

FORQUERAY

1672 - 1745
1699 - 1782

PIECES POUR CLAVECIN

HARPSICHORD PIECES

MARIO RASKIN



MARIO RASKIN

Clavecin Henry Hemsch, Paris 1754
(Restauré par Claude Mercier-Ythier)

Accord La 415 au tempérament inégal

NDLE : Ces pièces ayant été composées par FORQUERAY Père et transcrites
par FORQUERAY Fils, nous avons tenu à mentionner en couverture
leurs dates de naissance et de mort respectives.

*As these pieces were written by Antoine FORQUERAY and transcribed
by his son Jean-Baptiste-Antoine FORQUERAY, we have mentioned
both their respective dates on the cover.*

PIECES DE VIOLE COMPOSÉES PAR M. FORQUERAY LE PERE,
MISES EN PIECES DE CLAVECIN PAR M. FORQUERAY LE FILS.

VIOL PIECES COMPOSED BY M. FORQUERAY SENIOR
AND TRANSCRIBED FOR HARPSICHORD BY M. FORQUERAY JUNIOR

5ème SUITE EN UT/C MINEUR (extraits/excerpts)

- 1 La Rameau (majestueusement) (4'46)
- 2 La Boisson (vivement, les pincés bien soutenus) (4'33)
- 3 La Sylva (très tendrement) (5'15)
- 4 Jupiter (modérément) (6'06)

2ème SUITE EN SOL/G MAJEUR (extraits/excerpts)

- 5 La Buisson - Chaconne (gracieusement) (6'07)
- 6 La Mandoline (point trop vite et d'aplomb) (3'28)
- 7 La Leclair (très vivement et détaché) (2'57)

3ème SUITE EN RE/D MAJEUR (extraits/excerpts)

- 8 La Ferrand (détaché et d'une belle exécution) (3'57)
- 9 La Régente (noblement et soutenu) (4'50)
- 10 La Eynaud (fièrement) (3'45)

4ème SUITE EN SOL/G MINEUR (extraits/excepts)

- 11 Le Carillon de Passy (légèrement sans vitesse) (4'25)
- 12 La Clément (noblement et détaché) (3'42)

1ère SUITE EN RE/D MINEUR (intégrale/complète)

- 13 Allmande - La Laborde (noblement et avec sentiment) (4'25)
- 14 La Forqueray (vivement et d'aplomb) (3'45)
- 15 La Cottin (galamment sans lenteur) (2'57)
- 16 La Bellmont (avec goût et sans lenteur) (2'22)
- 17 La Portugaise (marqué et d'aplomb) (3'30)
- 18 La Couperin (noblement et marqué) (4'50)



Photo : Vainqueur Willy

MARIO RASKIN

Mario Raskin est né à Buenos Aires où il fait ses études générales de musique, de clavier et de composition au Conservatoire National.

Il travaille ensuite avec Rafaël Puyana à Paris puis à l'Université Laval au Québec avec Scott Ross où il obtient une maîtrise en interprétation sous sa direction.

Installé à Paris depuis 1983, Mario Raskin se produit en France et à travers l'Europe et l'Amérique en tant que soliste, duettiste ou musicien de chambre.

Son répertoire comporte les œuvres des grands maîtres des écoles française, anglaise, allemande, italienne et espagnole des époques baroque et classique, mais aussi des œuvres contemporaines ainsi que des créations originales - comme le sont les désordres mais célèbres transcriptions pour deux clavecins de Tangos d'Astor Piazzolla.

Son indépendance d'esprit bien connue, associée à sa profonde connaissance des traités et des textes anciens sur la musique baroque, lui permettent de renouveler sans cesse ses interprétations. Chacun de ses concerts est un événement musical unique.

Mario Raskin enseigne le clavier et la musique de chambre dans plusieurs conservatoires de la Région Parisienne.

Mario Raskin was born in Buenos Aires, where he studied music, and in particular the harpsichord and composition, at the National Conservatory of Music.

He then worked with Rafaël Puyana in Paris, then at Laval University in Quebec with Scott Ross, obtaining a master's degree in interpretation under his direction.

In 1983, Mario Raskin moved to Paris and since then he has appeared in France and throughout Europe and America as a soloist, duettist and chamber musician.

His repertoire includes works by the great composers of the French, English, German, Italian and Spanish schools of the baroque and classical periods, but also contemporary works and original creations, such as the now famous transcriptions for two harpsichords of the Tangos of Astor Piazzolla.

