

Conversation
GASPARD LE ROUX
Suites pour deux clavecins

William Christie
Justin Taylor

CONVERSATION

Suites pour deux clavecins | *Suites for two harpsichords*

(*Pieces de clavecin composées par Gaspard Le Roux avec la maniere de les jouer*, Paris, Henri Foucault, 1705)

GASPARD LE ROUX (ca. 1660-ca. 1707)

Suite n°1 en ré mineur / *D minor*

1	I. Prélude	0'55
2	II. Allemande "La Vauvert"	1'55
3	III. Courante	1'15
4	IV. Sarabande grave	1'46
5	V. Menuet	0'51
6	VI. Passepied	0'48

JEAN-BAPTISTE LULLY (1632-1687)

7	Marche pour la cérémonie des Turcs *	1'23
	extr. <i>Le Bourgeois gentilhomme</i> , LWV 43 - Acte IV, scène 5	

GASPARD LE ROUX

Suite n°2 en ré majeur / *D major*

8	I. Allemande grave "La Lorenzany"	4'00
9	II. Courante	1'20
10	III. Sarabande gaye	1'07
11	IV. Gavotte	0'59

JEAN-BAPTISTE LULLY

12	Passacaille **	4'24
	extr. <i>Armide</i> , LWV 71 - Acte V, scène 1	

FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733)

13	La Ménéton *	3'44
	extr. <i>Pièces de clavecin</i> , Livre 2 - Septième Ordre en sol majeur / <i>G major</i> & sol mineur / <i>G minor</i>	

GASPARD LE ROUX

Suite n°3 en la mineur / *A minor*

14	I. Prélude	0'54
15	II. Allemande	2'34

16	III. Courante	1'28
17	IV. Sarabande	1'47
18	V. Sarabande en rondeau	2'25
19	VI. Gavotte	1'20
20	VII. Menuet I - Double - Menuet II	1'33

Suite n°6 en fa dièse mineur / *F-sharp minor*

21	I. Allemande gaye	1'53
22	II. Courante - Double	2'36
23	III. Sarabande grave en rondeau	2'22
24	IV. La Favorite	3'29

MARIN MARAIS (1656-1728)

25	Les Voix humaines *	3'13
	extr. <i>Pièces de viole</i> , Livre 2 - Suite n°3 en ré majeur / <i>D major</i>	

GASPARD LE ROUX

26	Gigue en sol majeur / <i>G major</i>	2'08
----	---	------

Suite n°5 en fa majeur / *F major*

27	I. Prélude	1'09
28	II. Allemande grave	3'18
29	III. Courante	1'28
30	IV. Chaconne	4'29
31	V. Menuet - Double - Double de la basse	1'49
32	VI. Passepied	0'59
33	VII. Allemande	3'06

* transcription pour deux clavecins par *I for two harpsichords* by William Christie and Justin Taylor

** d'après la transcription de *I after the transcription* by Jean-Henri d'Anglebert

William Christie, *clavecin français anonyme (Lyon, fin XVII^e siècle) "mis au grand clavier par Joseph Collesse, à Lyon, nov. 1748", restauré par Laurent Soumagnac, Chaumont-en-Vexin, 2000-2004 (collection François Ryelandt, Bruxelles)*

Justin Taylor, *clavecin franco-flamand de William F. Morton (Paris, 1991) d'après le clavecin de Johannes Ruckers de 1624 (Musée Unterlinden de Colmar - collection François Ryelandt, Bruxelles)*

Justin Taylor apparaît avec l'aimable autorisation de *I appears courtesy of Alpha Classics*

ENTRETIEN AVEC WILLIAM CHRISTIE

En 1977, vous aviez enregistré les pièces de Gaspard Le Roux avec le claveciniste Arthur Haas. Quel lien entretenez-vous avec la musique de Le Roux, compositeur si mystérieux au demeurant ?

William Christie : Je ne regrette pas que ce recueil et son auteur soient entourés de mystères. Ce livre n'a rien à voir avec le style de la musique de clavier en France à cette époque. Il n'a pas été inspiré par les Couperin. Stylistiquement, il est unique. Mais il est unique aussi par le fait qu'il peut être joué effectivement à deux clavecins, ce qui est assez rare. En faisant figurer au bas de chaque page de ces pièces pour clavecin une version en trio pour deux dessus et basse, Le Roux offre la possibilité d'interpréter ce répertoire seul, à plusieurs instruments ou à deux clavecins, ce qui correspond à une pratique connue à l'époque. Mais donner un modèle de l'exécution à deux clavecins en même temps que la version en trio est en soi extraordinaire. Il n'existe aucune autre édition de pièces de clavecin laissant ce choix-là aux interprètes.

En quoi les quelques exemples de la manière de jouer ces pièces à deux clavecins donnés par Le Roux à la fin de son livre de 1705 vous ont-ils aidés pour les autres pièces ?

W. Christie : Même s'il donne un modèle, Le Roux laisse une part de liberté importante à l'interprète. Jouer cette musique à deux clavecins soulève de nombreuses questions liées à la conduite des voix. Par exemple, si l'on utilise la basse de la version en trio pour le deuxième clavecin avec la basse de la version pour clavecin seul, cela ne fonctionne pas. Il en est de même pour le deuxième dessus ou "contrepartie". Il faut donc avoir un sens du contrepoint et opérer un travail de sélection pour isoler ce qui est nécessaire et supprimer le superflu, tout en respectant les règles qui régissent cet art.

Comment avez-vous procédé pour cet enregistrement ?

