

Château de
VERSAILLES
Spectacles

Collection
LA CHAMBRE DES ROIS
N°2


CHÂTEAU DE VERSAILLES

SECRETS DE ROY

Pièces de Violes COUPERIN

Mathilde Vialle



Louise Bouedo-Mallet
Thibaut Roussel · Sébastien Daucé

MENU

SECRETS DE ROY

François Couperin (1668-1733)

PIÈCES DE VIOLES

66'53

SUITE EN MI

| | | |
|----|---|------|
| 1 | Prélude <i>gravement</i> | 4'42 |
| 2 | Allemande <i>légère</i> | 2'22 |
| 3 | Courante | 1'43 |
| 4 | Sarabande <i>grave</i> | 4'34 |
| 5 | Gavotte <i>gracieusement, sans lenteur</i> | 2'00 |
| 6 | Gigue <i>gayment</i> | 2'08 |
| 7 | Passacaille ou Chaconne | 5'17 |
| 8 | Idées Heureuses** <i>tendrement, sans lenteur</i> | 3'45 |
| 9 | La Mézangère* <i>luthé, mesuré</i> | 2'30 |
| 10 | Le Tic-Toc-Choc ou les Maillotins* <i>rondeau légèrement et marqué</i> | 2'36 |
| 11 | La Chazé* <i>très lié, sans lenteur</i> | 3'21 |
| 12 | Les Sylvains* (transcription de Robert de Visée 1655-1732) | 4'33 |
| 13 | La Ménétou* <i>rondeau gracieusement, sans lenteur</i> | 3'31 |

SUITE EN LA

| | | |
|----|---|------|
| 14 | Prélude <i>gravement</i> | 2'32 |
| 15 | Fuguettes | 2'00 |
| 16 | Pompe funèbre <i>très gravement</i> | 6'51 |
| 17 | La Chemise blanche <i>très viste</i> | 4'04 |
| 18 | La Séduisante* <i>tendrement, sans lenteur</i> | 2'33 |
| 19 | Le Dodo ou l'Amour au Berceau* <i>rondeau</i> | 5'21 |

*Transcriptions de pièces de clavecin par les artistes

**Transcriptions pour théorbe de pièce à la quarte par Thibaut Roussel
Enregistré du 24 au 27 juin 2019 dans le Grand Cabinet de Madame Victoire
sur un clavecin historique du Château de Versailles dit Rückers.



Mathilde Vialle
Viole de gambe

Basse de viole de Marcelo Ardizzone à Paris en 2005, d'après Michel Collichon, Paris 1683 et archet Craig Ryder.



Louise Bouedo-Mallet
Viole de gambe

Basse de viole de Séverin Morando, d'après Collichon.



Thibaut Roussel
Théorbe et guitare baroque

Théorbe de Maurice Ottiger d'après Tieffenbrucker (2010), guitare baroque de Félix Lienhard d'après Voboam (2018) et théorbe angélique à la quarte de Maurice Ottiger d'après Sellas (2018).



Sébastien Daucé
Clavecin

Clavecin Rückers du Château de Versailles.

“Ce sont deux œuvres à écouter le soir, très tard, dans le silence, quand les choses ont commencé à prendre leur poids.”

Philippe Beaussant

François Couperin occupe une place toute particulière parmi les musiciens favoris du Roi-Soleil: Louis XIV, monarque protecteur des arts avec le théâtre de Jean-Baptiste Lully et la musique sacrée de Michel-Richard de Lalande, goûte avec Couperin la délicatesse de la musique de chambre et l'art de toucher le clavier.

Né à Paris en 1668 et baptisé en l'église Saint-Gervais, où il devient organiste titulaire en succédant à Michel-Richard de Lalande, François Couperin est le grand claveciniste de son temps; on le connaît aujourd'hui surtout pour ses pièces de clavecin. Pourtant, son apport dans l'art de la musique de chambre est beaucoup plus vaste: ses sonates dans le goût italien ou encore ses pièces de viole avec basse continue marquent une personnalité de premier plan dans la création musicale de ce début du XVIII^e siècle.

Bien que les musiciens attachés aux différents services de la musique du roi aient souvent cumulé les charges de divers instruments, les compositeurs écrivaient la plupart du temps pour leur instrument de prédilection. François Couperin s'inscrit parfaitement dans cette tradition et apporte au clavecin quatre livres divisés en vingt-sept ordres, qui font de lui le grand maître de cet instrument en France durant la première moitié du siècle. En revanche, il n'était pas violiste; son recueil de pièces de viole n'a donc pas été écrit par un virtuose de l'instrument qu'il met à l'honneur, fait exceptionnel à l'époque.

Si le précieux corpus de *Pièces de Violes* de François Couperin constitue un apport majeur dans le répertoire pour viole de gambe en France au début du XVIII^e siècle, cet unique volume publié à Paris en 1728 est aussi entouré de mystères qui contribuent

à éveiller la curiosité de tout musicien ou musicologue qui déciderait de se plonger dans l'étude de ces somptueuses pièces.

Le lecteur est d'emblée questionné par le titre de l'œuvre *Pièces de Violes avec la basse chifrée par Mr. F. C.* : le nom de François Couperin n'apparaît pas clairement, seules ses initiales sont notées. Aucune mention n'est faite de sa charge de musicien du roi, et on ne trouve dans le recueil aucune préface ni dédicace. Une telle réserve peut surprendre chez un compositeur dont, par ailleurs, les livres de pièces de clavecin présentent toujours de précieuses informations destinées à éclairer le musicien. Le mystère sur la genèse des deux suites de pièces de viole reste à ce jour entier.

On pourrait cependant imaginer que ces compositions aient été secrètement inspirées par un violiste de son temps. S'agirait-il de Marin Marais, compositeur certainement le plus emblématique de la viole de gambe en France, Officier ordinaire de la Musique de la Chambre du roi depuis 1679 ? D'Antoine Forqueray, auteur de pièces d'une redoutable difficulté technique, qu'il était, disait-on, le seul

à pouvoir jouer ? Ces compositeurs ont tous deux été les dédicataires de pièces de clavecin de Couperin, on suppose ainsi aisément l'estime que le claveciniste nourrissait pour eux. Il pourrait également s'agir du méconnu Hilaire Verloge dit « Alarius », également titulaire d'une charge de violiste à la Chambre, qui a eu l'honneur de créer les célèbres *Concerts Royaux* en 1714 devant Louis XIV. Quoiqu'il en soit, on se prend à imaginer que la magnifique et solennelle *Pompe Funèbre* en la majeur (tonalité d'évocation dramatique et funèbre chez André Campra), au centre de la deuxième suite, puisse être un vibrant hommage à Marais Marin, disparu au moment même de la publication de ce corpus de *Pièces de Violes*.

Un unique exemplaire édité de ces pièces nous est parvenu, séparé en deux volumes, et conservé à la Bibliothèque Nationale de France sous la cote Res Vmb 19. Comme il est d'usage à l'époque, la partie soliste est séparée de la basse continue. On y trouve deux suites qui présentent la particularité d'être différemment constituées.

«L'Ensemble fait penser à un prolongement des *Goûts Réunis*: la *Muse française* et la *Muse italienne* se partageant équitablement la musique.»¹

La première présente l'ordonnancement habituel de la suite française, constituée de mouvements de danse. Si ces pièces ne sont pas à proprement parler destinées à être dansées, elles gardent néanmoins le caractère de chacune des danses dont elles conservent le nom. On y trouve un *Prélude*, une *Allemande légère*, une *Courante*, une *Sarabande grave*, une *Gavotte*, une *Gigue*, ainsi qu'une grande *Passacaille* ou *Chaconne* très développée.

