da ist zum einen das Tournières zugeschriebene Werk, wo etwa die Darstellung der Viola uns zu der Vermutung einlädt, dass es sich bei dem Violaspieler um Antoine Forqueray handelt, ein Werk, dem schließich das Gemälde von Frédou gegenübergestellt werden kann. Es genügt wohl schon, die Bilder ohne vorgefasste Meinung einfach aus sich selbst heraus sprechen zu lassen, und es zeigt sich dem Betrachter hier Jovialität, Selbstbestätigung, gar Selbstgenügsamkeit, Extrovertiertheit bis zur Theatralisierung des Temperaments und der Begabungen und dort Zurückhaltung, Einsamkeit und didaktische Sorgfalt. Es stehen also dem höfischen Leben, dem Prunk der Zeit der Regentschaft die mehr zurückgezogenen Gewohnheiten Ludwigs XV. und das harmonische Familienleben gegenüber, wie es in dem Portrait von Jean-Baptiste und Marie-Claire zum Ausdruck kommt, wo diese an ihrem Frisiertisch sitzt, neben ihr das Clavicembalo, auf dem aufgeschlagene Notenpapiere mit bezeichnenderweise italienischer Musik zu sehen sind.

Das berühmte Londoner Gemälde *Les Ordinaires de la Musique du Roi* wurde häufig mit durchaus überzeugenden Argumenten François de Troy zugeschrieben, dem Autoren des nicht weniger bekannten Portaits des Lautisten Charles Mouton. Der junge André Bouys, wie Marais 1656 geboren, verlässt die Provence, in der er von Geburt an gelebt hatte, um im Atelier des François de Troy, kaum zwölf Jahre älter als er, zu arbeiten. Eine Zusammenarbeit, die von Beginn an immer enger werden sollte, was zweifelsohne die Ähnlichkeit zwischen Marin Marais' Kleidung auf dem Porträit Bouys' und jener Antoine Forquerays auf dem Gemälde Troys/Tournières' erklärt. In beiden Fällen ist die Robe aus Flanell aber mit jeweils unterschiedlichem Schnitt im Ärmelaufschlag und voneinander abweichender Anordnung der Knöpfe.

Mehr noch, André Bouys, *Conseiller du Roy en son Académie Royale de Peinture et Sculpture* (Berater des Königs in dessen Königliche Akademie der Malerei und Bilhauerkunst), ist Mitunterzeichner des ersten Ehevertrages von Jean-Baptiste, als dieser 1732 in der Sankt Eustachius Pfarrkirche Jeanne Nolson heiratet, Tante von Anne-Jeanne Boucon (wahrscheinlich *La Boucon* von Rameau), eine angesehene Cembalistin, die 1747 Mondonville das Jawort geben sollte. Bouys malt Musiker, womit er gleichermaßen die Tradition des Ateliers pflegt und seinen persönlichen Neigungen folgen kann. François Couperin, Michel de la Barre oder der Cembalist Arnaut werden von ihm portraitiert. Außerdem wohnt er in der Rue Coquillière, nur wenige Schritte von Jean-Baptiste entfernt und auch ganz in der Nähe des Hôtel de Soisson, wo sich Antoine bis vor kurzem eingemietet hatte. Nicht viele Künstler gehören diesem Kreis an, eine kleine Welt, in der man sich häufig besucht und gegenseitig schätzt, auch wenn wir aus heutiger Sicht dazu neigen, mehr die Rivalitäten untereinander in den Vordergrund zu heben.

Hinsichtlich des Temperaments und beruflichen Erfolgs von Jean-Baptiste Forqueray und Jean-Martial Frédou gibt es mehr als eine Parallele, denn auch bei dem Maler steht einer eher glanzlosen Laufbahn als *petit maître* (kleiner Meister) seine Tätigkeit am Hofe und insbesondere die Qualität seiner Gemälde entgegen. Den *Bâtiments du Roi* (Königskammern) zugeordnet, ist er damit beauftragt, die prunkvollen Portraits zu malen und erlangt über seine Arbeit Vertrautheit mit dem höfischen Alltag. Seine dreifarbigen Zeichnungen der Infanten Frankreichs zeugen von großem Feingefühl und ehrlichem Interesse für das königliche Familienleben. Als er gegen Ende seines Lebens schließlich die Stelle des ersten Hofmalers einnimmt, wird zur gleichen Zeit der Sohn Jean-Baptistes Sekretär des Grafen von Artois.