W. Christie : Lorsque je les avais enregistrées avec Arthur Haas en 1977, nous étions arrivés à la conclusion qu'en dépit de la beauté des contreparties, il y avait un interprète qui primait sur l'autre.

Lors des répétitions avec Justin, nous sommes arrivés au même résultat, à savoir qu'effectivement la partie la plus ornée, c'est-à-dire la main droite du clavecin qui est identique sans les accords à celle du premier dessus, devait être maintenue telle quelle. Pour le second clavecin, il faut donc un sens plus aigu de l'improvisation pour l'exécution des parties de basse et de contrepartie. Le travail avec Justin a été passionnant, car il est d'une grande intelligence et d'une grande finesse.

Comment vous êtes-vous réparti les rôles ?

W. Christie : D'un commun accord, nous avons décidé que je jouerais la contrepartie. En choisissant de maintenir intacte la première ligne du dessus qui est très ornée et élaborée sur le plan de l'écriture, il fallait que celui qui assume la contrepartie allège l'accompagnement des passages pour clavecin seul. Quant à la basse, elle soulève de nombreuses questions. Dans les quelques pièces données en exemple par Le Roux, la basse partagée par les deux interprètes contient des variantes. Par exemple, dans la petite gigue en *sol*, si l'on joue la même basse avec une harmonisation plus ou moins soutenue, celle-ci devient très présente et tout simplement trop lourde, ce qui enlève toute leur beauté à la partie et à la contrepartie. Il incombe donc aux deux clavecinistes de résoudre ce problème et de trouver un équilibre sonore.

Quelle est la spécificité de cette musique ? Qu'est-ce qui en fait son caractère unique ?

W. Christie : J'adore la transparence de François Couperin, son extraordinaire simplicité et en même temps sa très grande sophistication. Cet art souvent intimiste n'a pas vraiment sa place dans le monde de Gaspard Le Roux. Celui-ci est avant tout un symphoniste qui conçoit des formes parfois ambitieuses, d'une richesse harmonique raffinée et souvent complexe dans l'écriture interne de la partie et de la contrepartie. En écoutant cette musique, surtout les petites danses, ce n'est ni le style de Couperin ni celui de d'Anglebert qui vient à l'esprit, mais celui de Campra.

C'est la première fois que vous enregistrez à deux clavecins avec Justin Taylor. Quelle expérience en retirez-vous ?

W. Christie : Lorsque Justin est venu me proposer ce projet, je l'ai accepté avec joie et reconnaissance. Comme pédagogue, j'ai souvent constaté que l'enseignant apprend autant que l'élève. Cette jeune génération française est devenue aujourd'hui le fleuron de la musique baroque en Europe et on ne peut que se féliciter d'avoir si bien préparé le terrain. Si je compare le paysage musical actuel avec celui des années 70 – période qui est celle de l'enregistrement de ces pièces avec Arthur Haas –, je mesure le chemin parcouru grâce au travail de spécialisation effectué sur ce répertoire. Le geste, qu'il faut comparer au pinceau d'un Watteau ou à la plume d'un Molière, est devenu plus simple, plus facile et plus spontané. Il fait désormais partie intégrante de l'esthétique baroque, celle-ci étant intimement liée à la syntaxe et à la déclamation, autrement dit au verbe. En écoutant et en travaillant le chant, en déclamant le texte, il en découle une facilité plus grande pour jouer et faire revivre cette musique.

Propos recueillis par DENIS HERLIN

ENTRETIEN AVEC JUSTIN TAYLOR

Quelle est l'origine de ce projet discographique autour des pièces à deux clavecins de Le Roux ?

Justin Taylor : C'est tout simplement l'envie de jouer à deux clavecins avec William Christie. Connaissant sa personnalité musicale, j'ai rapidement compris que l'on partageait ce goût pour la vocalité et pour la richesse qu'offre la résonance du clavecin. Dans cette perspective, les pièces de Le Roux s'y prêtaient à merveille. Après avoir donné plusieurs concerts ensemble, il s'est créé une sorte d'alchimie entre nous qui n'a pas été entravée par la différence de générations et par nos profils, bien au contraire, ce qui a conduit tout naturellement à cet enregistrement.

Comment s'est passé le travail ? Comment avez-vous procédé ?

J. Taylor : L'interprétation à deux clavecins des pièces de Le Roux est délicate, car il faut réussir à doser la puissance des deux clavecins combinés. La version pour clavecin seul, d'une rare richesse et d'une grande opulence, contient de nombreux ornements qui rappellent les pièces de d'Anglebert. Mais si on la compare avec les parties en trio pour deux dessus et basse qui figurent en bas de chacune des pièces de clavecin, on constate que l'écriture a été simplifiée, sans doute dans une perspective plus italienne, voire corellienne. Si chacun des clavecinistes joue telle quelle la partie soliste, il se produit une sorte de brouhaha plutôt confus qui contraste avec la version en trio bien plus dépouillée. Il faut donc trouver une voie intermédiaire. Même si Le Roux donne une idée de ce qu'il faut faire, il s'agit plutôt de suggestions sur la manière de procéder, ce qui laisse une grande marge de manœuvre aux interprètes. C'est ce qui en fait le côté génial et enthousiasmant.

Comment vous êtes-vous réparti les rôles ?