La deuxième suite, plus énigmatique, est composée presque uniquement de pièces de caractère: un *Prélude* ouvre la suite, suivi d'une *Fugnette*, de la *Pompe Funèbre* et enfin de *La Chemise Blanche*, pièce virtuose au titre quelque peu sibyllin.

La maîtrise de l'écriture pour un instrument qu'il ne jouait pas lui-même laisse supposer que Couperin a travaillé avec un violiste techniquement aguerri. «Couperin (...) est maître de son écriture

pour la viole. Il sait tirer d'elle tout ce qu'elle peut donner: ses possibilités de jeu polyphonique, autant que son caractère voilé et élégiaque. Il a conquis le jeu de doubles cordes; il sait faire dialoguer le haut et le bas de l'instrument. Il en sait, disait-on, autant que Marin Marais et Forqueray; la seule différence étant que, n'étant pas lui-même un virtuose de la viole, il sait mieux résister à la tentation de la démonstration technique.»²

Cependant, l'écriture de François Couperin pour la viole s'apparente à celle de ses pièces de clavecin, notamment dans la notation des ornements ou des liaisons. De véritables questions d'interprétation se posent alors à l'instrumentiste: les liaisons ne sont pas toutes réalisables dans l'archet de la viole et semblent être davantage des intentions de phrasé que de réelles indications techniques. De plus, certains ornements très utilisés par les violistes de l'époque, tels les flatterments ou les enflés, sont totalement absents dans ces deux suites. Si les indications techniques et ornementales des œuvres de Marais ou Forqueray guident le jeu pas à pas,

¹ Philippe BEAUSSANT, *François Couperin*, Éditions Fayard, 2007, p.314. ² Ibid., p.312

celles des *Pièces de Violes* de François Couperin, pour précises qu'elles soient, demandent au violiste de faire des choix.

La deuxième partie du règne de Louis XIV marque «l'émergence de nouveaux cercles qui favorisèrent une décentralisation et un décloisonnement de l'activité culturelle, à un moment aussi où tous les musiciens purent se libérer de la figure tutélaire de Lully.»³

«Les musiciens du roi ne servaient généralement qu'une partie de l'année, le plus souvent par semestre, ce qui encourageait une première émulation. En dehors de leur service, tous pouvaient donc mener assez librement leur activité de musicien, et beaucoup d'entre eux adoptèrent différentes démarches pour se faire connaître hors de la cour – ou du moins en marge du service du roi –, à travers la pratique musicale, par le biais de l'édition, ou en cherchant par la transmission de leur art et de leur savoir-faire d'expert à toucher un nouveau public de musiciens amateurs.»⁴

Ces compositeurs qui jouissaient de charges royales et d'appuis aristocratiques ont pu tisser en dehors de la cour de nombreux liens, auprès de protecteurs comme entre eux. On trouve plusieurs exemples d'adaptations et de transcriptions permettant de passer de pièces solistes à des versions en petite formation de chambre à partir du même matériau musical. «Plusieurs recueils donnent des informations pour le jeu «en concert», particulièrement prisé des amateurs, répondant ainsi à l'engouement pour de nouvelles pratiques musicales en société.»⁵ Ainsi, les *Pièces de théorbe et luth en partition* dessus et basse de Robert de Visée (1716) sont des adaptations «en concert» pour petit ensemble d'instrumentistes se répartissant deux voix, dessus et basse continue. François Couperin, quant à lui, indique que ses *Concerts Royaux* «conviennent non seulement au clavecin; mais aussy au violon, à la flûte, au hautbois, à la viole, et au basson»,

³ Thomas LÉCONTE, «De la Cour à la ville: les musiciens du roi face à l'émergence de nouveaux foyers culturels», in A-M. GOULET (dir.), *Les Foyers artistiques à la fin du règne de Louis XIV (1682-1715) – Musique et Spectacles*, Éditions Brepols, 2019, p.153. ⁴Ibid., p.153. ⁵Ibid., p.165.

précisant les avoir composés «pour les petits concerts de chambre, où Louïs quatorze me faisoit venir presque tous les dimanches de l'année.»⁶

D'autres exemples intéressants de transcriptions d'époque nous sont parvenus, notamment dans un manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de France sous la cote Res. Vmc. ms. 85. Copié de plusieurs mains autour de 1725, il comporte certaines pièces de clavecin, entre autres de Couperin, destinées à être jouées à deux violes, chacune jouant avec quelques arrangements l'une des deux parties. On y trouve également des transcriptions de pièces de Louis de Caix d'Hervelois, Louis-Nicolas Clérambault, Marin et Roland Marais ou Jean-Marie Leclair. Ces pièces sont arrangées pour deux violes égales ou, pour couvrir plus aisément l'ambitus d'un instrument à clavier, de différentes tessitures.

Robert de Visée, titulaire d'une charge de «maître de guitare» du roi, musicien de la Chambre et théorbiste de renom, s'est également illustré dans cette pratique:

on trouve dans plusieurs manuscrits, généralement copiés par ses élèves, des transcriptions de musiques de Lully, Forqueray et bien évidemment Couperin. Ainsi, la pièce *Les Sylvains*, extraite du *Premier Livre de Pièces de Clavecin* publié en 1713, a été transcrite par Robert de Visée lui-même dans deux versions – l'une pour le luth, l'autre pour le théorbe – que l'on trouve dans le manuscrit «Vaudry de Saizenay» conservé à la Bibliothèque de Besançon.

Nous avons voulu perpétuer cet art de la transcription en proposant des versions personnelles de différentes pièces initialement composées pour le clavecin, et dont la tessiture de la main droite correspond à celle de la viole: *La Chazé*; *Les Idées Heureuses*; *La Séduisante*; *La Menetou* (pièce que Couperin dédie à son élève Françoise-Charlotte de La Ferté-Senneterre, claveciniste et compositrice); ou encore *La Mézangère* (dédiée à son autre élève Anne-Élisabeth Bourret, épouse d'Antoine Scott de La Mézangère, maître d'hôtel ordinaire du roi).

⁶François COUPERIN, préface des *Concerts Royaux*, 1722.

Nous avons également choisi d'intégrer *Le Tic-Toc-Choc* ou les *Maillotins* (joué à deux violes égales) et *Le Dodo* ou *l'Amour au Berceau* (joué à la viole et au théorbe), initialement composés pour le clavecin. Ces pièces portent chacune la mention de « pièce croisée » et se prêtent à merveille à une interprétation pour deux instruments de tessitures égales. Couperin lui-même nous invite à ce jeu dans la préface de son *Troisième Livre de Pièces de Clavecin* : « Ces sortes de pièces seront propres à deux flûtes, ou hautbois, ainsi que

pour deux violons, deux violes et autres instruments à l'unisson, bien entendu que ceux qui les exécuteront les mettront à la portée des leurs. »⁷

Ces pièces de caractère extraites de différents Ordres pour clavecin donnent un contrepoint à la suite de danses ; les différentes combinaisons de timbres instrumentaux proposées par nos transcriptions offrent une nouvelle écoute de ces miniatures et portraits de l'âme humaine.

Mathilde Vialle

⁷ François COUPERIN, préface du *Troisième Livre de Pièces de Clavecin*, 1722

**“These are two works to be listened to
in the evening, very late, in silence,
when the day has begun to take its toll”**

Philippe Beaussant

François Couperin occupies a very special place among the Sun King's favourite musicians: Louis XIV, a monarch who was protector of the arts which included the theatre of Jean-Baptiste Lully and the sacred music of Michel-Richard de Lalande, appreciated with Couperin the delicacy of his chamber music and his ingenious keyboard music.