His well-known independence of mind, combined with his thorough knowledge of ancient treatises and texts on baroque music enable him to endlessly renew his interpretations. Each of his concerts is a unique musical event.

Mario Raskin teaches the harpsichord and chamber music at several music schools in the Paris region.

FORQUERAY : UN PROBLEME DE PATERNITE

Quand j'ai pris la plume pour coucher sur le papier mes réflexions sur le compositeur des magnifiques pièces qui composent ce disque, je me suis aperçu que je ne savais pas sur qui je devais écrire.

Sur Antoine Forqueray ? Certes, il a écrit les notes de chacune des pièces, mais il est mort sans jamais avoir songé, à notre connaissance, à les faire sonner sur un clavecin...

Sur son fils, Jean-Baptiste-Antoine ? Il est certain que c'est lui qui les a publiées dans la version pour clavecin, mais tout compte fait, n'étant pas lui-même claveciniste, peut-on imaginer qu'il ait pu réaliser seul une si brillante transcription ?

Que savons-nous, en fait, de la dynastie Forqueray ?

Que Michel, le grand-père (1650-1714) était maître à danser et "joueur d'instrument" à la cour. Que Antoine (1672-1745), le père, avait à cinq ans ébloui Louis XIV en jouant du violon, et que le roi le fit élever parmi ses pages en ordonnant qu'on lui apprit la viole. Antoine est par la suite devenu célèbre par sa virtuosité sur cet instrument, et en tant que compositeur, ses contemporains lui reprochèrent d'écrire des pièces que seuls lui-même et son fils, Jean-Baptiste-Antoine (1699-1782), étaient capables de jouer (si bien que Le Blanc a pu dire que si Marin Marais jouait "comme un ange", Forqueray jouait "comme un diable").

Sa réputation était celle d'un homme "quintueux, fantasque et bizarre" (cf. le même Le Blanc, auteur du traité *Défense de la Basse de viole contre l'Entreprise des Violons et les Prétentions du violoncelle*, 1740). Les rapports conflictuels et les mauvais traitements qu'il infligeait à son fils et à sa femme sont bien documentés. Nous savons que le grand père a dû s'occuper régulièrement de son petit fils, battu et délaissé par son père, qui menait par ailleurs un train de vie fastueux et pratiquait ouvertement l'adultère. Les archives du Châtelet relatent les nombreuses plaintes de sa femme Angélique qui dut se réfugier cinq fois en douze ans dans sa famille. Elle obtint leur séparation en 1710 après un procès orageux intenté par Antoine. Ce père terrible fit même enterrer son propre fils dans la Maison de Force de Bicêtre pendant quelques mois et obtint du roi qu'il fût exilé pour dix ans. Heureusement, les interventions des amis et élèves de Jean-Baptiste-Antoine lui ont permis de revenir en France assez rapidement.

Jalousie paternelle, disent certains. C'est vraisemblable car Jean-Baptiste-Antoine paraît avoir été aussi doué que son père, fort apprécié de son entourage et également

estimé par le roi (il reprit la charge de son père à la Chambre du Roi en 1742, mais l'avait probablement remplacé à la Chapelle dès 1730). En outre, si François Couperin a bien honoré le père (*La Superbe* ou *La Forqueray*), le fils a reçu l'hommage de Rameau et de Duphly par deux pièces intitulées *La Forqueray*.

L'ironie de l'Histoire a voulu que de tels père et fils se retrouvent indissolublement liés par le recueil de *PIECES DE VIOLE Composées par Mr. FORQUERAY le père Mises en Pièces de Clavecin Par Mr. FORQUERAY le Fils, Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi* (Paris, 1747, deux ans après la mort du père).

La musique elle-même nous aide-t-elle à répondre à la question que je me suis posée en me préparant à écrire ? En tant que claveciniste, je ne me suis pas tellement préoccupé, en abordant la partition, de savoir qui en était le véritable auteur. Les pièces sont si abouties pour le clavecin, que si on ne savait pas que ce sont des adaptations de pièces de viole, on les prendrait sans réserve pour des pièces originales.

Il me vient à l'esprit que personne ne songe à douter de la valeur des transcriptions de Bach pour orgue ou clavecin des *concerti pour cordes de Vivaldi* et d'autres compositeurs italiens. Bien évidemment, Jean-Baptiste-Antoine n'a pas fait, comme Bach, ses preuves de compositeur, hormis trois pièces de son cru qu'il n'a pas pu s'empêcher d'inclure dans la troisième suite en ré majeur. Je ne les ai d'ailleurs pas retenues dans ce disque, les jugeant de moindre intérêt.