J. Taylor : La plupart du temps, je me base sur les pièces solos telles qu'elles sont écrites, en enlevant certains éléments afin de ne pas créer des doublures, notamment lorsque William improvise dans la "contrepartie". Comme il excelle dans cet art, il n'hésite pas parfois à faire passer celle-ci au-dessus de la partie dite principale, comme Le Roux le suggère lui-même de le faire à la reprise. Cette liberté change

complètement l'écoute au point qu'on ne sait plus si la mélodie qui s'en dégage est celle de la partie ou de la contrepartie. En tissant ce dialogue, les deux clavecins ne font plus qu'un. Reste la question de la basse. Si les deux clavecins jouent la même basse, cela sonne un peu trop épais. Il faut donc opérer un tri et répartir certains éléments afin de conserver un équilibre entre les deux instruments. Le paradoxe des pièces de Le Roux est de recéler un potentiel extraordinaire de liberté dans une musique extrêmement écrite.

Comment avez-vous disposé les clavecins lors de l'enregistrement ?

J. Taylor : Au départ, les deux clavecins étaient face à face, disposition que nous avons lors des concerts. Mais comme cette musique est délicate et qu'elle nécessite une grande qualité d'écoute, nous avons décidé au bout de quelques heures de mettre les deux clavecins côte à côte et c'est devenu plus facile ! La sonorité qui en découlait était encore plus cohérente. Au lieu d'avoir deux voix comme dans une sonate en trio, nous avons essayé de créer une sorte d'immense clavecin qui ne formerait qu'un seul corps sonore. William tenait le premier clavecin avec le couvercle, et moi le second sans couvercle. Le résultat était bien meilleur que lorsque les deux instruments se faisaient face.

Quels instruments avez-vous choisis ?

J. Taylor : Ce choix a été l'objet de longues réflexions. Je me suis mis en quête d'instruments français du début du XVIII^e siècle, même idéalement de la fin du XVII^e siècle, le recueil de Le Roux ayant été publié en 1705. Trouver des clavecins anciens bien réglés et transportables est très difficile. Finalement, nous avons eu la chance d'avoir un clavecin historique, probablement de la fin du XVII^e siècle, ravalé par Colesse en 1748, et restauré par Laurent Soumagnac. Bien que tardif en raison du ravalement, ce clavecin a toutes les qualités d'un instrument de la fin du XVII^e siècle. L'autre clavecin, une très belle copie du Ruckers de Colmar, est dû à l'atelier de Marc Ducornet. Les sons des deux instruments se marient admirablement au point qu'on ne sait plus qui joue quoi.

Dans quel lieu avez-vous enregistré ?

J. Taylor : Les séances d'enregistrement ont eu lieu dans une petite église romane en pierre, non loin de Thiré, en Vendée, où se trouvent le domaine et les jardins de William. Malgré la chaleur extérieure, l'église restait très fraîche. Je veux rendre hommage à Hugues Deschaux, à qui l'on doit cette belle prise de son. Enregistrer un clavecin est déjà en soi très difficile, mais en enregistrer deux représente un véritable défi. Si l'on bouge le micro de dix centimètres, le son change. Hugues a fait une prise de son vraiment exceptionnelle. Ce fut un vrai plaisir de travailler avec lui. Était également présent à nos côtés Thibault Guilmin, qui a réglé et accordé les deux clavecins. Je n'ai jamais vu un technicien comme lui. Chaque fois que nous faisons une pause, si brève fût-elle, il venait effectuer un réglage sur un bec ou réaccorder une note. Et avec deux clavecins, cela représentait un travail considérable, d'autant plus qu'il y avait une forte humidité et une température élevée. Tous les deux ont remarquablement contribué à ce que l'enregistrement se déroule dans les meilleures conditions.

Quel lien entretenez-vous avec la musique de Le Roux, compositeur dont le nom est d'ailleurs entouré d'un halo de mystère ?

J. Taylor : Sa musique a dû avoir un certain succès puisque ses pièces de clavecin ont été également publiées à Amsterdam d'après l'édition parisienne de 1705 chez Estienne Roger vers 1707-1708. Mais, autre paradoxe, on ne sait pratiquement rien sur sa vie. Seule certitude, c'était un excellent claveciniste, comme le précise d'ailleurs Sébastien de Brossard. Il se situe dans le sillage de d'Anglebert en raison de la notation des ornements et de leur usage au sein des pièces. La main gauche est particulièrement remarquable, notamment les liaisons qui sont plus nombreuses que chez Couperin et qui contribuent à créer cette résonance unique en tenant certaines notes. Sa musique correspond à mon esthétique du clavecin, qui consiste à apporter de la souplesse et de la rondeur dans le jeu. C'est pourquoi, instinctivement, je me sens si proche de son écriture et que j'adore sa musique.

Comment avez-vous abordé les préludes non mesurés qui sont au début de plusieurs suites ?

J. Taylor : Comme nous tenions à l'idée d'un disque en duo, nous avons écarté d'emblée les pièces où seul l'un d'entre nous jouerait. Nous avons donc laissé de côté la question des préludes non mesurés. Et le dernier jour, comme il nous restait un peu de temps, nous trouvions dommage de ne pas essayer de faire un prélude à deux, ce qui est un énorme défi en soi. Finalement, nous avons décidé que l'un jouerait le prélude tel qu'il est marqué et que l'autre ferait un continuo qui s'y intègre et qui serpente autour¹. Le travail d'écoute est rendu d'autant plus difficile que l'on ne sait jamais très exactement quand les basses vont arriver en raison de l'absence de métrique dans ces pièces. Le résultat est un objet sonore complètement étonnant : le caractère en devient encore plus improvisé dans le sens où il se dégage de la musique une sorte de flottement, tout en conservant un schéma harmonique très clair.

Qu'est-ce qui vous a incités à ajouter d'autres pièces que celles de Le Roux ?