Kaum etwas ist uns überliefert, was das Leben oder die Ausbildung des Malers betrifft, bevor er sich 1752 in Versailles niederlässt, wo er 1795 stirbt. Wir wissen allerdings, dass er 1710 in Fontenay-Saint-Père geboren wurde, wenig mehr als einen Kilometer entfernt von dem nördlich gelegenen Mantes, wohin sich Antoine Forqueray 1727 zurückzieht. War es also Antoine, der gleichermaßen gefürchtete und bewunderte Vater, der die Beziehungen anknüpfte?

Jean-Martial malte unter anderem »interpretierende« Kopien der Pastellgemälde La Tours, darunter etwa das Portrait des *Dauphins*. Jean-Baptiste seinerseits ist in den *Petits Appartements* tätig, wo er Henriette von Frankreich zur Schülerin hat, und er spielt, von seiner Frau begleitet, in den Gemächern des *Dauphins* und der *Dauphine*. »Die Viola da gamba und das Cembalo spielten verschiedene Stücke zusammen, bewundernswert in Geschmack und Präzision«, berichtet der Herzog von Lynes in seinen *Memoiren über den Hof Ludwigs XV.*, anlässlich eines Konzertes in dessen Verlauf neben Jean-Baptiste und Marie-Rose auch andere große Namen der Epoche wie Blavet, Jélyotte und Madame Le Laure zu hören waren. Derselbe La Tour, der auch La Pouplinière portraitieren wird, malt das Bildnis von Madame de Mondonville, ihrer Begabung als Cembalistin wegen nicht weniger gefeiert als Marie-Rose. Es gibt sogar Verbindungen zu Leclair, der von Jean-Charles François, ein Schwager Jean-Martial Frédous, portraitiert wird. Auch hier haben die Künstler untereinander Kontakt und bringen sich Achtung entgegen, doch ist es ein weit diskreterer Freundeskreis als jener Antoines.

Es gibt jedoch zwischen beiden Bildern ein verbindendes Element: Der hinter Antoine stehende Jüngling scheint der damals siebzehnjährige Jean-Baptiste zu sein. Eine Momentaufnahme aus jener Epoche also, in der der auf seinen Sohn eifersüchtige Vater diesen unter dem Vorwand des Diebstahls und schlechten Verhaltens in der *Bicêtre* interniert, wie er selbst zehn Jahre später dem Polizeileutnanten erklärt, als er das ihm schließlich gewährte Exil außerhalb des Königreiches erbittet. Die gemeinsame Anwesenheit von Vater und Sohn erlaubt es, die Rauheit ihrer Beziehungen zumindest etwas zu relativieren. »So groß ist der Unterschied zwischen dem Verdienst, die immense Tiefe wissenschaftlicher Erkenntnis erreicht zu haben, wie dies den Meistern der Geige gelungen ist, und der Überlegenheit, die auf Zurückhaltung von Kenntnissen basiert, wie dies nachweisbar die Meister der Viola praktiziert haben.« Ein, was Jean-Baptiste betrifft, ungerechter Vorwurf Hubert Le Blancs. Es ist ebenso unverständlich wie wahr, dass Le Blanc die Söhne von Forqueray und Marais an keiner Stelle seiner *Défense de la Basse de Viole* erwähnt, obwohl sie damals schon lange einen ausgezeichneten Ruf erlangt hatten.

Jean-Martial kannte Jean-Baptiste persönlich, und, abgesehen davon, dass der Saitenhalter im Pariser Kunstgewerbemuseum erhalten ist, ist sein Portrait reich an die Viola betreffenden Details: der leichte Saitenbezug, der Steg, die Art den Bogen zu halten oder der feste Frosch. Es ist die beständige Pflege dieser Einzelheiten durch Jean-Baptiste, die sich in dem Gemälde widerspiegelt. Keinerlei Verbergen von Wissen also, vielmehr eine ganz dem Nutzen der Viola da gamba und der Orientierung ihrer Interpreten verpflichtete Einstellung. Ein letzter Versuch, sich für die Viola da gamba einzusetzen, nahm seinen Anfang 1766 als Jean-Baptiste während der Festlichkeiten in L'Isle-Adam, damals dem