Il n'en reste pas moins vrai que, même s'il s'agit d'une transcription ou d'une adaptation, la réussite de ces pièces de clavecin est totale. Mais, à ce stade de la réflexion, les choses se compliquent car, si Jean-Baptiste-Antoine n'était pas lui-même claveciniste, sa deuxième épouse, Marie-Rose Dubois, l'était et qui plus est, virtuose (à en juger par les témoignages de l'époque). Il est donc probable qu'elle ait contribué à la réalisation des transcriptions. Cependant, aucune signature ne permet de l'affirmer, et cette hypothèse s'avère invérifiable de nos jours. L'interrogation sur la paternité de l'œuvre, demeure donc entière.

La comparaison avec les originaux pour viole d'Antoine Forqueray, compte tenu des particularités de chaque instrument, ne s'imposait pas au claveciniste. Elle pouvait même être périlleuse. En préparant ce disque, j'avais adopté le parti pris de ne pas me laisser influencer par la version pour viole. Cependant, il m'est arrivé, ayant entendu par hasard à la radio une interprétation de *La Portugaise* à la viole de gambe, d'en modifier le tempo au clavecin. Or, ce tempo plus modéré à la viole, et qui m'avait séduit, n'était-il pas dû aux caractéristiques propres de cet instrument à cordes frottées,

alors qu'au clavecin, il m'avait semblé, au premier abord, que la pièce exigeait un tempo plus vif ?

Autrement dit, si on aborde le recueil comme écrit pour le clavecin, l'interprétation ne sera pas la même que si on le considère comme une transcription, en adaptant le langage du clavecin à celui de la viole. *La Portugaise* mise à part, j'ai pris mon parti de le considérer comme une œuvre pour clavecin à part entière.

Le recueil a été publié en deux versions. L'une contient les pièces pour viole de gambe avec basse continue et l'autre les mêmes pour clavecin mais pouvant aussi "être exécutées à la viole" (cf. "Avertissement"). Les indications, plus précises qu'il n'est habituel de trouver dans la littérature pour clavecin de cette époque, donnent des pistes pour l'interprétation, mais, doit-on les lire de la même manière pour le clavecin et pour la viole ? Elles nous demandent, dans *La Boisson*, de jouer "vivement, les pincés bien soutenus", ce qui conditionne la durée de certains ornements. J'ai préféré éliminer certains petits pincés au bénéfice d'une ligne mélodique plus coulante, plus intelligible au clavecin.

Celui qui entend ces pièces pour la première fois est frappé par la tessiture grave délaissant pour une grande part les aigus du clavecin. Certes Jean-Baptiste-Antoine le dit lui-même dans son Avertissement : "*On en trouvera peut être quelques unes un peu trop basses. Je n'ai voulu y faire aucun changement, non seulement pour en conserver le Caractère, mais pour ne pas en renverser l'harmonie...*".

Je suis tout à fait d'accord avec lui, non seulement parce qu'il conserve l'esprit de la viole, mais surtout, parce que ce registre traduit à merveille le caractère souvent impétueux, à la limite de la violence, de cette musique si originale.

Enfin, cette sonorité si particulière correspond bien au personnage d'Antoine Forqueray tel que nous l'imaginons d'après le témoignage qu'en ont donné ses contemporains, et que semble également dessiner l'autoportrait de la *Première Suite*.

A propos du terme "*Suite*", j'aimerais préciser qu'il ne faut pas l'entendre au sens traditionnel du mot car, selon les conventions de l'époque, une suite était un ensemble de danses composé autour d'une allemande, d'une courante, d'une sarabande, terminé par une gigue (ou parfois en France, par une chaconne ou une passacaille) et complété de menuets, gavottes, bourrées, etc. Au moment de la publication de ces pièces (1747), la forme tombait en désuétude même si le mot était encore à l'usage désignant plutôt un ensemble de pièces instrumentales. Ici il s'agit d'une galerie de portraits regroupés par

tonalité, à deux exceptions près, *La Laborde* qui introduit la première Suite est bel et bien une Allemande et *La Buisson* qui clôt la deuxième suite est une chaconne.

En choisissant les pièces de cet enregistrement, j'ai voulu illustrer toutes les facettes de cette musique : impétuosité et violence (*Upliter, La Forqueray*), tendresse et lyrisme (*La Sylva, La Cottin*) et même un sens de l'humour (*La Leclair, La Mandoline*).