J. Taylor : Nous voulions montrer dans quel contexte les pièces de Le Roux avaient été composées avec d'un côté les prédécesseurs comme Lully et Marais et de l'autre les successeurs comme Couperin. Nous aurions pu choisir l'Allemande à deux clavecins de François Couperin qui ouvre le neuvième ordre, un chef-d'œuvre. Même si nous la jouons en concert, elle nous semblait paradoxalement presque trop écrite par rapport aux pièces de Le Roux, dans lesquelles on a tenu à préserver une part d'improvisation, de fluidité et de naturel. Finalement, nous avons choisi d'arranger à deux clavecins "La Ménéto" de Couperin, la première pièce du septième ordre, comme si Couperin avait écrit : "Cette pièce peut faire son effet à deux clavecins". Nous avons joué à tour de rôle comme une "conversation" à deux clavecins.

Comment avez-vous procédé avec la Passacaille d'Armide de Lully arrangée par d'Anglebert pour clavecin seul ?

J. Taylor : J'ai réalisé une véritable transcription à partir de la version pour clavecin seul de d'Anglebert, en m'inspirant de ce que nous avons fait pour Le Roux. Ensuite, j'ai choisi dans les parties de haute-contre, de taille et de quinte de violon de Lully celles qui pouvaient enrichir la partie de deuxième clavecin, puis j'ai

¹ Le Roux, dans deux de ses préludes non mesurés, introduit d'ailleurs quelques chiffres sous les notes de basse.

réécrit le tout. J'interprète la version de d'Anglebert en enlevant quelques doublures, tandis que William joue les contreparties les plus intéressantes de l'original de Lully. J'adore le bouillonnement orchestral de d'Anglebert, où il y a parfois presque plus d'ornements que de notes ! Je ne voulais pas, en rajoutant un deuxième clavecin, que cette version soit trop épurée et que l'on perde l'opulence et le foisonnement si propre à d'Anglebert. Le résultat sonore à deux clavecins donne une dimension orchestrale étonnante.

Quels autres projets à deux clavecins aimeriez-vous faire dans le futur ?

J. Taylor : Lors des concerts avec William, nous avons souvent joué en première partie de la musique des virginalistes anglais, notamment Tomkins et Farnaby, mais aussi des pièces plus tardives de Purcell. Ce répertoire à deux clavecins a un riche potentiel et correspond à une pratique finalement assez courante à l'époque. *Les Nations* et *Les Goûts réunis* de Couperin offrent aussi de belles perspectives, tout comme les *Pièces en trio* de Marais.

Propos recueillis par DENIS HERLIN



Clavecin français anonyme (Lyon, fin XVII^e siècle) "mis au grand clavier par Joseph Collesse, à Lyon, nov. 1748", restauré par Laurent Soumagnac, Chaumont-en-Vexin, 2000-2004 (collection François Ryelandt, Bruxelles).
©François Ryelandt



Clavecin franco-flamand de William F. Morton (Paris, 1991) d'après le clavecin de Iohannes Ruckers de 1624 (Musée Unterlinden de Colmar collection François Ryelandt, Bruxelles).
©François Ryelandt

INTERVIEW WITH WILLIAM CHRISTIE

In 1977, you recorded the Pièces de clavessin of Gaspard Le Roux with the harpsichordist Arthur Haas. What is your relationship with the music of Le Roux, who was such a mysterious composer?

William Christie: I don't regret the fact that this book of harpsichord pieces and its composer are shrouded in mystery. The collection is very different from the style of keyboard music in France at the time. It wasn't inspired by the Couperin family. Stylistically, it is unique. But it's also unique in that it can actually be played by two harpsichords, which is quite rare. By including at the bottom of each page of these harpsichord pieces a trio version for two treble instruments (*dessus*) and bass, Le Roux offers the possibility of performing the works solo, with several instruments, or with two harpsichords, which corresponds to a practice familiar at the time. But to provide a model for performance by two harpsichords at the same time as the trio version is extraordinary in itself. No other edition of *pièces de clavecin* gives performers this choice.

How did the few examples of how to play these pieces with two harpsichords given by Le Roux at the end of his 1705 book help you with the other pieces?

W. Christie: Even though he provides a model, Le Roux leaves a great deal of freedom to the performer. Playing this music on two harpsichords raises a number of issues relating to the part-writing. For example, if you use the bass of the trio version for the second harpsichord with the bass of the solo harpsichord version, it doesn't work. The same applies to the *second dessus* or 'contrepartie' (countermelody). So you have to have a feeling for counterpoint and apply a selection process to identify what is necessary and remove what is superfluous, while respecting the rules that govern the art of counterpoint.

How did you proceed in the recording studio?

W. Christie: When I recorded the pieces with Arthur Haas in 1977, we concluded that, despite the beauty of the *contreparties*, there was one player who took precedence over the other. During our joint rehearsals, Justin and I came to the same conclusion, namely that the more ornate part – the right hand of the harpsichord which, with the chords removed, corresponds to that of the *premier dessus* – should be kept as written. It follows that, for the second harpsichord, a keener sense of improvisation is required for the execution of the bass parts and the *contreparties*. Working with Justin was an exciting experience, because he possesses great intelligence and finesse.

How did you divide up the roles between you?

W. Christie: We agreed together that I would play the *contrepartie*. Because we opted to keep the *premier dessus* line intact, which is very ornate and elaborate in terms of texture, it was necessary for the player of the *contrepartie* to lighten the accompaniment of the passages for solo harpsichord. As for the bass, it raises many questions. In the few pieces given as examples by Le Roux, the bass shared by the two performers contains variants. In the little Gigue in G, for instance, if the same bass is played with more or less sustained harmonisation, it becomes very present and simply too heavy, which robs the top part and its *contrepartie* of all their beauty. It's up to the two harpsichordists to solve this problem and find an appropriate balance for the sound.