Prinzen Conti unterstehend, mit Prinz Friedrich Wilhelm, Neffe Friedrichs II. und preußischer Thronfolger, zusammenkommt. Der anschließende Briefwechsel ist eines der wenigen erhaltenen Dokumente hinsichtlich der Technik des Violaspiels. Seine Hoffnungen sollten jedoch enttäuscht werden. »Hoheit, mit großem Bedauern meinerseits habe ich erfahren, dass Eure Hoheit nicht länger an der Viola interessiert sind, die Ihr noch vor wenigen Wochen zu wünschen schient, ein Instrument, dessen Vorzüge es durchaus verdienten, in so ehrwürdigen Händen wie den Eurigen zu sein. Eure Hoheit hätte zwischen der Viola des Regenten und jener des Bayrischen Kurfürsten wählen können, ein Begleitinstrument, stets für die erste Viola des Königreiches gehalten, von gleichem Klang und gleicher Fülle wie das Violoncello und zudem sehr leicht zu spielen. Von dem Moment an da ich erfuhr, dass Ihr, Hoheit, Gefallen an diesem Instrument gefunden habt, hatte ich mir die geheime Freude gemacht, mir vorzustellen, wie ich Eurer Königlichen Hoheit das eine oder andere Exemplar als Geschenk übergeben würde. Aus diesem Grund hatte ich sie aufbewahrt, auf den Moment wartend, da Ihr geneigt wäret, sie entgegenzunehmen.«

Das Portrait von Jean-Baptiste datiert von 1737, als Antoine seinen Sohn wieder testamentarisch als Erben eingesetzt hatte, und es wird angenommen, dass die dort abgebildete wunderbare Viola keine andere ist als die des Regenten. Die Jugend des Malers oder mangelndes Geschick eines *petit maître* anführend, wird die unbeholfene Kürze der Beine und eine gewisse Starrheit des Rumpfes kritisiert. Tatsächlich leidet Jean-Baptiste schon an Hüftarthrose und der Künstler überträgt den unerbittlichen Lauf des Schicksals mit jener Vorahnung, die später so pathetisch zutage treten sollte im Portrait des ältesten der Infanten von Frankreich, dem kleinen Herzog von Bourgogne, der infolge eines Sturzes von seinem großen Papppferd starb. Der Musiker stirbt gelähmt und mit ihm stirbt die Viola da gamba. Er hatte von Kindheit an zu ihrem Ruhm beigetragen, als er etwa vor Ludwig XIV. spielte. Sein vielleicht letzter Schüler, der spätere Kaiser Friedrich Wilhelm von Preußen, gibt die Viola da gamba zugunsten des Violoncellos auf und wird schließlich zum ersten Widmungsträger der Sonaten Beethovens.

Pierre Jaquier

André Bouys, *Marin Marais*. Musée de l'Opéra, Paris.

Forqueray

Pièces de viole

1. Antoine Forqueray

«Caprichoso, lunático, bizarro» son tres de los adjetivos empleados por Hubert Le Blanc (en 1740) para describir a Forqueray (1672-1745). A decir verdad, los altercados del compositor con su esposa, abandonada en la peor de las indigencias mientras él vivía como un príncipe rodeado de amantes con las cuales se emborrachaba, alimentaron, y no poco, el chismorreo de todo París durante más de diez años. El juicio de separación matrimonial fue finalmente fallado en contra de Forqueray en 1710. ¡Desgraciada unión! Y volvería el compositor a encontrarse con la mala suerte, pero esta vez en cuestión de negocios: perdió importantes sumas de dinero como consecuencia de la bancarrota de Law y fue también víctima de la quiebra fraudulenta de Jean Aviat, acontecimientos que quizá no contribuyeron a mejorar el carácter de aquel hombre que dejó París para retirarse a Mantes sur Seine en 1731.