En posant ma plume, je m'interroge... Comment l'auditeur l'entendra-t-il ? Transcriptions ou pièces originales ? Finalement, à chacun son écoute, et que vive la Musique...

Mario Raskin

*Je remercie Gabrielle Varro et Yves Darmangeat
pour leur amicale collaboration.*

RENCONTRE (IN)ESPEREE

Ce soir là, le concert se déroulait pour le mieux. J'avais inscrit au programme, comme bien souvent, quelques pièces de Forqueray pour terminer en beauté la soirée. Je finissais à peine de poser la dernière note sur le clavier qu'une étrange fatigue m'envahit. Elle m'incitait à me dérober aux traditionnelles festivités d'après concert prévues par les organisateurs de cette sympathique ville de France. Je n'avais qu'une hâte, regagner mon hôtel et me coucher au plus vite... Je ne comprenais pas ce qui m'arrivait, c'était bien la première fois. Cette inexplicable envie de dormir anéantissait toute volonté de résister. Ainsi, aussitôt arrivé dans ma chambre, je m'effondrais sur le lit... Je marchais lentement vers le lieu de notre rendez-vous, tant de questions se bousculaient dans ma tête. L'idée de rencontrer Antoine Forqueray m'attirait et me repoussait à la fois, sa réputation d'homme difficile me faisait craindre le pire. Autant sa musique m'envoûtait, autant je redoutais le personnage, et j'avais raison...

Je me retrouvais face à un homme à la mine farouche, extrêmement mal habillé, mal mis, mal boutonné. Le peu d'attention qu'il portait à sa tenue était manifeste. Il avait une barbe longue et taillée sans aucun soin. De plus, on eût dit qu'il venait de subir un contretemps qui l'avait mis de très mauvaise humeur. Il tenait une magnifique viole de gambe à la main gauche.

- Maître, si vous ne vous sentez pas bien, nous pouvons reporter cet entretien, dis-je.

Il répondit d'un ton sec et cassant :

- Non. Que voulez-vous ?
- J'aurais souhaité m'entretenir avec vous au sujet de vos pièces.
- Que voulez-vous savoir ?
- Dans la version pour clavecin de votre fils Jean-Baptiste-Antoine...
- Ne me parlez pas de ce vaurien !
- Mais, Maître, il a réalisé un travail extraordinaire...
- Il n'a rien réalisé du tout ! Et d'abord, pourquoi parlez-vous comme ça ?
- Comment "comme ça" ???
- Cet accent...
- Ah ça... c'est que je suis né très très loin d'ici, j'ai quitté mon pays il y a fort longtemps, peut-être pour pouvoir vous rencontrer un jour... mais je ne le savais pas à l'époque...
- Je vois, grommela-t-il un peu gêné.
- Mais, venons-en à vos pièces de viole et à leur transcription pour clavecin, si vous le voulez bien.
- Je suis sûr qu'il ne les a pas faites, il en aurait été incapable. Il ne connaissait rien au

clavier, et d'ailleurs, il ne connaissait rien à rien !

- Ce n'est pas l'avis de ses contemporains...
- Alors, allez donc leur poser vos questions, moi, je n'ai plus rien à vous...
- Non, non, Maître, c'est votre avis qui m'intéresse - m'empresse-je de le rassurer.
- Je n'ai jamais imaginé que mon œuvre puisse être jouée un jour au clavecin.
- Mais, avouez que le résultat est convaincant...
- Peut-être...
- Vous croyez que son épouse ait pu l'aider ?
- C'est plus que probable, mais je n'étais plus là pour le voir !
- Vous non plus ? - dis-je plus pour moi que pour lui - En tout cas, cette transcription a conservé l'essentiel, la virtuosité, la...
- La virtuosité à la viole n'a rien à voir avec la virtuosité au clavecin, mais je reconnais que l'effet de virtuosité est respecté !
- Et vos idées musicales également...
- Elles y sont aussi, c'est vrai, mais moi, j'écris pour la viole !
- Une pièce comme La Sylva peut gagner en lyrisme à être jouée au clavecin, ne trouvez-vous pas ?
- Peut-être... Elle vous plaît, "Ma Sylva" ?
- Oh, je l'adore !
- C'est la preuve que je peux composer autre chose que des pièces extrêmement difficiles pour l'interprète. Vous devriez rappeler cela à mes "contemporains", comme vous les appelez, qui n'avaient de louanges que pour ce Marin Marais, alors que, moi, je lui étais supérieur.
- Vous étiez tous les deux géniaux ! - dis-je en me voulant diplomate.
- Alors, pourquoi à votre époque, jouez-t-on plus de Marin Marais à la viole que du Forqueray ?
- Maître, peut-être ne le savez-vous pas, mais la plupart de votre œuvre est perdue "à notre époque", comme vous dites, et si nous avons vos cinq Suites, c'est bien grâce à votre fils qui les a publiées, pour viole et pour clavecin, deux ans après votre mort.