Born in Paris in 1668 and christened in the church of Saint-Gervais, where he became titular organist, succeeding Michel-Richard de Lalande, François Couperin was the great harpsichordist of his time; he is above all known today for his harpsichord pieces. However, his contribution to the art of chamber music is more far reaching: his sonatas in the Italian style and his pieces for viol with basso continuo single him out as a leading personality of musical creation of the early eighteenth century.

Although the musicians attached to the different subdivisions of the king's music often combined the duties of various instruments, composers wrote most of the time for their preferred instrument. François Couperin fits perfectly into this tradition and composed for the harpsichord four books divided into twenty-seven orders, which made him the great master of this instrument in France during the first half of the century. However, he was not a violist; his collection of viol pieces was therefore not written by a virtuoso of the instrument that he chose to honour, which was unusual at the time.

If the precious corpus of *Pièces de Violes* by François Couperin constitutes a major contribution to the repertoire for viol in France at the beginning of the 18th century, this unique volume published in Paris in 1728 is also shrouded in mystery which

explains why they arouse the curiosity of any musician or musicologist who might decide to plunge themselves into the study of these sumptuous pieces. The reader is immediately perplexed by the title of the work *Pièces de Violes avec la basse chiffrée par Mr. F. C.*: François Couperin's name does not appear clearly, only his initials are given. No mention is made of his position as musician to the king, and there is no preface or dedication in the collection. Such a limitation may be considered surprising for a composer whose books of harpsichord pieces, on the other hand, always contain valuable information intended to enlighten the musician. The mystery of the genesis of the two suites of viol pieces remains so to this day.

However, one could imagine that these compositions were secretly inspired by a violist of his time. Might it have been Marin Marais, certainly the most emblematic composer for the viol in France, a regular member of the King's Chamber Music since 1679? Might it have been Antoine Forqueray, author of pieces of incredible

technical difficulty, of whom it was said that he was the only person able to play them? Both of these composers were dedicatees of harpsichord pieces by Couperin, so it is easy to assume the esteem in which the harpsichordist held them. It may also have been the third violist in the King's Chamber, the little-known Hilaire Verloge known as "Alarius", who had the honour of premiering the famous *Concerts Royaux* in 1714 in the presence of Louis XIV. In any case, one can only imagine that the magnificent and solemn *Pompe Funèbre in A major* (a dramatic and funereal tonality when used by André Campra), at the centre of the second suite, could be a vibrant homage to Marais Marin, who died at the very moment of the publication of this corpus of *Pièces de Violes*.

A single edited copy of these pieces has come down to us, divided into two volumes, and kept at the *Bibliothèque Nationale de France* under the reference number Res Vmb 19. As was customary at the time, the solo part is separated from the *basso continuo*. There are two suites which have the peculiarity of being differently constituted.

“The Ensemble is reminiscent of an extension of the *Goûts Réunis*: the *French Muse* and the *Italian Muse* sharing the music equally.”¹

The first is a “traditional” suite of dance movements. Although these pieces are not strictly speaking intended to be danced, they nevertheless retain the character of each of the dances whose names they retain. There is a Prélude, an Allemande légère, a Courante, a Sarabande grave, a Gavotte, a Gigue, as well as a large, highly developed Passacaille or Chaconne. The second suite, more enigmatic, is composed almost entirely of character pieces: a Prelude opens the suite, followed by a Fuguette, from the *Pompe Funèbre* and finally *La Chemise Blanche*, a virtuoso piece with a somewhat sibylline title.

The mastery of writing for an instrument he did not play himself suggests that Couperin worked with a technically experienced violist. “Couperin (...) is a master of his writing for the viol. He knows how to draw from it all that it can give: its polyphonic playing possibilities, as well as its veiled

and elegiac character. He had mastered the double-string playing possibilities; he knew how to make the upper and lower registers of the instrument interact with each other. It has been said that he knew as much as Marin Marais and Forqueray; the only difference being that, not being a viol virtuoso himself, he resisted the temptation of technical display.”²

However, François Couperin's writing for the viol is similar to that of his harpsichord pieces, particularly in the notation of the ornaments and slurs. Real questions of interpretation then arise for the instrumentalist: not all the slurs are feasible with a viol bow and seem to be more intentions of phrasing rather than real technical indications. Moreover, certain ornaments much used by the violists of the period, such as *flattements* or *enflés*, are totally absent in these two suites. While the technical and ornamental indications in the works of Marais or Forqueray guide the playing step by step, those in François Couperin's *Pièces de Violes*, however

¹ Philippe BEAUSSANT, *François Couperin*, Éditions Fayard, 2007, p.314. ² *Ibid.*, p.312.

precise they may be, require the violist to make choices. The second part of Louis XIV's reign marked “the emergence of new groups that favoured the decentralisation and decompartmentalisation of cultural activity, at a time when all musicians were able to free themselves from the tutelary figure of Lully.”³

“The king's musicians generally served only part of the year, most often in semesters, which encouraged an initial spirit of competition. Apart from their service, all of them could therefore pursue their activity as musicians quite freely, and many of them adopted different approaches to increase their renown outside the court – or at least on the fringes of the king's service – , through performing, through publishing, or by seeking to reach a new audience of amateur musicians by passing on their art and expertise.”⁴

These composers, who benefitted from royal patronage and aristocratic backing, were able to forge numerous affiliations outside the court, both with patrons and

with each other. There are several examples of adaptations and transcriptions of solo pieces to small chamber versions using the same musical material. “Several collections provide information on performance practice, which were particularly popular with amateurs, thus responding to the craze for new approaches to music in society.”⁵

For example, Robert de Visée's *Pièces de théorbe et luth en partition dessus et basse* (1716) are “concert” adaptations for small ensembles of instrumentalists for two voices, dessus and basso continuo. Concerning François Couperin, he states that his *Concerts Royaux* “are suitable not only for harpsichord, but also for violin, flute, oboe, viola and bassoon,” adding that he composed them “for the small chamber concerts, where Louis XIV makes me come almost every Sunday of the year”.⁶ Other interesting examples of period transcriptions have come down to us, notably in a manuscript preserved in the *Bibliothèque Nationale de France*

³ Thomas LÉCONTE, «De la Cour à la ville: les musiciens du roi face à l'émergence de nouveaux foyers culturels», in A-M. GOULET (dir.), *Les Foyers artistiques à la fin du règne de Louis XIV (1682-1715) – Musique et Spectacles*, Éditions Brepols, 2019, p.153. ⁴Ibid., p.153. ⁵Ibid., p.165. ⁶François COUPERIN, Preface of the *Concerts Royaux*, 1722.

under the reference number Res. Vmc. ms. 85. Copied by several hands in around 1725, it contains some harpsichord pieces, among others by Couperin, intended to be played on two viols, each playing with some arrangements one of the two parts. There are also transcriptions of pieces by Louis de Caix d'Hervelois, Louis-Nicolas Clérambault, Marin and Roland Marais or Jean-Marie Leclair. These pieces are arranged for two equal viols or, to more easily cover the range of a keyboard instrument, of different tessitura.

Robert de Visée, holder of the office of the King's "guitar master", musician of the Chamber and renowned theorbist, also distinguished himself in this practice: transcriptions of music by Lully, Forqueray and, of course, Couperin can be found in several manuscripts, generally copied by his pupils. Thus, the piece *Les Sylvains*, from the *First Book of Harpsichord Pieces* published in 1713, was transcribed by Robert de Visée himself in two versions – one for the lute, the other

for the theorbo – which can be found in the "Vaudry de Saizenay" manuscript kept in the Besançon Library. We wanted to perpetuate this art of transcription by proposing personal versions of different pieces originally composed for the harpsichord, and whose range for the right hand corresponds to that of the viol: *La Chazé*; *Les Idées Heureuses*; *La Séduisante*; *La Ménéton* (a piece Couperin dedicated to his pupil Françoise-Charlotte de La Ferté-Senneterre, harpsichordist and composer); or *La Mézangère* (dedicated to his other pupil Anne-Élisabeth Bourret, wife of Antoine Scott de La Mézangère, the king's butler).