What is the specificity of this music? What gives it its unique character?

W. Christie: I love the transparency of François Couperin, his extraordinary simplicity coupled with great sophistication. This often intimist art has no real place in the world of Gaspard Le Roux. He is first and foremost a 'symphonist': the forms he conceives are sometimes ambitious, displaying a refined harmonic richness that's often complex in the inner parts of the *premier dessus* and the *contrepartie*. When one listens to this music, especially the little dances, it isn't the style of Couperin or d'Anglebert that comes to mind, but that of Campra.

This is the first time you've recorded music for two harpsichords with Justin Taylor. What impressions have you retained from the experience?

W. Christie: When Justin came to me with this proposal, I was delighted and grateful to accept it. In my pedagogical career, I've often found that the teacher learns as much as the student. The young French generation he belongs to has now become the cream of European Baroque musicians, and I think we can congratulate ourselves on having prepared the ground so well. If I compare today's musical landscape with the 1970s – the period when Arthur Haas and I recorded these pieces – I can see how far we've come thanks to the specialised work done on this repertory. The musical gesture, which can be compared to the brushstroke of a Watteau or the penstroke of a Molière, has become simpler, easier and more spontaneous. It is now an integral part of the Baroque aesthetic, which itself is intimately bound up with syntax and declamation, in other words with the spoken word. By listening to and working on the singing line, by declaiming the text, one acquires greater fluency in performing this music and bringing it to life.

Interviewer: DENIS HERLIN
Translation: Charles Johnston

INTERVIEW WITH JUSTIN TAYLOR

What was the origin of this recording project centred on Le Roux's pieces for two harpsichords?

Justin Taylor: Quite simply, I wanted to play two-harpsichord repertory with William Christie. Knowing his musical personality, I quickly realised that we shared a taste for vocalicity and for the richness offered by the harpsichord's resonance. With that in mind, Le Roux's pieces were the ideal choice. After we had given several concerts together, a kind of alchemy developed between us that wasn't hindered by the differences in generation and profile – quite the contrary, in fact – and it led absolutely naturally to this recording.

How did you prepare for the recording?

J. Taylor: Performing Le Roux's pieces on two harpsichords is a tricky business, because you have to be able to gauge the combined power of the two instruments. The version for solo harpsichord, which is unusually rich and opulent, contains many ornaments reminiscent of d'Anglebert's pieces. But if you compare it with the trio parts for two treble instruments and bass that appear at the bottom of each of the harpsichord pieces, you see that the writing has been simplified, no doubt in a more Italian, even Corellian, direction. If each of the two harpsichordists plays the solo part as written, the result is a kind of confused hubbub that contrasts with the much slimmer trio version. So we have to find a middle way. Even if Le Roux gives us an idea of what to do, it's more in the nature of suggestions as to how to proceed, which leave the performers a great deal of leeway. That's what makes it so tremendously exciting.

How did you split the roles between you?

J. Taylor: Most of the time, I base my part on the solo pieces as written, removing certain elements so as not to create doublings, particularly when William improvises in the 'contrepatrie'. Since it's a discipline in which he excels, sometimes he doesn't hesitate to make the *contrepatrie* rise above the so-called 'partie principale', as Le Roux himself suggests should be done for the repeats. That freedom completely changes the listening experience, to the point where you no longer know whether the melody

that emerges is that of the *partie* or of the *contrepartie*. By means of this interweaving dialogue, the two harpsichords become one. There remains the question of the bass line. If both harpsichords play the same bass, it sounds a little too dense. So we have to sort out the parts and redistribute certain elements in order to maintain a balance between the two instruments. The paradox of Le Roux's pieces is that they conceal an extraordinary potential for freedom in music that is written out in extreme detail.

How did you position the harpsichords for the recording?

J. Taylor: Initially, they were placed opposite each other, which was the arrangement we had used in our concerts. But as this music is tricky and requires the players to listen intently to each other, after a few hours we decided to put the instruments side by side, and it got easier! The sound was even more coherent. Instead of having two voices as in a trio sonata, we tried to create a kind of immense harpsichord that would form a single body of sound. William played the first harpsichord with the lid on, and I played the second without the lid. The result was much better than when the two instruments faced each other.

Which instruments did you choose for the recording?

J. Taylor: We thought long and hard about that question. I set out in search of French instruments from the early eighteenth century, ideally even the late seventeenth, since Le Roux's collection was published in 1705. It's very difficult to find old harpsichords that are well regulated and transportable. In the end, we were lucky enough to get a period harpsichord, probably from the late seventeenth century, *ravalé* by Colesse in 1748 and restored by Laurent Soumagnac. Although late in style because of the *ravalement*, it has all the qualities of an instrument from the end of the seventeenth century. The other harpsichord, a very fine copy of the Ruckers belonging to the Musée Unterlinden in Colmar, was built in Marc Ducornet's workshop. The sound of the two instruments blends so beautifully that it's hard to tell who's playing what.

Where did you record?

J. Taylor: The recording sessions took place in a small Romanesque stone church not far from Thiré, in the Vendée region, where William's estate and gardens are located. Despite the heat outside, the church stayed very cool. I'd like to pay tribute here to Hugues Deschaux, to whom we owe this very fine sound. Recording one harpsichord is difficult enough already, but recording two is a genuine challenge. If you move the microphone ten centimetres, the sound changes. Hugues produced a truly exceptional sound recording. It was a real pleasure to work with him. Also with us was Thibault Guilmin, who regulated and tuned the two harpsichords. I've never seen a technician like him. Every time we took a break, however brief, he would come and adjust a plectrum or retune a note. And with two harpsichords, that was a lot of work, especially given the high humidity and high temperature. Both of them made a remarkable contribution, ensuring that the sessions took place in the best possible conditions.