Entendant cela, il devint tout rouge et eut une réaction d'une violence extrême. Il se leva et brandit sa viole. Je reculai instinctivement. Tout en me menaçant de sa viole, il se mit à hurler :

- Je vous ai déjà dit de ne plus me parler de ce parasite ! Tout ce qu'il a voulu toute sa vie, c'était de prendre ma place. Il n'a cessé de me porter ombrage, à moi, et à mon œuvre !

Sous la menace de sa viole, je n'osais plus bouger, ni proférer le moindre mot.

J'aurais bien voulu lui faire comprendre qu'à mon avis, il avait tort, mais il poursuivit :

- Vous voyez bien qu'il a attendu ma mort pour profiter de mes pièces, pour les publier et gagner de l'argent ! C'est ignoble !
- Tout ce qu'il a voulu, c'était défendre votre instrument qui allait être détrôné par le violoncelle. C'est tout à son honneur... D'ailleurs, il l'explique bien dans sa préface, et n'a jamais dit du mal de vous...
- Faisez-vous ! - hurla-t-il.

Je compris que si nous continuions sur ce terrain, le ton ne cesserait de monter et que je n'obtiendrais plus rien de lui.

- Bien, bien, Maître...

Prenant un ton plus doux et conciliant, je lui demandais s'il pouvait me jouer quelque chose.

- C'est impossible.

- Pourquoi ?

- Parce que vous ne l'entendriez pas !

- Pourquoi cela ?

- Parce que vous et moi, nous ne sommes pas dans la même dimension. Vous savez bien que ce n'est pas le son de ma voix que vous entendez, que tout cela se passe dans votre tête. Vous ne pourriez jamais entendre ce que je joue réellement, alors c'est inutile...

- Je le regrette...

- Nous n'y pouvons rien. Autre chose ?

- Non Maître, merci.

Je me suis réveillé, en nage...

Mario Raskin

When I came to put pen to paper to set down my thoughts on the composer of the magnificent pieces to be heard on this recording, I realized that I was not quite sure whom I should write about.

About Antoine Forqueray ? Indeed, it was he who wrote the notes of each of these pieces, but he died without ever thinking, so far as we know, of playing them on a harpsichord...

About his son, Jean-Baptiste-Antoine ? It was undoubtedly he who had them published in the version for harpsichord, but, all things considered, as he was not himself a harpsichordist, can we imagine that he made such a brilliant transcription on his own ?

What do we know, in fact, about the Forqueray dynasty ?

Michel, the grandfather (1650-1714), was ballet master and "joueur d'instrument" ("instrument player") at the French court. Antoine (1672-1745), the father, had, at the age of five, quite dazzled Louis XIV with his playing of the violin, and the king had had him brought up amongst his pages, commanding that someone should teach him to play the bass viol. Antoine subsequently became famous for his virtuosity on that instrument, and as a composer, his contemporaries reproached him for writing pieces that were unplayable other than by himself and his son, Jean-Baptiste-Antoine (1699-1782), and Le Blanc said that if Martin Marais played "like an angel", Forqueray played "like a devil".

He had a reputation of being "crabbed, whimsical and strange" (cf. the same Le Blanc, author of a treatise entitled *Défense de la Basse de viole contre l'Entreprise des Violons et les Prétentions du violoncelle*, 1740, in which he championed the bass viol against the encroachments of the violin and cello). Much has been written about the conflictual relationship he had with his son and wife and the ill-treatment he inflicted upon them. We know that the grandfather regularly had to look after his grandson, who was beaten and neglected by his father, who otherwise led a sumptuous existence and was openly adulterous. The archives of the Châtelet relate the many complaints lodged against him by his wife Angélique, who had to take refuge in her family five times in twelve years. She obtained their separation in 1710 after a series of legal wranglings instituted by Antoine. This terrible father even had his own son locked up in Bicêtre prison for several months and managed to persuade the king to banish him for ten years. Fortunately, Jean-Baptiste-Antoine's friends and pupils stepped in on his behalf and he

was soon able to return to France.