Mientras que su vida privada no se presta a mayor glosa, su lado profesional ofrece un retrato bien distinto. En abril de 1682, el periódico *Le Mercure Galant* señala que Forqueray tuvo el honor de tocar el bajo de viola para Luis XIV. El rey, encantado por el arte del muchacho, pidió que se le educara entre sus pajes y le proporcionó una enseñanza musical profesional. A los diecisiete años, Forqueray entró al servicio del monarca como Músico Ordinario de la Chambre du Roi, ocupando el puesto de violista, cargo que conservó hasta 1742 para transmitirlo a su hijo Jean-Baptiste Antoine. Después de su divorcio adquirió un segundo cargo en la Chapelle Royale de Versalles. Estuvo también al servicio del Duque de Orleáns y fue uno de los músicos contratados por el Elector de Baviera durante su exilio en Compiègne; a ambos dio clases de viola. Era tal su fama como instrumentista e improvisador que todas las personas de distinción del Reino de Francia quisieron disfrutar de su talento. Tocó junto a los mejores artistas de su época: Robert de Visée, Jean Buterne, René Pignon Descoteaux... y tanto para la corte, como para el Príncipe Condé en Saint Maur o para la Duquesa de Maine en Sceaux. Se sabe también que dio recitales junto con François Couperin. Forqueray poseía una maestría tal en su arte que no se le conocía ni siquiera un rival serio, exceptuando a Marin Marais (1656-1728).

En 1754, Pierre Louis Daquin escribe en *Siècle littéraire de Louis XIV*: «Se puede afirmar que nadie ha superado el nivel de Marais; uno tan sólo lo ha igualado: es el famoso Forqueray.» Los dos violistas difieren sin embargo considerablemente en sus técnicas interpretativas y en sus composiciones. Hubert Le Blanc estima que ambos, Marin Marais y Antoine Forqueray, han contribuido a la preservación del bajo de viola: el primero basando sus composiciones en la belleza y el segundo en la firmeza. Define perfectamente la personalidad musical de cada compositor cuando describe al primero tocando como un ángel y al segundo como un diablo; y añade que «de la composición y de la técnica instrumental de Marais padre nace un sonido naturalmente armonioso, en resonancia con el timbre de péndulo inherente al bajo de viola», mientras que «Forqueray padre, después de escuchar a Marais padre y adoptar un bello lenguaje que permita expresarse sin aquella compostura encorsetada típica del discípulo, fundó otra escuela de interpretación de las sonatas, siempre dentro del estilo más puro, y en la cual se practicaba un sonido de sabor especiado capaz de unir la armonía francesa, basada en la resonancia, con la melodía vocal italiana».

Según la mayoría de las opiniones de los cronistas del siglo XVIII, Marais se caracterizaba esencialmente, al tocar, por una gracia natural, mientras que Forqueray parecía más mordaz. Marais, educado en el ambiente lullista, era reacio a las influencias musicales italianas, hasta el punto de ser nombrado por Le Blanc «paladín de la lucha contra la música ultramontana»; por el contrario, Forqueray se inclinaba abiertamente hacia la escuela italiana y, particularmente, la de Bolonia. En 1738, un artículo del *Mercure Galant* comentaba el intento de Forqueray por tocar el bajo de viola como un violinista su violín. Esta observación agudísima da a entender que el propósito de Forqueray consistía en proponer el bajo de viola como rival del violín. Objetivo que, en el caso de haber sido alcanzado, obligaba al arte de la viola a participar del virtuosismo. ¡El virtuosismo! Es ésta una de las características principales del arte de nuestro compositor: sus obras son a menudo de una temible dificultad y exigen por parte del intérprete capacidades técnicas al límite de lo imposible. Todos sus contemporáneos admiraban y deploraban a la vez aquel virtuosismo, lamentando que sus difíciles obras no encontrasen intérpretes capaces de tocarlas con gracia, a excepción del propio compositor y de su hijo Jean-Baptiste Antoine.

La celebridad a través de los años es otra de las diferencias que hacen vibrar a la pareja Marais-Forqueray. Adulados y admirados por igual en su época, no disfrutan a título póstumo del mismo reconocimiento: mientras Marais parece haber adquirido hoy una firme notoriedad, Forqueray permanece en un relativo anonimato. Tal vez se deba esta situación a la importancia del patrimonio legado por cada uno de los músicos: alrededor de seiscientas cincuenta obras instrumentales escritas por Marais, a las cuales hay que añadir su obra lírica que se compone de cuatro óperas, frente a algo más de treinta obras para la viola