We have also chosen to include *Le Tic-Toc-Choc ou les Maillotins* (played on two equal viols) and *Le Dodo ou l'Amour au Berceau* (played on the viol and the theorbo), originally composed for the harpsichord. Each of these pieces is labeled a *pièce croisée* and is ideally suited to a performance for two instruments of equal tessitura. Couperin himself invites us to play them in the preface to his *Third Book of Harpsichord Pieces*:

“These kinds of pieces are suitable for two flutes, or oboes, as well as for two violins, two viols and other instruments in unison, of course, and those who perform them will share them with those close to them.”⁷

These characterful pieces taken from different Orders for harpsichord are

a counterpoint to the dance suite; the different combinations of instrumental timbres present in our transcriptions propose a new listening experience for these miniatures and portraits of the human soul.

Mathilde Vialle

⁷François COUPERIN, Preface of the *Troisième Livre de Pièces de Clavecin*, 1722.

„Diese beiden Werke sollte man sich abends anhören, sehr spät, wenn es still ist und die Dinge beginnen, ihr Wesen erkennen zu lassen.“

Philippe Beaussant

Unter den Lieblingsmusikern des Sonnenkönigs nahm François Couperin einen ganz besonderen Rang ein: Ludwig XIV., der als Monarch ein Gönner der Künste war und das Theater Jean-Baptiste Lullys und die geistliche Musik Michel-Richard de Lalandes förderte, schätzte bei Couperin die Feinheit der Kammermusik und seine Kunst des Anschlags auf der Klaviatur.

François Couperin wurde 1668 in Paris geboren und in der Kirche Saint-Gervais getauft, wo er später als Nachfolger von Michel-Richard de Lalande das Organistenamt innehatte. Als der große Cembalist seiner Zeit ist er auch heute vor allem für seine Cembalostücke bekannt. Dabei ist sein Beitrag zur Kunst der Kammermusik viel umfangreicher: Seine Sonaten im italienischen Geschmack

oder auch seine Gambenstücke mit Basso continuo zeugen von einer führenden Persönlichkeit im Musikschaffen des frühen 18. Jahrhunderts.

Obwohl die Musiker unterschiedlichen Abteilungen der königlichen Musik angehörten und oft den Verpflichtungen verschiedener Instrumente nachkamen, schrieben die Komponisten doch meist für ihr bevorzugtes Instrument. Auch François Couperin stand im Zeichen dieser Tradition: In der ersten Hälfte des Jahrhunderts schrieb er in Frankreich vier Bücher mit siebenundzwanzig *Ordres* [Untereinheiten] für Cembalo, durch die er zum großen Meister dieses Instruments wurde. Dagegen war er kein Gambist, komponierte aber dennoch eine Sammlung von Gambenstücken. Diese wurde also nicht von einem Virtuosen

geschrieben, der dadurch sein Instrument zur Geltung brachte, was für die damalige Zeit etwas Außergewöhnliches war.

François Couperins kostbares Korpus der *Pièces de Violes* leistete zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Frankreich einen wesentlichen Beitrag zum Repertoire der Viola da Gamba. Gleichzeitig ist dieser einzige, 1728 in Paris veröffentlichte Band aber von Geheimnissen umgeben, die dazu beitragen, die Neugier jedes Musikers oder Musikwissenschaftlers zu wecken, der sich in das Studium dieser prächtigen Stücke vertiefen möchte.

Bereits der Titel des Werkes *Pièces de Violes avec la basse chifflé par Mr. F.C.* [*Gambenstücke mit beziffertem Bass von Hrn. F.C.*] stellt den Leser vor ein Rätsel, denn François Couperins Namen scheint nicht eindeutig auf, nur seine Initialen sind vermerkt. Auch wird seine Stellung als Musiker des Königs nicht erwähnt, und man findet in der Sammlung keinerlei Vorwort oder Widmung. Eine solche Zurückhaltung scheint bei einem Komponisten, dessen Bücher der Cembalostücke sonst immer wertvolle Informationen für den Musiker

enthalten, doch etwas ungewöhnlich. Das Geheimnis der Entstehung der beiden Gambensuiten ist bis heute ungeklärt.

Es wäre allerdings vorstellbar, dass diese Kompositionen im Geheimen von einem Gambisten seiner Zeit inspiriert wurden. Könnte es sich um Marin Marais handeln, der sicherlich der repräsentativste Komponist der Viola da Gamba in Frankreich und seit 1679 *Officier ordinaire* der königlichen Kammermusik war? Oder um Antoine Forqueray, der technisch so unglaublich schwierige Stücke schrieb, dass es hieß, er sei der Einzige, der sie auch spielen könne? Diese Komponisten waren beide Widmungsträger von Couperins Cembalostücken, so dass man wohl annehmen darf, dass sie von diesem Cembalisten hochgeachtet wurden. Es könnte sich aber auch um den dritten Gambisten der *Chambre du roi* handeln, den verkannten, Alarius genannten Hilaire Verloge, der allerdings 1714 die Ehre hatte, an den berühmten *Concerts Royaux* vor Ludwig XIV. mitzuwirken. Wer es auch sei, man kann sich vorstellen, dass das prächtige, feierliche *Pompe Funèbre* [„Trauerzeremonie“] in A-Dur (der

Tonart, die bei André Campra Dramatik und Trauer vermittelt) im Zentrum der zweiten Suite eine leidenschaftliche Hommage an Marin Marais sei, der genau zur Zeit der Veröffentlichung dieses Korpus der *Pièces de Violes* starb.

Von diesen Stücken ist uns ein einziges, auf zwei Bände aufgeteiltes Exemplar erhalten, das in der *Bibliothèque Nationale de France* unter der Signatur Res Vmb 19 aufbewahrt wird. Wie es damals üblich war, ist die Solistenstimme vom Basso continuo getrennt. Die beiden darin enthaltenen Suiten weisen die Besonderheit auf, verschieden angelegt zu sein. „Im Ganzen erinnert es an eine Fortführung der *Goûts Réunis: die französische Muse* und *die italienische Muse* teilen sich die Musik gerecht auf.“¹

Die erste ist eine „traditionelle“ Suite aus Tanzsätzen. Obwohl diese Stücke streng genommen nicht zum Tanzen bestimmt sind, haben sie dennoch den Charakter der Tänze, deren Namen sie tragen. Man

findet darin ein *Prélude*, eine *Allemande légère*, eine *Courante*, eine *Sarabande grave*, eine *Gavotte*, eine *Gigue* sowie eine große, breit angelegte *Passacaille ou Chaconne*.

Die zweite Suite ist rätselhafter und besteht fast ausschließlich aus Charakterstücken: Sie beginnt mit einem *Prélude*, gefolgt von einer *Fuguette*, der *Pompe Funèbre* und schließlich *La Chemise Blanche* [„Das weiße Hemd“], einem virtuosen Stück mit einem etwas sibyllinischen Titel.