Paternal jealousy, some said. This is quite likely, for Jean-Baptiste-Antoine seems not only to have been as talented as his father, but he was highly appreciated by those around him and was also held in esteem by the king (he succeeded to his father's position of *musicien ordinaire de la Chambre du Roy* in 1742, but had probably replaced him at the Chapel in as early as 1730). Moreover, if François Couperin had honoured the father (*La Superbe* or *La Forqueray*), the son received a tribute from Rameau and Duphy in the form of two pieces entitled *La Forqueray*.

It is ironical that such a father and son should find themselves indissolubly linked by the collection of "*PIECES DE VIOLE Composées par Mr. FORQUERAY le père Mises en Pieces de Clavecin par Mr. FORQUERAY le fils, Ordinaire de la Musique de Chambre du Roy*" (published in Paris in 1747, two years after the father's death).

Does the music itself help us to answer the question I asked myself when I was preparing to write ? As a harpsichordist, I was not greatly concerned, in approaching the score, with knowing who the real author was. The pieces are so effective on the harpsichord that if we did not know they were adaptations of pieces for bass viol, we would unreservedly take them to be originals.

It occurs to me that no one would think of casting doubt on the value of Bach's transcriptions for organ or harpsichord of string concertos by Vivaldi and other Italian composers. Of course, compared to Bach, Jean-Baptiste-Antoine was not an experienced composer : he only wrote three pieces, which he could not help including in the third suite in D major. Considering them to be of minor interest, I have not included them on this recording.

It is nevertheless true that, even if these harpsichord pieces are a transcription or adaptation, they are totally successful. But at this stage in our reflection things become complicated, for although Jean-Baptiste-Antoine was not himself a harpsichordist, his second wife, Marie-Rose Dubois, was - moreover, (according to contemporary accounts), she was a virtuoso. It is therefore likely that she contributed to the realization of these transcriptions. But there is no signature to confirm the fact, and this hypothesis cannot now be checked. So the question of the paternity of the work remains unresolved.

Comparison with Antoine Forqueray's originals for bass viol, considering the peculiarities of each instrument, was not vital for the harpsichordist. It could even be perilous. In

preparing this recording, I decided not to let myself be influenced by the version for bass viol. One day, however, I happened to hear on the radio an interpretation of *La Portugaise* played on the viola da gamba, which led me to modify the tempo on the harpsichord. But was not that tempo, more moderate on the viol, and which I found attractive, a result of the particular characteristics of that instrument, whilst I had initially felt that the piece called for a livelier tempo on the harpsichord?

In other words, if we take the work as having been written for the harpsichord, our interpretation will not be the same as if we consider it to be a transcription, in which case we will tend to make the language of the harpsichord fit that of the viol. With the exception of *La Portugaise*, I have considered the *Pièces* as a harpsichord work in its own right.

The collection was published in two versions. The one contains the pieces for viola da gamba with figured bass and the other the same pieces for harpsichord but which "may also be performed on the viol" (cf. the "Avertissement", or Foreword). The instructions, which are more precise than those usually found in harpsichord writings at that time, give us leads for interpretation, but should they be read in the same way for the harpsichord and for the viol? They ask us, in *La Boisson*, to play "in a lively fashion, with the inverted mordents well sustained", which conditions the length of certain ornaments. I have preferred to discard some of the short inverted mordents in order to obtain a melodic line that is more flowing and more intelligible on the harpsichord.

A person hearing these pieces for the first time is struck by the use of the deep range, largely neglecting the harpsichord's high notes. Jean-Baptiste-Antoine says himself in his Foreword: "*Some of them may be found a little too low. I did not wish to make any changes, in order not only to preserve their Character, but also avoid upsetting the harmony.*"

I totally agree with him, not only because he maintains the spirit of the viol, but also and above all because this register conveys perfectly the often impetuous, almost violent character of this very original music.

Finally, this very particular tone corresponds to the personality of Antoine Forqueray as we imagine him from contemporary accounts; the self-portrait of the *First Suite* also seems to tally with this picture.

Incidentally, I must point out the fact that the word "*Suite*" must not be taken in the traditional sense. Conventionally at that time, a suite was a set of dances on a frame-

work of Allemande, Courante, Sarabande, and finally Gigue (or, sometimes in France, Chaconne or Passacaille), with frequent interpolations of Minuet, Bourrée, Gavotte, and so on. When these pieces were published (1747), this form was becoming obsolete, though the word was still used to refer, instead, to a set of instrumental pieces. In this particular case, the *Suite* is a gallery of portraits sharing the same key, with two exceptions: *La Laborde*, which introduces the first *Suite*, is indeed an Allemande, and *La Boisson*, which closes the second *Suite*, is a Chaconne.