en el caso de Forqueray. Pero, hecho insigne, este último compositor no autorizó la publicación de ninguna de sus obras. Algunos cronistas intentaron encontrar una razón plausible basándose en la propia opinión de Forqueray, según la cual las obras escritas para la viola solista eran una fuente de aburrimiento profundo. Según el compositor, los intérpretes capaces de tocar una obra aprendida de memoria, por muy hábiles que fueran, pero incapaces de acompañar improvisando, no eran para él más que músicos exiguos, ¡unos borricos ilustrados! En efecto, Forqueray, en su escala de valores, reconocía por encima del solista la supremacía del músico especializado en el bajo continuo. Hubert Le Blanc, una vez más, nos proporciona algunas informaciones sobre el parecer del compositor: «Forqueray padre, ansioso por sacar a la viola del papel convencional que había desempeñado hasta entonces, y también por diferenciarla de los demás instrumentos limitados a la ejecución de obras del repertorio, declaró la guerra al hecho de tocar de memoria, como si fuera esto la suprema asnada: esta práctica, generalmente considerada como el fundamento mismo del saber, fomentaría el embotamiento y apocamiento de la mente, así como la torpeza de la mano. Forqueray no dejó de pensar que el tiempo empleado en aprender de memoria, como en escuchar prédicas, era un tiempo absolutamente perdido cuando se tenía talento para la interpretación trascendental o la composición.» He aquí un manifiesto por el cual se podrían entender mejor las razones de Forqueray para no autorizar la publicación de una sola obra suya.

Antoine Forqueray muere en Mantes, el 28 de junio de 1745. Dos años más tarde, su hijo Jean-Baptiste Antoine (1699-1782) escoge algunas obras de su padre y las publica en una entrega con el título *Pièces de viole avec la Basse Continuë composées par Mr Forqueray le Père, ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi, dédiées à Madame Henriette de France. [...] Ces pièces peuvent se jouer sur le Pardessus de viole...* (Obras para la viola con el bajo continuo compuestas por el señor Forqueray padre, Músico Ordinario de la Cámara del Rey, dedicadas a Su Alteza Enriqueta de Francia. [...] Estas obras pueden ser interpretadas en una viola soprano...) Este libro contiene prácticamente toda la obra conocida de Antoine Forqueray: treinta y dos piezas repartidas en cinco *suites*. En realidad son veintinueve solamente, ya que Forqueray hijo añade tres obras suyas en la *Tercera Suite*. Otro documento, el *Recueil de pièces de viole avec la basse tiré des meilleurs auteurs*, manuscrito conservado en el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de París, incluye cuatro piezas más: *Allemande*, *La Girouette*, *Muzette* y *Bransle*. Este legado de treinta y tres obras no representaría más que la décima parte de la producción del compositor.

El libro publicado por Forqueray hijo lleva la siguiente dedicatoria: «La obra que me permito presentar, merecedora de la protección que Usted, Alteza, le haya querido conceder, le ha valido a mi difunto padre la fama que disfrutó en vida y le asegurará la inmortalidad. La viola, a pesar de sus cualidades, ha caído en una suerte de olvido; Vuestro gusto,

Alteza, puede devolverle la celebridad que tuvo durante mucho tiempo, y puede también provocar la emulación en quienes cultivan la música...» La elección de Su Alteza como destinataria de la dedicatoria parecía evidente ya que Enriqueta de Francia (1727-1752), segunda hija de Luis XV, tocaba el bajo de viola, y era precisamente alumna de Jean-Baptiste Antoine Forqueray: y junto con este instrumento fue retratada por el pintor Jean-Marc Nattier. En esta dedicatoria, Forqueray encargaba a su protectora una misión: ¡sacar a la viola del olvido! En efecto, el libro fue publicado en 1747, es decir, siete años después de otro cuyo título refleja la situación: se trata de la *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle* de Hubert Le Blanc, obra a la cual hemos recurrido numerosas veces, y que pone en evidencia la fuerte competencia por parte de la familia de los violines. Los más radicales entre los partidarios de la viola intentaban mantener el instrumento en boga; sin embargo, el bajo de viola cedía cada vez más terreno, y ciertos violistas amenazaban con abandonar el instrumento con trastes en provecho del violonchelo. Quizá por ello, Jean-Baptiste Antoine Forqueray publicó, el mismo año, aquellas cinco *suites* en una transcripción para clave titulada *Pièces de violes mises en pièces de clavecin*, esperando así alcanzar un público más amplio.

En el prefacio que sigue a la dedicatoria de las *Pièces de viole* se encuentran importantes informaciones: son de Jean-Baptiste el bajo continuo y la posición de los dedos en las cuerdas, y probablemente también los arcos indicados en la partitura; el editor reconoce, además, haber sido obligado a insertar tres piezas suyas en la *Tercera Suite*. Y por último, Forqueray hijo declara esperar que el público reciba favorablemente este primer libro, y que esa aprobación le servirá de estímulo para editar nuevas obras «que no serán inferiores en gusto, brío y variedad a las primeras»... ¡No se publicó nunca ningún otro libro!