Für ein Instrument zu komponieren, das Couperin selbst nicht spielte, lässt vermuten, dass er mit einem technisch versierten Gambisten zusammenarbeitete. „Couperin (...) beherrscht die Kompositionstechnik für die Gambe. Er versteht, all ihre Möglichkeiten auszuschöpfen: ihre polyphonen Spielarten ebenso wie ihren verdeckten, elegischen Charakter. Er hat sich das Spiel mit den Doppelgriffen zu eigen gemacht; er versteht es, zwischen dem oberen und den unteren Bereich des Instruments einen Dialog

¹ Philippe BEAUSSANT, *François Couperin*, Éditions Fayard, 2007, S. 314

herzustellen. Er weiß darüber, so wurde gesagt, genauso viel wie Marin Marais und Forqueray. Der einzige Unterschied sei, dass er, da er selbst kein Gambenvirtuose ist, der Versuchung besser zu widerstehen weiß, das technischen Können zur Schau zu stellen.“²

Dennoch ähnelt François Couperins Kompositionsweise für die Gambe der seiner Cembalostücke, u.zw. besonders in der Art, in der er seine Verzierungen oder Bindebögen notiert. Für den Instrumentalisten stellen sich dann ernste Interpretationsfragen: Nicht alle Bindebögen sind mit dem Bogen auf der Gambe durchführbar, sie scheinen eher Phrasierungsabsichten als echte technische Hinweise zu sein. Außerdem fehlen in diesen beiden Suiten manche Verzierungen gänzlich, die von den Gambisten der damaligen Zeit häufig verwendet wurden, z.B. die *Flattements* oder die *Enflés*. Während in den Werken von Marais oder Forqueray die technischen und ornamentalen Angaben

das Spiel Schritt für Schritt leiten, fordern die der *Pièces de Violes* von François Couperin, so präzise sie auch sein mögen, den Gambisten auf, Entscheidungen selbst zu treffen.

Der zweite Teil der Regierungszeit von Ludwig XIV. war durch „Die Entstehung neuer Kreise“ gekennzeichnet, „die eine Dezentralisierung und Entgrenzung der kulturellen Aktivität zu einer Zeit begünstigten, in der sich alle Musiker von der Vormundschaft der Person Lullys befreien konnten.“³

„Die Musiker des Königs standen in der Regel nur einen Teil des Jahres in seinem Dienst, meist semesterweise, was Wetteifer zur Folge hatte. Zu den anderen Zeiten konnten also alle ihren Musikaktivitäten recht frei nachgehen. Viele von ihnen wählten verschiedene Wege, um außerhalb des Hofes – oder zumindest am Rande des königlichen Dienstes – durch das Spielen von Musik oder durch Veröffentlichungen bekannt zu werden, oder indem sie

² Ibid., S. 312. ³ Thomas LECONTE, „De la Cour à la ville: les musiciens du roi face à l'émergence de nouveaux foyers culturels“, in A-M. GOULET (Hrsg.), *Les Foyers artistiques à la fin du règne de Louis XIV (1682-1715) – Musique et Spectacles*, Éditions Brepols, 2019, S.153.

versuchten, durch den Unterricht ihrer Kunst und ihres Fachwissens ein neues Publikum von Amateurmusikern zu gewinnen.“⁴

Diese Komponisten, die königliche Ämter und aristokratische Unterstützungen genossen, waren in der Lage, sowohl mit Mäzenen als auch untereinander zahlreiche Verbindungen außerhalb des Hofes zu knüpfen. Es gibt mehrere Beispiele für Bearbeitungen und Transkriptionen, durch die Solostücke auf der Grundlage des gleichen Musikmaterials in Fassungen für kleine Kammerensembles umgeschrieben wurden. Mehrere Sammlungen geben Informationen für das Zusammenspiel, „en concert“, das bei Amateuren besonders beliebt war, und reagierten damit auf die Begeisterung für neue musikalische Praktiken in der Gesellschaft.“⁵

So sind zum Beispiel Robert de Visées *Pièces de théorbe et luth en partition dessus et basse* (1716) „en concert“-Bearbeitungen für ein kleines Ensemble

von Musikern, die sich zwei Stimmen, eine Oberstimme und Basso continuo, aufteilen. François Couperin seinerseits gab an, dass seine *Concerts Royaux* „nicht nur für Cembalo, sondern auch für Violine, Flöte, Oboe, Gambe und Fagott geeignet sind“, und fügte hinzu, dass er sie „für die kleinen Kammerkonzerte“ komponiert hatte, „zu denen mich Ludwig XIV. fast jeden Sonntag des Jahres kommen ließ.“⁶

Weitere interessante Beispiele für Transkriptionen aus dieser Zeit sind uns vor allem in einem Manuskript überliefert, das in der *Bibliothèque Nationale de France* unter der Signatur Res. Vmc. ms. 85 aufbewahrt wird. Von mehreren Kopisten geschrieben, enthält es einige Cembalostücke, u.a. von Couperin, die für zwei Gamben bestimmt sind, von denen jede eine der beiden, leicht überarbeiteten Stimmen spielt. Man findet darin außerdem Transkriptionen von Stücken von Louis de Caix d'Hervelois, Louis-Nicolas Clérambault, Marin und Roland Marais oder Jean-Marie Leclair. Diese Stücke

⁴Ibid., S.153. ⁵Ibid., S.165. ⁶François COUPERIN, Vorwort zu den *Concerts Royaux*, 1722.

sind entweder für zwei gleiche Gamben bearbeitet oder, um den Tonumfang eines Tasteninstrumentes leichter abzudecken, für verschiedene Tonlagen.

Robert de Visée, der das Amt eines „*maître de guitarré*“ des Königs innehatte sowie Musiker der *Chambre* und ein berühmter Theorbist war, zeichnete sich auch darin aus: In mehreren Handschriften, die in der Regel von seinen Schülern kopiert wurden, finden wir Transkriptionen von Stücken Lullys, Forquerays und selbstverständlich Couperins. So hatte Robert de Visée das Stück *Les Sylvains* aus dem 1713 herausgekommenen *Premier Livre de Pièces de Clavecin* zweimal selbst transkribiert – eine Fassung für Laute, eine andere für Theorbe. Man findet sie im Manuskript von Vaudry de Saizenay, das in der Bibliothek von Besançon aufbewahrt wird.

Wir wollten diese Kunst der Transkription fortsetzen, indem wir persönliche Fassungen von verschiedenen Stücken vorschlagen, die ursprünglich für Cembalo komponiert

wurden und deren Tonumfang der rechten Hand dem der Gambe entspricht: *La Chazé*, *Les Idées Heureuses*, *La Séduisante*, *La Menetou* (ein Stück, das Couperin seiner Schülerin, der Cembalisten und Komponistin Françoise-Charlotte de La Ferté-Senneterre, widmete) oder auch *La Mézangère* (seiner anderen Schülerin, Anne-Élisabeth Bourret, gewidmet, der Ehefrau von Antoine Scotte de La Mézangère, dem *maître d'hôtel ordinaire* des Königs).

Wir haben uns außerdem dazu entschieden, *Le Tic-Toc-Choc ou les Maillotins* (auf zwei gleich hohen Gamben gespielt) und *Le Dodo ou l'Amour au Berceau* (auf einer Gambe und einer Theorbe gespielt), die ursprünglich für Cembalo geschrieben wurden, in das Programm aufzunehmen. Jedes dieser Stücke trägt die Anmerkung „*pièce croisée*“ [„gekreuzte Stücke“] und lässt sich wunderbar mit zwei Instrumenten gleichen Tonumfangs interpretieren. Couperin selbst lädt uns zu diesem Spiel in seinem Vorwort zum *Troisième Livre de Pièces de Clavecin* ein: „Diese Art von Stücken ist für zwei Flöten oder Oboen sowie für zwei Violinen,

zwei Gamben und andere Instrumente im Unisono geeignet, natürlich müssen diejenigen, die sie aufführen, sie ihren [jeweiligen Instrumenten] anpassen.“⁷

Diese Charakterstücke, die aus verschiedenen *Ordres* für Cembalo stammen, bilden einen Kontrapunkt zur Tanzsuite. Die ver-

schiedenen, durch unsere Transkriptionen entstandenen Kombinationen der instrumentalen Timbres verschaffen ein neues Hörerlebnis dieser Miniaturen und Porträts der menschlichen Seele.