In selecting the pieces for this recording, I aimed to illustrate all the facets of this music: impetuosity and violence (*Jupiter*, *La Forqueray*), tenderness and lyricism (*La Sylva*, *La Cottin*) and even a sense of humour (*La Leclair*, *La Mandoline*).

As I set down my pen, I wonder... How will the listener take these *Pièces*? Transcriptions or originals? Everyone to his own opinion - and long live Music!...

Mario Raskin
Translation Mary Pardoe

*My thanks to Gabrielle Varro and Yves Darmangeat
for their friendly collaboration*

That evening, the concert was going well. As was often the case, I had included several pieces by Forqueray in the programme, in order to finish the evening with a flourish. Hardly had I played the last note on the keyboard than a strange fatigue came over me. It prompted me to shy away from the traditional post-concert festivities that had been laid on by the organizers in that pleasant French city. All I wanted was to get back to my hotel and go to bed as soon as possible... I did not understand what was the matter with me; it was the first time this had happened. This inexplicable urge to sleep was so overwhelming that it was no use trying to resist. As soon as I reached my room, I collapsed onto the bed...

My head teeming with questions, I was slowly walking to the place where we had agreed to meet. The idea of meeting Antoine Forqueray was at the same time enticing and off-putting; his reputation of being difficult made me fear the worst. As much as his music bewitched me, I feared the man himself, and with good reason...

I found myself face to face with a man with a hostile expression, extremely badly dressed, untidy, slovenly; he obviously cared little about his appearance. He had a long beard, trimmed without any care. To make matters worse, he was in a bad mood, as if he was annoyed at something. In his left hand he held a magnificent viola da gamba.

- If you prefer, we can postpone our interview, Maître, I said.
- No. What do you want? he replied drily, curtly.
- I'd have liked to have talked about your compositions...
- What do you want to know?
- ...In the harpsichord version by your son Jean-Baptiste-Antoine...
- Don't speak to me about that good-for-nothing!
- But, Maître, he's accomplished an extraordinary piece of work...
- He's accomplished nothing of the sort! And, first of all, why do you speak like that?
- Like what?
- That accent...
- Oh, that. It's because I was born a long way from here: I left my country a very long time ago, perhaps so that I could meet you one day... though I didn't know it at the time...
- I see, he muttered, slightly embarrassed.
- But, if you don't mind, let's talk about your pieces for bass viol and their transcription for harpsichord.
- I'm sure he didn't transcribe them, he'd never have been capable of such a thing. He

knew nothing about the keyboard. In fact, he knew nothing about anything!

- That's not what his contemporaries say...
- Then go and ask them, I've got nothing more to...
- No, no, Maître. It's your opinion that I'm interested in, I hastened to reassure him.
- Little did I know that one day my work would be played on the harpsichord!
- But, you must admit that the result is convincing...
- Maybe...
- Do you think his wife might have helped him?
- That's more than likely, but I wasn't around then to see!
- You weren't either? I said, more to myself than to him. In any case, the transcription has preserved the essential, the virtuosity, the...
- Virtuosity on the viol has got nothing to do with virtuosity on the harpsichord, but I admit that the effect of virtuosity has been respected!
- And your musical ideas, too...
- Granted. But I write for the viol!
- A piece like *La Sylva* can gain in lyricism by being played on the harpsichord, don't you think?
- Perhaps... Do you like my *Sylva*?
- Yes, I love it!
- Which goes to show that I'm not just capable of writing pieces that are extremely difficult to play. You ought to remind my "contemporaries", as you call them, of that - they had praise only for Marin Marais, when I was better than he.
- You were both brilliant! I said, in an effort to be diplomatic.
- Then why, in your day and age, is Marin Marais's viol music played more often than Forqueray's?
- Maître, perhaps you are unaware of the fact, but most of your works have now been lost, and if we have your five Suites it's thanks to your son who published them, for viol and for harpsichord, two years after your death.

When he heard that, he grew quite red: his reaction was extremely violent. He stood up, brandishing his viol. Instinctively, I stepped back. Threatening me with his viol, he bellowed:

- I've already told you not to talk to me about that parasite! All his life, the only thing he wanted was to take my place. He was forever insulting me and my music!

Threatened by his viol, I did not dare move or say a word. I would have liked to have made him understand that, in my opinion, he was wrong, but he went on :

- You can see only too well that he waited for me to die so he could take advantage of my pieces, publish them and earn money! It's ignoble!
- All he wanted was to defend your instrument, which was about to be ousted by the cello. It's much to his credit... What's more, he explains that in his foreword, and he never spoke ill of you...
- I don't wish to hear about it! he shouted.