What is your relationship with the music of Le Roux, a composer whose name is shrouded in mystery?

J. Taylor: His music must have enjoyed a degree of success, since his harpsichord pieces were also published in Amsterdam by Estienne Roger around 1707-08, in a print based on the 1705 Paris edition. However, another paradox is that we know virtually nothing about his life. The only certainty is that he was an excellent harpsichordist, as Sébastien de Brossard tells us. He followed in the footsteps of d'Anglebert in the way he notates ornaments and uses them in his pieces. The left hand is particularly remarkable, especially in the use of ties, which are more numerous than in Couperin and help to create that unique resonance by sustaining certain notes. His music is well suited to my personal aesthetic as a harpsichordist, which is to make my playing as supple and full-bodied as possible. That's why I instinctively feel so close to his style and love his music.

How did you tackle the unmeasured preludes that open several of the suites?

J. Taylor: As we were keen on the idea of a duo recording, we ruled out pieces where only one of us would be playing. So we set aside the question of the unmeasured preludes. Then on the last day, as we had a bit of time left, we thought it would be a shame not to try to do a prelude *à deux*, which is a huge

challenge in itself. In the end, we decided that one of us would play the prelude as written and the other would play a continuo that fitted in with it and wound its way around it.¹ The task of listening to your partner is made all the harder by the fact that you never know exactly when the bass is going to come in because of the absence of metre in these pieces. The result is an utterly astonishing sound object: it becomes even more improvisatory in character, because the music produces an impression of hanging in mid-air, while still retaining a very clear harmonic scheme.

What prompted you to add pieces by other composers than Le Roux?

J. Taylor: We wanted to show the context in which Le Roux's pieces were composed, with predecessors like Lully and Marais on the one hand and successors like Couperin on the other. We could have chosen François Couperin's Allemande for two harpsichords, which opens the ninth *ordre* and is a masterpiece. But even though we perform it in concert, it seemed paradoxically almost too 'written' compared with the pieces by Le Roux, in which we were keen to preserve an element of improvisation, fluidity and naturalness. In the end, we chose to arrange Couperin's 'La Ménétoü', the first piece of the seventh *ordre*, for two harpsichords, as if Couperin had written above it: 'This piece can be effective on two harpsichords.' We took turns to play it, as if it were a 'conversation' between the two instruments.

What method did you use with the Passacaille from Lully's Armide, already arranged by d'Anglebert for solo harpsichord?

J. Taylor: I made a genuine transcription of it drawn from d'Anglebert's version for solo harpsichord, on the same basis as our work on Le Roux. Then I made a selection of Lully's *haute-contre*, *taille* and *quinte de violon* parts that could enrich the second harpsichord part, and rewrote the whole thing. I perform d'Anglebert's version, removing a few doublings, while William plays the most interesting *contreparties* from Lully's original. I love d'Anglebert's seething, orchestral textures, where there are sometimes almost more ornaments than notes! I didn't want the addition of a second harpsichord to make this version too austere and thereby lose the opulence and abundance so characteristic of d'Anglebert. The resulting

¹ In two of his unmeasured preludes, Le Roux himself introduces a few figures under the bass notes.

sound on two harpsichords gives the piece an astonishing orchestral dimension.

Which other projects for two harpsichords would you like to do in the future?

J. Taylor: In my concerts with William, we've often played music by the English virginalists in the first half, particularly Tomkins and Farnaby, but also later works by Purcell. This repertory for two harpsichords has a big potential and is in keeping with a practice that was really quite widespread at the time. Couperin's *Les Nations* and *Les Goûts réunis* also seem like a good prospect, as do the *Pièces en trio* of Marin Marais.

Interviewer: DENIS HERLIN

Translation: Charles Johnston

Justin Taylor est un musicien au jeu d'un "lyrisme solaire, d'une vitalité irrépissible" (*Diapason*, octobre 2023).

Originaire d'Angers, il a étudié le piano et le clavecin au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, avec Olivier Baumont et Blandine Rannou pour le clavecin et Roger Muraro pour le piano. En 2015, il remporte le Premier Prix du Concours International Musica Antiqua à Bruges ainsi que le prix du public et deux prix spéciaux. Le jeune artiste franco-américain poursuit depuis lors une carrière aux multiples facettes en tant que claveciniste et pianofortiste, comme soliste et chambriste. En 2024, il est nommé aux Victoires de la Musique (Enregistrement de l'année).

Après plusieurs enregistrements au succès public et critique, Justin Taylor publie en 2023 "Bach et l'Italie" (Alpha Classics), récital consacré aux influences italiennes dans l'œuvre pour clavecin de Jean-Sébastien Bach, consacré Diapason d'Or de l'année, CHOC Classica de l'année et "Instrumental Choice" du BBC Music Magazine. Justin Taylor s'est produit en récital dans les plus grandes salles françaises et internationales : Auditorium de Radio France, Philharmonie de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Auditori de Barcelone, Library of Congress à Washington, Oji Hall à Tokyo... Il est régulièrement invité au

Festival de La Roche-d'Anthéron ainsi qu'à La Folle Journée de Nantes.

Il a aussi été invité comme soliste avec de nombreux orchestres : l'Orchestre National de Lille, Concerto Köln, l'Orchestre Royal de Chambre de Wallonie, l'Orchestre de Chambre de Genève, l'Orchestre de Picardie, les Philharmoniker de Mannheim et de Duisburg.