Edmond Lamaître

II. Jean-Baptiste Forqueray

Para dar cuenta de setenta años de reinado absoluto en Francia de la viola de gamba y del dominio de la música italiana sobre ella, no basta con volver a sacar a colación algunas frases ingeniosas, por mucho que fuesen de Luis XIV, ni de manejar unos pocos y desmadejados fragmentos de textos poco claros y a menudo contradictorios. Habiendo alcanzado Marais, Forqueray y sus músicas tan altas cimas, ponerlos en rivalidad a ambos no tiene ya sentido: ¿quién soñaría en oponer al gran Couperin con el gran Rameau?

Los hábitos cambian –vejez de Luis XIV, Regencia, reinado de Luis XV–, y las épocas no son ya las mismas: Marin Marais hace ya veinte años que ha muerto cuando Jean-Baptiste Forqueray (1699-1782) publica las piezas de su padre. O pretendidamente de su padre: «Monsieur Forqueray ha hecho imprimir varias piezas para la viola y el clavicémbalo, algunas de las cuales son de su señor padre» señala en 1780 el *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Ensayo sobre la música antigua y moderna). La información es de primera mano: La Borde frecuenta el ambiente familiar de los Forqueray desde muy joven y allí es sensible a la atmósfera apacible del hogar, y consciente del talento de clavecinista de Marie-Rose Du Bois, con la que Jean-Baptiste ha contraido matrimonio en segundas nupcias.

Para más de un violista de hoy, no cabe duda que las treinta y dos piezas de la colección son todas de mano de Jean-Baptiste, aunque probablemente, a la vista de varias de entre ellas, fueran compuestas a partir de los bosquejos improvisatorios de Antoine y según sus giros particulares, no habiendo tenido jamás Jean-Baptiste otro maestro que su padre; las pocas piezas de Antoine, conservadas aquí y allá en colecciones manuscritas, no tienen mucho que ver con la entrega de 1747.

Si, además, los últimos títulos de las piezas son citas reales u homenajes, la juventud de ciertos dedicatarios (La Borde; Clément, quien en una dedicatoria en verso de su primer libro de sonatas compara a Marie-Rose con Polimnia y a Jean-Baptiste con Anfión) o los lazos de amistad y profesión (Rameau, del que se supone que su *La Forqueray* de las *Pièces en Concert* fue escrita para el matrimonio de Jean-Baptiste y Marie-Rose, Leclair, Dubreuil o Marella, colegas en el Concert Spirituel) reubican a esta música en un contexto propio a Jean-Baptiste, íntimo, afectuoso.

Que cada uno interprete las razones de un tal homenaje del hijo al padre según su olfato psicológico: cuanto más ricas y complejas son las personalidades, tanto menos se dejan violar los secretos de familia.

En compensación ahí estan los documentos: por un lado el cuadro atribuido a Tournières, admitiendo, tal y como, por ejemplo, el montaje de la viola nos invita a suponer, que el violista bien pueda ser Antoine Forqueray, y por otro, el de Frédou. Bastaría probablemente con dejarlos hablar sin ninguna idea preconcebida para que aparezcan aquí la jovialidad, la afirmación personal hasta la suficiencia, la exteriori-

zación, incluso la teatralización del temperamento y los talentos, y allí la retención, la soledad, la concentración, el cuidado didáctico; en aquél la vida cortesana, los fastos de la Regencia, en éste las costumbres más íntimas de Luis XV, la vida familiar armoniosa que expresa la pareja de retratos de Jean-Baptiste y de Marie-Rose sentada en su tocador, con el clavicémbalo abierto y desplegados sobre él unos papeles de música (¡italiana!).

El célebre cuadro de Londres *Los Ordinarios de la Música del Rey* ha sido, no sin buenas razones, atribuido algunas veces a François de Troy, autor del no menos famoso retrato del laudista Charles Mouton. El joven André Bouys, nacido igual que Marin Marais en 1656, abandona su Provenza natal para trabajar en el taller de François de Troy, apenas una docena de años mayor que él, y desde entonces su colaboración se hará muy estrecha. Ello explica sin duda la semejanza del vestido de Marin Marais en el retrato de Bouys y el de Antoine Forqueray en el cuadro de de Troy/Tourniéres, ambos de gamuza aunque de diferentes cortes en la vuelta de las mangas y botones.