Mathilde Vialle

⁷ François COUPERIN, Vorwort zu den *Troisième Livre de Pièces de Clavecin*, 1722.



Salon de la Paix, Galerie des Glaces, Versailles



François Couperin (1668-1733)

Par Laurent Brunner

La seconde partie du Règne de Louis XIV, celle qui recouvre l'installation à Versailles et la vieillesse du roi, est en soi une période passionnante pour la musique: Lully et Molière ont disparu, une nouvelle génération de musiciens arrive à maturité dans leur splendide héritage. Parmi ceux-ci François Couperin a une place de choix, dans un créneau bien à lui cependant: un répertoire sacré et chambriste, qui ne s'approche pas du Grand Motet dont Lalande reste le maître, ni du monde lyrique pour lequel il faut dépenser l'essentiel de son énergie si l'on veut se donner une chance de le conquérir... et qui est assez incompatible avec une charge à la Chapelle du Roi.

Dans la redécouverte des œuvres françaises de l'époque baroque, Couperin occupe cependant une place prioritaire. Son *Tombeau* par Ravel (1917) était déjà une consécration.

Dès le milieu du XX^e siècle, ses deux messes pour orgue font l'objet de concerts et d'enregistrements, et ses *Leçons de Ténèbres* connaissent la célébrité grâce au disque d'Alfred Deller. Voici Couperin sorti de l'oubli. La curiosité des interprètes, puis celle du public, font ressortir l'originalité de son œuvre pour le clavecin, qui nous paraît aujourd'hui une « somme » de l'art du clavier français.

Né en 1668 à Paris, Couperin est le membre le plus illustre d'une dynastie de

musiciens qui s'est principalement illustrée aux orgues de l'Eglise Saint Gervais, dont ils tinrent les claviers aux XVII^e et XVIII^e siècles. Son père Charles est le frère du grand claveciniste Louis Couperin (1626-1661) qui devient en 1653 le premier de la famille à tenir l'orgue de Saint Gervais. Titulaire à son tour, Charles laisse en 1679 le jeune François orphelin mais titulaire par survivance, avec un interlude assuré par le grand Lalande jusqu'à ce que François puisse tenir sa place. Elève de Jacques Thomelin (organiste de la Chapelle Royale), c'est par son entremise et celle de Lalande qu'il devient très tôt musicien du Roi, puis organiste de la Chapelle Royale de 1693 à 1733.

La vie de Couperin ne comporte en soi pas de traits saillants ni de combats homériques, pas de révolution musicale non plus. C'est ainsi sans doute qu'il s'impose comme le grand maître du clavier français au XVIII^e siècle, au côté de Jean-Philippe Rameau. Brillant musicien, compositeur prolifique, professeur de clavecin recherché des grands, il trace un parcours musical dont les œuvres publiées posent les dates principales.

En 1690 paraissent les deux œuvres maîtresses du répertoire de l'orgue classique français: la Messe à l'usage ordinaire des paroisses pour les fêtes solennelles, et la Messe propre pour les Couvents de religieux et religieuses. Ces deux suites de pièces d'orgue sont les seuls témoignages laissés par Couperin de son instrument de travail principal... Improvisateur par essence, l'organiste français publie en effet assez peu. Mais ces deux messes sont le «grand œuvre» de Couperin, faisant briller l'instrument tout en maîtrisant ses effets, et réalisant le premier grand recueil d'orgue français, après les publications plus anciennes de Guillaume-Gabriel Nivers et Nicolas Lebègue, et celle de la même année de Gilles Julien. Couperin le Grand transcende ces maîtres, et l'invention mélodique de ses pièces d'orgue lui vaut la première place au Panthéon des organistes français...

Cette place de choix au sein de la Chapelle Royale inspire à Couperin nombre d'œuvres sacrées de petit effectif, en particulier une somme de Petits Motets à une ou plusieurs voix, et les fameuses *Leçons de Ténèbres* dont ne nous restent que celles du Mercredi Saint. Composées pour

les religieuses de l'Abbaye Royale de Longchamp et interprétées lors de la Semaine Sainte de 1714, elles s'inscrivent dans la grande tradition des Ténèbres, mais avec une inspiration mélodique exceptionnelle qui a assuré le succès.

Magnifique claveciniste, «Ordinaire de la musique de la Chambre de Sa Majesté pour le Clavecin», Couperin publie quatre livres de pièces pour cet instrument, de 1713 à 1730, et un traité *L'Art de toucher le clavecin* en 1716, qui font le pendant français aux recueils de Bach de la même époque. S'inspirant des Suites à la française, Couperin en transcende la logique pour créer ses «ordres» auxquels une poésie subtile donne des couleurs inédites et des pamoisons bien françaises en contraste avec la grande école contrapuntique. Les noms aussi curieux que *Le Réveil-Matin*, *Les Barricades mystérieuses*, *Le Tic-toc-choc* ou *Les Ombres errantes*, ne laissent pas d'interroger l'auditeur sur l'inspiration des pièces concernées... à mille lieues du *Clavier bien tempéré*!

En musique de chambre, Couperin suit la même voie et publie plusieurs sonates à partir de 1690, puis les *Concerts Royaux*

(1722), suites de pièces issues de celles données devant le roi à son crépuscule, en 1714 et 1715: «Je les avais faites pour les petits Concerts de Chambre, où Louis XIV me faisait venir presque tous les dimanches de l'année. J'y touchais le clavecin.» Ces rares témoignages de pièces composées et jouées dans l'intimité de Louis XIV ont souvent des couleurs qui rappellent l'organiste, avec un sens abouti du rythme, et des thèmes déjà galants, mais c'est avant tout un régal pour chaque musicien dont l'instrument sonne à son meilleur. «J'aime beaucoup mieux ce qui me touche, que ce qui me surprend», dit Couperin: voici un manifeste de sa musique, et son ancrage dans la tradition française...

Ce «chant noble et gracieux» selon Tilton du Tillet va cependant mêler la musique française et la musique italienne, dont la victoire en tous lieux n'épargne pas la France. Couperin manie habilement les deux styles pour jouer en contrastes de leurs palettes respectives. Viennent ainsi *Les Goûts Réunis* (1724), *Les Apothéoses* (1724) qui accolent celles de Lully et de Corelli, enfin *Les Nations* (1726) où se succèdent en «Sonades et suites de simphonies en Trio» la Française, l'Espagnole, l'Impériale et la Piémontaise.

Quelques airs profanes et deux suites de pièces pour la viole complètent en 1728 ces œuvres chambristes, dont le goût théâtral est affirmé, mais reste toujours plus pittoresque que grandiose. Ses deux filles sont elles-mêmes des musiciennes accomplies : Marie-Madeleine (1690-1742) a été religieuse et organiste à l'Abbaye de Maubuisson, tandis que Marguerite-Antoinette (1705-1778) est devenue claveciniste de la Chambre du Roi.

Abandonnant sur la fin de sa vie les charges dont il était titulaire, Couperin s'éteint en 1733 en laissant une œuvre idiomatiquement française, au charme transcendant les siècles, et dont l'esprit parle la même subtile langue que le *Turcaret* de Lesage (1709), que les *Lettres Persanes* de Montesquieu et que *Arlequin poli par l'Amour*, première pièce de Marivaux en 1720...