Également passionné par la transmission, Justin Taylor est professeur d'initiation au clavecin au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Avec son ensemble Le Consort, qui connaît un succès critique et public au concert autant qu'au disque, il a enregistré de nombreux disques et donne une quarantaine de concerts par an.

Justin Taylor est en résidence à la fondation Singer Polignac.

William Christie est l'artisan de l'une des plus remarquables aventures musicales de ces quarante dernières années. Claveciniste, chef d'orchestre, musicologue et enseignant, il a joué un rôle pionnier dans la redécouverte de la musique baroque en révélant à un large public le répertoire français des XVII^e et XVIII^e siècles.

Américain de naissance installé en France depuis 1971, il voit sa carrière prendre un tournant

décisif lorsqu'il crée en 1979 Les Arts Florissants. À la tête de cet ensemble instrumental et vocal, il impose en concert comme sur la scène lyrique une griffe très personnelle. C'est en 1987 qu'il connaît la consécration avec *Atys* de Lully à l'Opéra Comique puis dans les plus grandes salles internationales.

De Charpentier à Rameau, en passant par Couperin et Mondonville, William Christie est le maître incontesté de la tragédie-lyrique, de l'opéra-ballet, du motet français comme de la musique de cour. Un attachement à la musique française qui ne l'empêche pas d'explorer aussi les répertoires de Monteverdi, Rossi, Purcell, Haendel, Mozart, Haydn ou Bach.

Parmi ses récentes productions lyriques, citons *Jephtha* de Haendel à l'Opéra national de Paris, *The Beggar's Opera* de John Gay au Théâtre des Bouffes du Nord, *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi au Festival de Salzbourg, *Platée* de Rameau au Theater an der Wien, *Titon et l'Aurore* de Mondonville à l'Opéra Comique ou encore *Partenope* de Haendel en tournée internationale.

En tant que chef invité, il dirige régulièrement des orchestres comme le Philharmonique de Berlin ou l'Orchestra of the Age of Enlightenment sur des scènes telles que le Festival de Glyndebourne, le Metropolitan Opera ou l'Opernhaus de Zurich.

Sa discographie compte plus d'une centaine d'enregistrements, dont les derniers sont parus dans la collection "Les Arts Florissants" chez harmonia mundi. Parmi les plus récents, citons *L'incoronazione di Poppea*, "N'espérez plus, mes yeux", "Génération" (sonates de Senaillé et Leclair avec Théotime Langlois de Swarte), *Platée*, ou encore des *Symphonies parisiennes* de Haydn.

Soucieux d'approfondir son travail de formateur, il fonde en 2002 l'Académie du Jardin des Voix. Depuis 2007, il est artiste en résidence à la Juilliard School of Music de New York où il donne des masterclasses deux fois par an. En 2021 il lance avec Les Arts Florissants les premières "Masterclasses Arts Flo" au Quartier des Artistes (Thiré, Vendée – Pays de la Loire) pour jeunes musiciens professionnels.

En 2012, il crée le Festival *Dans les Jardins de William Christie* à Thiré, en Vendée, où il réunit Les Arts Florissants, ses élèves de la Juilliard School et les lauréats du Jardin des Voix. En 2018, il donne tout son patrimoine à la Fondation William Christie – Les Arts Florissants.

En novembre 2008, William Christie a été élu à l'Académie des Beaux-Arts et a été reçu officiellement sous la Coupole de l'Institut en janvier 2010.

(Février 2024)

Justin Taylor is a musician of ‘radiant lyricism and irrepressible vitality’ (*Diapason*, October 2023). A native of Angers, he studied both piano and harpsichord at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMD), with Olivier Baumont and Blandine Rannou for the former and Roger Muraro for the latter. In 2015, he won First Prize at the Musica Antiqua International Competition in Bruges, as well as the Audience Prize and two special prizes. The young Franco-American artist has since pursued a multi-faceted career as a harpsichordist and fortepianist in both solo and chamber repertory. In 2024, he was nominated for a Victoires de la Musique Classique award in the Recording of the Year category.

In 2023, after several other recordings that garnered critical and public acclaim, Justin Taylor released ‘Bach et l’Italie’ (Alpha Classics), a recital devoted to Italian influences on Johann Sebastian Bach’s harpsichord works, which was awarded Diapason d’Or of the Year, CHOC Classical of the Year and *BBC Music Magazine’s* Instrumental Choice.

Justin Taylor has given recitals in the leading French and international concert halls, including the Auditorium de Radio France, the Philharmonie de Paris, the Théâtre des Champs-Élysées, the Auditori de Barcelona, the Library of

Congress in Washington and Oji Hall in Tokyo. He is a regular guest at the Festival de La Roque-d’Anthéron and La Folle Journée de Nantes.

He has also appeared as guest soloist with many orchestras, including the Orchestre National de Lille, Concerto Köln, the Orchestre Royal de Chambre de Wallonie, the Orchestre de Chambre de Genève, the Orchestre de Picardie, the Mannheimer Philharmoniker and the Duisburger Philharmoniker. Justin Taylor is also passionate about teaching, and gives introductory harpsichord classes at the CNSMD de Paris. With his ensemble Le Consort, which has enjoyed critical and public success both in concert and on record, he has made numerous recordings and gives around forty concerts a year. Justin Taylor is in residence at the Fondation Singer Polignac.

William Christie is the architect of one of the most remarkable musical adventures of the past forty years. As harpsichordist, conductor, musicologist and teacher, he has played a pioneering role in the rediscovery of Baroque music by bringing the French repertory of the seventeenth and eighteenth centuries to a wider audience.