Aún más: André Bouys, Consejero del Rey en su Real Academia de Pintura y Escultura, es signatario del contrato del primer matrimonio de Jean-Baptiste cuando en 1732 se une en la parroquia de San Eustaquio con Jeanne Nolson, tía de Anne-Jeanne Boucon (probablemente *La Boucon* de Rameau), reputada clavecinista que se convertirá en 1747 en esposa de Mondonville. Bouys, siguiendo la tradición del taller y también por gusto personal, pinta a músicos: François Couperin, Michel de La Barre, el clavecinista Arnaut. Además vive en la rue Coquillère, a dos pasos de Jean-Baptiste, a tres del Hotêl de Soisson, no hasta hace mucho residencia de Antoine: este mundo de artistas es muy pequeño, se visitan con asiduidad y se aprecian unos a otros. Aunque nosotros tendemos a no ver nada más que las rivalidades.

Hay entre el temperamento y la vida profesional de Jean-Baptiste Forqueray y Jean-Martial Frédou más de una analogía, porque su carrera de pintor sin brillo, como de *petit maître*, queda desmentida por su actividad en la corte y la calidad de su pintura. Destinado a los *Bâtiments du Roi* (la Cámara del Rey), es él el encargado de copiar los retratos de pompa y de penetrar en la cotidianeidad de la familia real; sus dibujos a tres tintas de los Infantes de Francia testimonian una gran sensibilidad y un interés real por la vida familiar. Al final de su vida se convertirá en el primer pintor de *Monsieur*, a la vez que el hijo de Jean-Baptiste es secretario del conde de Artois.

Nada prácticamente se sabe ni de su formación ni de su vida de pintor antes de instalarse en Versalles en 1752, muriendo en 1795. Pero nace en Fontenay-Saint-Père en 1710, apenas a poco más de una legua al norte de Mantes, adonde en 1727 se ha retirado Antoine Forqueray. ¿Será por intermediación de Antoine, el tan temido y admirado padre, por lo que se establecen los lazos?

Jean-Martial ejecutaba copias «interpretadas», entre otras, de pasteles de La Tour (el retrato del Delfín, por ejemplo). Ahora bien, Jean-Baptiste tiene

el cargo de familiar en los *Petit Appartements*: allí tiene por alumna a Enriqueta de Francia, y toca, acompañado de su mujer, en los aposentos del Delfín y la Delfina: «el bajo de viola y el clavecín tocaron juntos diversas piezas con un gusto y una precisión dignos de ser admirados», informa el duque de Luynes en sus *Memorias sobre la Corte de Luis XV* a propósito de un concierto en el transcurso del cual, además de a Jean-Baptiste y Marie-Rose, se pudo oir a Blavet, Jélyotte y Mme Le Laure, otros tantos grandes nombres de la época. El mismo La Tour, que hará el retrato de La Pouplinière, también hace el de Mme de Mondonville, cuyo talento en el clavicémbalo fue tan celebrado como el de Marie-Rose. E incluso aún hay lazos con Leclair, cuyo retrato ha sido grabado por Jean-Charles François, cuñado de Jean-Martial Frédou. Aquí también se frecuentan los artistas y se estiman, pero es un círculo de amigos más discreto que el de Antoine.

De todas maneras un elemento enlaza ambos cuadros: el joven que está de pie detrás de Antoine parece ser Jean-Baptiste, a la sazón de dieciséis años de edad, es decir, la época en la que el padre, celoso del talento de su hijo, le interna en la Bicêtre por robo y mala conducta, como él mismo diez años más tarde explicará al teniente de la policía, cuando pide y obtiene su exilio fuera del reino. La presencia del hijo junto al padre permite al menos matizar la aspereza de sus relaciones. «Es tan grande la diferencia entre el mérito que supone haber adquirido la profundidad inmensa de la ciencia, tal y como lo han hecho los maestros del violín, y la superioridad fundada en la reticencia del saber, como manifiestamente han puesto en práctica los maestros de la viola.» Injusto reproche de Hubert Le Blanc en el caso de Jean-Baptiste: es incomprensiblemente cierto que jamás cita en su *Défense de la Basse de Viole* ni a Forqueray ni a Marais hijos, cuyas reputaciones, no obstante, eran grandes desde ya mucho tiempo atrás.