I realized that if I didn't change the subject he would only get more and more angry and I would get no further with him.

- All right! All right, Maître!...

Assuming a softer, conciliating tone, I asked him if he would mind playing something for me.

- That's impossible.
- Why?
- Because you wouldn't hear it.
- Why wouldn't I hear it?
- Because you and I are not in the same dimension. You know very well that it's not the sound of my voice you can hear and that all this is happening in your head. You could never hear what I play really, so there's no point...
- I'm sorry...
- It can't be helped. Anything else?
- No, Maître, thank you.

I woke up in a sweat.

Mario Raskin
Translation Mary Pardoe

LE CLAVECIN HENRI HEMSCH - 1754

Les deux frères Hensch, Jean Henri et Guillaume étaient originaires de Castenholtz près de Köln en Allemagne. Ils étaient fils de Jacques Hensch et d'Anne Catherine Grantzen.

Sans doute attiré par la vie artistique et culturelle intense de Paris, Jean Henri vint y apprendre son métier ou le parfaire. Nous possédons son contrat d'apprentissage. Apprentissage qu'il fit pendant sept ans chez le célèbre facteur Antoine Water, lui-même originaire de Hanovre, et installé près du temple. On peut s'interroger sur les raisons de ce choix... Je pense tout simplement que leur langue maternelle commune en a été une des motivations déterminantes, et a pu faciliter les échanges entre les deux hommes.

Il s'installa ensuite rue Quincampoix où il fit venir successivement son frère Guillaume et son neveu Jean Henri Moers. C'est dans cet atelier que furent construits de nombreux clavecins dans le plus parfait style "des grands français".

Il fut nommé juré de la Communauté en 1746 et naturalisé en 1750. Il fut l'accordeur attitré du célèbre fermier général Mr. de La Poupinière qui, comme en témoignent les documents parvenus jusqu'à nous, lui devait une somme importante le jour de sa mort. Il fut également chargé de la maintenance des instruments de l'Opéra Royal, où se trouvaient entr'autres six Rückers.

Le clavecin choisi par Mario Raskin pour cet enregistrement date de 1754, sept ans après la publication de Jean-Baptiste-Antoine Forqueray. L'art éclatant de ce facteur se révèle ici dans toute son authenticité.

Ce clavecin à 2 claviers de 60 touches possède un jeu de huit pieds et un de quatre pieds au clavier inférieur et un jeu de huit pieds au clavier supérieur. Toute la mécanique (sans un seul sautereau manquant) est d'origine, ce qui est tout à fait exceptionnel.

Seul le jeu de luth a été ajouté par nos soins lors de la restauration réalisée dans mon atelier.

Claude Mercier-Ythier

THE HENRI HEMSCH HARPSICHORD - 1754

The two Hemsch brothers, Jean Henri and Guillaume, were born in Castenholtz near Cologne in Germany. They were the sons of Jacques Hemsch and Anne Catherine Grantzen.

No doubt drawn by the intense artistic and cultural life of Paris, Jean Henri went there to learn or perfect his trade. We still have his contract of apprenticeship. He spent seven years as apprentice to the famous instrument maker Antoine Water, who came from Hanover and had his workshop near the Temple. We may wonder why he made this choice... I think, quite simply, that their common mother tongue was one of the deciding factors.

He then settled in the Rue Quincampoix, where he was joined first by his brother Guillaume, then his nephew Jean Henri Moers.

In this workshop many of the finest "French" harpsichords were produced.

He was appointed juryman to the Community in 1746 and became a naturalized Frenchman in 1750. He was tuner by appointment to the famous farmer general M. de la Poupinière, who, according to the documents that have come down to us, owed him an important sum of money on his death. He was also in charge of the maintenance of the instruments of the Royal Opera, which included six Ruckers.

The harpsichord Mario Raskin has chosen for this recording dates from 1754, seven years after Jean-Baptiste-Antoine Forqueray's publication. Hemsch's brilliant art is here displayed in all its authenticity.

This harpsichord with two 60-key keyboards has one eight-foot and one four-foot stop on the lower keyboard and one eight-foot stop on the upper keyboard. The whole of the mechanism is original (not a single jack is missing), which is quite exceptional.

Only the lute stop was added during restoration in my workshop.

Claude Mercier-Ythier
Translation Mary Pardoe