An American by birth, he has resided in France since 1971. The turning point of his career came when he founded Les Arts Florissants in 1979. At

the helm of this instrumental and vocal ensemble, he has established a highly personal style both in the concert hall and on the operatic stage. He achieved widespread recognition in 1987 with Lully’s *Atys* at the Opéra Comique, followed by performances in the world’s leading opera houses. From Charpentier to Rameau, by way of Couperin and Mondonville, William Christie is the undisputed master of the *tragédie-lyrique*, the *opéra-ballet*, the French motet and the *air de cour*. However, his attachment to French music does not prevent him from exploring the works of Monteverdi, Rossi, Purcell, Handel, Mozart, Haydn and Bach.

His recent operatic productions include Handel’s *Jephtha* at the Opéra National de Paris, John Gay’s *The Beggar’s Opera* at the Théâtre des Bouffes du Nord, Monteverdi’s *L’incoronazione di Poppea* at the Salzburg Festival, Rameau’s *Platée* at the Theater an der Wien, Mondonville’s *Titon et l’Aurore* at the Opéra Comique, and an international tour of Handel’s *Partenope*.

He regularly appears as a guest conductor with such orchestras as the Berliner Philharmoniker and The Orchestra of the Age of Enlightenment, in venues including the Glyndebourne Festival, The Metropolitan Opera and the Opernhaus Zürich.

His discography comprises more than a hundred recordings, the most recent of which have been

released by harmonia mundi in the ‘Les Arts Florissants’ collection. Among the most recent releases are *L’incoronazione di Poppea*, ‘N’espérez plus, mes yeux’, ‘Génération’ (sonatas by Senaillé and Leclair with Théotime Langlois de Swarte), *Platée*, and a programme of Haydn’s ‘Paris’ Symphonies.

With the aim of further developing his work training young musicians, he founded the Académie du Jardin des Voix in 2002. Since 2007, he has been artist-in-residence at The Juilliard School of Music in New York, where he gives masterclasses twice a year. In 2021 he and Les Arts Florissants launched the first ‘Arts Flo Masterclasses’ at Le Quartier des Artistes (Thiré, Vendée - Pays de la Loire) for young professional musicians.

In 2012, he created the festival ‘Dans les Jardins de William Christie’ in Thiré, Vendée, bringing together Les Arts Florissants, his students from The Juilliard School and the members of the Académie du Jardin des Voix. In 2018, he donated his entire estate to the Fondation William Christie - Les Arts Florissants.

William Christie was elected to the Académie des Beaux-Arts in November 2008, and was officially inducted beneath the Dome of the Institut de France in January 2010.

(February 2024)

SÉLECTION DISCOGRAPHIQUE

All titles available in digital (download and streaming)

JEAN-BAPTISTE SENAILLÉ
JEAN-MARIE LECLAIR
"Génération"

Sonates pour violon et clavecin
Theotime Langlois de Swarte, violon
William Christie, clavecin
CD HAF 8905292



"Le grand maître et le jeune prodige nous livrent des pages poétiques et virtuoses. [...] Les deux complices parviennent à un juste équilibre entre virtuosité italienne et élégance à la française."

– **Classica**

"On goûtera aussi les chromatismes subtils déployés par Christie : ils tendent un fil douloureux sur lequel le violon n'a plus qu'à accrocher ses volutes meurtries."

– **Diapason**

LUIGI BOCCHERINI
Quatuors pour deux clavecins
Fandango

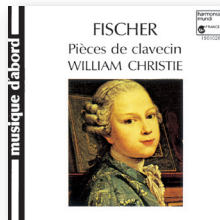
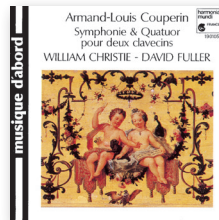
William Christie, Christophe Rousset, clavecins
CD HMA 1951233



FRANÇOIS COUPERIN
L'Apothéose de Lulli
L'Apothéose de Corelli

William Christie, Christophe Rousset, clavecins
CD HMA 1951269

ARMAND-LOUIS COUPERIN
Symphonie & Quatuor pour deux clavecins
William Christie, David Fuller, clavecins
CD HMA 1901051



JOHANN CASPAR FERDINAND FISCHER
Pièces de clavecin
William Christie, clavecin
CD HMA 1901026

PANCRACE ROYER
Pièces de clavecin
William Christie, clavecin
CD HMA 1951037



JEAN-JOSEPH CASSANÉA
DE MONDONVILLE
Pièces de clavecin avec voix ou violon
Judith Nelson, soprano
Stanley Ritchie, violon
William Christie, clavecin
CD HMM 931045

Les Arts Florissants sont soutenus par l'État, Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) des Pays de la Loire,
le Département de la Vendée et la Région des Pays de la Loire.

La Selz Foundation est leur Mécène Principal.

Aline Foriel-Destezet et les American Friends of Les Arts Florissants sont Grands Mécènes.

Les Arts Florissants sont accueillis en résidence à la Philharmonie de Paris

et par ailleurs labellisés Centre Culturel de Rencontre.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles

Production : Les Arts Florissants © 2024

Enregistrement : juin 2023, Église de Saint-Martin-l'Ars (Vendée/France)

Direction artistique, prise de son, montage et mastering : Hugues Deschaux

Accord et réglages clavecins : Thibault Guilmin

© harmonia mundi et Les Arts Florissants pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo digipac : © Julien Benhamou

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé aux Pays-Bas

harmoniamundi.com
arts-florissants.org

HAF 8905337