The second part of Louis XIV's reign, that which covers the installation at Versailles and the King's old age, is in itself an enthralling period for music: both Lully and Molière are no more, and a new generation of musicians has come to maturity in the wake of their splendid heritage. Amongst them, François Couperin takes pride of place, in a domain which was really made for him: a sacred and chamber repertoire, which did not go anywhere near the Grand Motet of which Delalande remained the master, nor the world of opera in which it is necessary to use up most of your energy if you want to give yourself a chance of making it...

but which was quite incompatible with a responsibility at the King's Chapel. In the rediscovery of French works of the baroque period, Couperin has priority. His *Tombeau* by Ravel (1917) already represented a consecration. As early as the middle of the XX century his two organ masses were recorded and performed in concert and his *Leçons de Ténèbres* became very well known thanks to the recording by Alfred Deller. And so Couperin came out of oblivion. The curiosity of performers followed by that of the public brought out once more the originality of his work for the harpsichord, which appears to us today as a "pinnacle" of French keyboard music.

Born in Paris in 1668, Couperin is the most illustrious member of a dynasty of musicians who devoted themselves to the organs of the church of Saint Gervais where they remained at the keyboards during the XVII and XVIII centuries. His father Charles, was the brother of the great harpsichordist Louis Couperin (1626-1661) who in 1653 became the first family member to be organist at Saint Gervais. In turn titular organist, Charles left the young François an orphan, but titular organist by legacy, with an interlude in which the great Delalande stepped in until François was able to take up his place. A pupil of Jacques Thomelin (organist of the Royal Chapel), it was through his own intercession and that of Delalande that he very soon became a King's musician, and then organist of the Royal Chapel from 1693 to 1733.

Couperin's life does not reveal any prominent characteristics nor any difficult combats, no musical revolution either. This is undoubtedly how he managed to become the great master of the French keyboard in the XVIII century, alongside Jean-Philippe Rameau. A brilliant musician, prolific composer, harpsichord teacher sought after by the

greatest, he followed a musical career path of which the published works fix the principle dates.

In 1690, appeared the two master works of the French classical organ repertoire: the Ordinary Mass for the use of the parish and for solemn feasts, and the Proper Mass for the convents of nuns and clergymen. These two suites of organ pieces are the only evidence left by Couperin of his principal work instrument. Essentially an improviser, a French organist did indeed publish rather little. But these two masses are Couperin's "Magnum Opus", allowing the instrument to stand out whilst controlling its effects and producing the first great French organ collection, following on from the older publications of Guillaume-Gabriel Nivers and Nicolas Lebègue and those of the same year by Gilles Julien. Couperin le Grand (Couperin the Great) transcended his teachers, and the melodic invention of his organ pieces earned him the first place in the Pantheon of French organists.

This dominant position at the heart of the Royal Chapel was to inspire Couperin a number of small-scale sacred works,

in particular a group of Petits Motets for one or several voices and the famous *Leçons de Ténèbres* of which only those for Holy Wednesday have come down to us. Composed for the nuns of the Abbaye Royale de Longchamp and performed during the Holy Week of 1714, they fall into the great tradition of the “Tenebrae”, but with an exceptional melodic inspiration which guaranteed their success. Magnificent harpsichordist, “Ordinary Chamber Music for His Majesty for harpsichord”, Couperin published four books of pieces for this instrument from 1713 to 1730, and a treatise *L'Art de toucher le clavecin* (*The art of playing the harpsichord*) in 1716, which are identical to the volumes by Bach at the same epoch. Taking his inspiration from the *Suites à la française*, Couperin goes beyond its logic and creates his “orders” to which a subtle poetry gives unheard of colours and very French “swoons” contrasting with the great contrapuntic school. Titles as strange as *Le Reveil-Matin* (*The Morning Awakening*), *Les Barricades mystérieuses* (*The Mysterious Barricades*), *Le Tic-toc-choc* and *Les Ombres errantes* (*The Wandering Shadows*), do not prevent the listener from enquiring about the inspiration of the pieces in

question, which are a thousand miles away from the Well Tempered Keyboard!

In chamber music, Couperin was to follow the same path and published several sonatas from 1690, followed by the *Concerts Royaux* (1722), suites of pieces taken from those given before the King in his twilight years in 1714 and 1715 “I had written them for the little chamber concerts, to which Louis XIV invited me to come almost every Sunday of the year. I played the harpsichord there.” These rare testimonies of pieces composed and played in intimacy with Louis XIV often have colours which remind us of the organist, with an accomplished sense of rhythm and themes which can already be considered as “Galant”, but it is above all a sheer delight for every musician whose instrument sounds at its best. “I like much more that which moves me rather than that which surprises me”, said Couperin: here we have a manifesto of his music and its entrenchment in the French tradition.

This “noble and gracious singing” according to Titon du Tillet was however to mix French music and Italian music whose victoriousness everywhere did not spare France. Couperin cleverly manages the two styles in order to play on the contrasts of their respective palettes.

Thus appear *Les Goûts Réunis* (1724), *Les Apothéoses* (1724) which join those of Lully and of Corelli, and finally *Les Nations* (1726) to which succeed “Sonades and suites de simphonies en Trio” (Sonatas and suites of symphonies in trio) “la Françoise”, “l’Espagnole”, “l’Impériale” and “la Piémontaise”.

A few secular airs and two suites of pieces for viol complete in 1728 these chamber works, of which the theatrical flavour was pronounced but remaining always more pituresque than grandiose.

His two daughters were themselves accomplished musicians: Marie-Madeleine

(1690-1742) was a nun and organist at the Abbaye de Maubuisson, whereas Marguerite-Antoinette (1705-1778) became a harpsichordist of the King's chambers.

Towards the end of his life he abandoned all the responsibilities of which he was the head, Couperin passed away in 1733, leaving behind him a corpus which is idiomatically French, with a charm which transcends the centuries, and of which the spirit speaks the same subtle language as the *Turcaret* by Lesage (1709), as the *Lettres Persanes* by Montesquieu and *Arlequin poli par l'Amour*, the first of Marivaux's plays in 1720.

Der zweite Teil der Regierungszeit Ludwigs XIV., der den Einzug in Versailles und die letzten Jahre des alten Königs umfasst, ist an sich schon eine faszinierende Zeit für die Musik: Lully und Molière sind gestorben, und in deren glanzvollem Erbe erreicht eine neue Generation von Musikern die Reifezeit ihres Schaffens. Unter ihnen kommt François Couperin ein erstklassiger Rang zu, allerdings in

einem ihm ganz eigenen Bereich: einem geistlichen und kammermusikalischen Repertoire, das sich weder an die *Grand Motet* annähert, dessen Meister Lalande bleibt, noch an die Welt der Oper, für die man einen wesentlichen Teil an Energie aufwenden muss, wenn man sich eine Chance geben will, sie zu erobern, und die auch ziemlich unvereinbar mit einer Anstellung an der *Chapelle du Roi* ist.

Bei der Wiederentdeckung der französischen Werke aus der Barockzeit nimmt Couperin jedoch eine Vorrangstellung ein. *Le Tombeau de Couperin* von Ravel (1917) war bereits eine Hommage an ihn.

Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts wurden seine beiden Orgelmessen in Konzerten und für Aufnahmen interpretiert, und seine *Leçons de Ténèbres* wurden dank der Schallplatte von Alfred Deller berühmt. So entkam Couperin der Vergessenheit. Die Neugier der Interpreten und danach die des Publikums sprechen für die Originalität seines Werkes für Cembalo, das uns heute als eine „Summe“ der französischen Kunst der Tasteninstrumente erscheint.