Jean-Martial trató a su sujeto en vida; conservándose en el Museo de las Artes Decorativas de París el cordal de la viola, los detalles organológicos abundan: cuerdas de entorchadura ligera, el puente, la manera de sujetar el arco, o el talón fijo. Esta preocupación constante de Jean-Baptiste está presente en el cuadro: sin ninguna ocultación del saber para servir, al contrario, a la viola. Una última vez intentó hacerlo, en 1766: durante las fiestas dadas en L'Isle-Adam, al servicio entonces del príncipe Conti, entra en relación con el príncipe Federico-Guillermo, sobrino de Federico II y heredero de la corona de Prusia. La correspondencia que mantuvo hasta 1769 es uno de los escasos documentos sobre la técnica de tocar la viola de gamba que nos han llegado. Pero sus esperanzas serán defraudadas: «Señor, es con mucho sentimiento de mi parte que he sabido que vuestra Alteza ya no quiere la viola que parecía haber deseado hace unos meses, instrumento cuya bondad sin duda merece estar entre unas manos tan ilustres como las vuestras. Vuestra Alteza habría podido elegir entre la del Señor Regente o la del Señor Elector de Baviera, que es de acompañamiento y del mismo sonido y misma

fuerza que un violonchelo, y muy fácil de tocar: ella ha sido siempre considerada como la primera Viola del Reino, y desde el instante que yo supe, Señor, de vuestro gusto por este instrumento, me había hecho el placer secreto de hacer la ofrenda de una u otra a Vuestra Alteza Real. Es por ello por lo que yo aún las conservaba, esperando el momento en que Vos tuvierais a bien recibirla.»

El retrato de Jean-Baptiste data de 1737, habiendo ya Antoine restablecido a su hijo en su testamento, y se admite que la magnífica viola allí representada es precisamente la del Regente. En el momento de pintar el cuadro, Frédou tiene veintisiete años. Sea por la juventud del pintor o por la poca destreza de un *petit maître*, se critica la torpe cortedad de las piernas y una cierta rigidez en el tronco. De hecho, Jean-Baptiste sufre ya de artrosis en la cadera y el pintor traduce la inexorable puesta en marcha del destino, con esta premonición que más tarde se hará tan patética con el retrato del mayor de los Infantes de Francia, el pequeño Duque de Borgoña, muerto a consecuencia de una caída de su gran caballo de cartón: el músico morirá paralizado y con él muere la viola. Él la ha ilustrado desde su más tierna edad tocando delante de Luis XIV; su alumno real, el futuro Federico Guillermo de Prusia, quizás el último, abandona la viola por el violonchelo y será el dedicatario de las primeras sonatas de Beethoven.

Pierre Jaquier

Jean-Martial Frédou, *Marie-Rose Du Bois*. Private collection.

Paolo Pandolfo on Glossa

Marin Marais
Le Labyrinthe
Paolo Pandolfo, Thomas Boysen, Mitzi Meyerson, ...
Glossa GCD 920404

Marin Marais
Grand Ballet
Paolo Pandolfo, Thomas Boysen, Mitzi Meyerson, ...
Glossa GCD 920406

Monsieur de Sainte Colombe
Pièces de viole
Paolo Pandolfo & Thomas Boysen
Glossa GCD 920408

Johann Sebastian Bach
Sonatas for viola da gamba and harpsichord
Paolo Pandolfo & Markus Hünninger
Glossa GCD 920411

Johann Sebastian Bach
The six suites
Paolo Pandolfo
Glossa GCD P30405. 2 CDS

Carl Friedrich Abel
The Drexel Manuscript
Paolo Pandolfo
Glossa GCD 920410

Improvisando
16th-century jazz
Paolo Pandolfo, Guido Morini, Thomas Boysen, ...
Glossa GCD P30409

Travel Notes
New music for the viola da gamba
Paolo Pandolfo, Andrea Pandolfo, Laura Polimeno, ...
Glossa GCD P30407

A Solo
Music for viola da gamba
Paolo Pandolfo
Glossa GCD 920403

Tobias Hume
The Spirit of Gambo
Paolo Pandolfo, Emma Kirkby, Guido Balestracci, ...
Glossa GCD C80402

produced by:

Glossa Music, S.L.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:

MusiContact GmbH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@musicontact-germany.com / www.musicontact-germany.com