Der 1668 in Paris geborene Couperin war das berühmteste Mitglied einer Musikerdynastie, die vor allem an den Orgeln der Kirche Saint Gervais brillierte, wo sie im 17. und 18. Jahrhundert den Organistenposten bekleideten. Sein Onkel, der große Cembalist Louis Couperin (1626-1661), war das erste Mitglied dieser Familie, der 1653 Organist von Saint Gervais wurde. Sein Vater Charles wurde dessen Nachfolger, starb aber bereits 1679. Er ließ den jungen François als Waise zurück, vermachte ihm aber die Organistenstelle, die in der Zwischenzeit vom großen Lalande übernommen wurde,

bis François fähig war, sie zu besetzen. Als Schüler von Jacques Thomelin (Organist an der *Chapelle Royale*) wurde er durch dessen Vermittlung und dank Lalande sehr jung „Musiker des Königs“ und danach von 1693 bis 1733 Organist der *Chapelle Royale*.

Couperins Leben an sich weist weder besondere Merkmale, noch homerische Kämpfe auf und er revolutionierte auch nicht die Musik. Auf diese Art setzt er sich zweifellos neben Jean-Philippe Rameau als der große Meister der französischen Tasteninstrumente des 18. Jahrhunderts durch. Als brillanter Musiker, produktiver Komponist und bei den Mächtigen sehr gesuchter Cembalolehrer verfolgte er eine musikalische Laufbahn, deren wichtigste Daten durch die veröffentlichten Werke gekennzeichnet werden.

Im Jahr 1690 erschienen die beiden Meisterwerke des klassischen französischen Orgelrepertoires: die Messe für den gewöhnlichen Gebrauch der Pfarreien zu feierlichen Anlässen sowie die für die Klöster von Ordensbrüdern oder – schwestern bestimmte Messe. Diese beiden Suiten von Orgelstücken sind die einzigen Zeugnisse, die uns Couperin von seinem wichtigsten Arbeitsinstrument hinterließ. Seinem Wesen nach ein Meister der Improvisation, veröffentlichte dieser

französische Organist tatsächlich nur wenig. Doch die beiden Messen sind das „große Werk“ Couperins, in dem er das Instrument zum Brillieren bringt und gleichzeitig seine Effekte beherrscht. Es handelt sich dabei um die erste große französische Sammlung von Orgelwerken nach den früheren Veröffentlichungen von Guillaume-Gabriel Nevers und Nicolas Lebègue sowie der desselben Jahres von Gilles Jullien. „Couperin der Große“ übertrifft diese Meister, und der melodische Erfindungsreichtum seiner Orgelstücke verschafft ihm den ersten Platz im Pantheon der französischen Organisten.

Seine bedeutende Stellung in der königlichen Kapelle inspirierte Couperin zu einer Reihe geistlicher Werke für kleine Besetzung, besonders zu etlichen ein – oder mehrstimmigen *Petits Motets* und zu den berühmten *Leçons de Ténèbres*, von denen uns nur die des Karntwuchs erhalten sind. Für die Nonnen der *Abbaye Royale de Longchamps* komponiert und in der Karwoche des Jahres 1714 aufgeführt, stehen sie in der großen Tradition der *Ténèbres*, jedoch mit einer außergewöhnlichen melodischen Inspiration, die ihnen sicheren Erfolg einträgt.

Als hervorragender Cembalist, „Ordinaire de la musique de la Chambre de Sa Majesté pour le Clavecin“, veröffentlichte Couperin von 1713 bis 1730 vier Bücher mit Stücken für dieses Instrument und 1716 eine Abhandlung *L'Art de toucher le clavecin*, die das französische Gegenstück zu den Sammlungen Bachs aus derselben Zeit darstellen. Couperin ließ sich von den *Suites à la française* inspirieren, ging allerdings über deren Logik hinaus, um seine „ordres“ zu schaffen, denen eine subtile Poesie noch nie dagewesene Farbtöne und typisch französische Pamoisons [Extasen] im Gegensatz zur großen kontrapunktischen Schule verleiht. So merkwürdige Namen wie *Le Reveil-Matin* [Das morgendliche Erwachen], *Les Barricades mystérieuses* [Die geheimnisvollen Barrikaden], *Le Tic-toc-Choc* [Der Tic-toc-Schock] oder *Les Ombres errantes* (Die herumirrenden Schatten] lassen die Hörer über die Inspirationsquellen der jeweiligen Stücke rätseln... meilenweit entfernt vom Wohltemperierten Klavier!

In der Kammermusik folgte Couperin dem gleichen Weg und veröffentlichte ab 1690 mehrere Sonaten, danach die *Concerts*

Royaux (1722), d.h. Suiten von Stücken, die unter anderen vor dem König 1714 und 1715 in dessen letzten Lebensjahren gespielt wurden: „Ich machte sie für die kleinen Kammerkonzerte, zu denen mich Ludwig XIV. fast jeden Sonntag des Jahres kommen ließ. Ich spielte dort Cembalo.“ Diese seltenen Zeugnisse von Stücken, die für den privaten Kreis Ludwigs XIV. komponiert und dort gespielt wurden, haben oft Färbungen, die an den Organisten erinnern, mit einem vollendeten Sinn für den Rhythmus und bereits galanten Themen. Sie sind aber vor allem ein Genuss für jeden Musiker, dessen Instrument darin bestmöglich klingt. „Ich mag das, was mich bewegt, viel lieber als das, was mich überrascht“, sagt Couperin: ein Manifest seiner Musik und ihrer Verankerung in der französischen Tradition.

Dieses „edle und anmutige Lied“, wie Titon du Tillet meinte, sollte jedoch die französische Musik und die italienische mischen, die allerorts siegte und auch Frankreich nicht verschonte. Couperin handhabt gekonnt die beiden Stile, um mit den Kontrasten der jeweiligen Paletten zu spielen. So entstehen *Les Goûts Réunis* [Die vereinigten Geschmacksrichtungen]

(1724), *Les Apothéoses* (1724), die zu denen von Lully und Corelli hinzukommen, und schließlich *Les Nations* (1726), wo *La Française, l'Espagnole, l'Impériale* [Die Kaiserliche] und *la Piémontaise* in „Sonades et suites de simphonies en Trio“ aufeinanderfolgen.

Einige profane Airs und zwei Suiten mit Stücken für Gambe ergänzten 1728 diese Kammermusikwerke, deren Hang zum Theatralischen ausgeprägt ist, aber immer eher pittoresk als grandios bleibt. Die beiden Töchter Couperins waren ebenfalls vollendete Musikerinnen: Marie-Madeleine (1690-1742) war Nonne und Organistin an der *Abbaye de Maubuisson*, während Marguerite-Antoinette (1705-1778) Cembalistin der *Chambre du roi* wurde.

An seinem Lebensende trat Couperin von den Ämtern, die er bekleidete, zurück. Er starb 1733 und hinterließ ein idiomatisch französisches Werk, dessen Charme die Jahrhunderte überdauert und dessen Geist die gleiche subtile Sprache spricht wie Lesages *Turcaret* (1709), Montesquieus *Lettres Persanes* und *Arlequin poli par l'Amour*, das erste Stück Marivaux aus dem Jahr 1720.



Mathilde Vialle

Née en 1988, Mathilde débute la viole de gambe à l'âge de 8 ans au CNR de Bordeaux dans la classe de Paul Rousseau. Après avoir travaillé pendant deux ans auprès de Matthieu Lusson au CNR de Poitiers où elle a obtenu son DEM (diplôme d'études musicales), elle intègre le CNSM de Lyon dans la classe de Marianne Muller. Elle poursuit ses études auprès de Philippe Pierlot et Mienke Van der Velden au Koninklijk Conservatorium à La Haye, où elle obtient un Master avec distinction. Lors de ses études, elle bénéficie également des conseils de Wieland Kuijken.

Membre fondateur de l'ensemble *Le Vertigo*, elle se produit au sein de diverses formations telles que l'ensemble *Correspondances* (Sébastien Daucé), *Ricercar Consort* (Philippe Pierlot), *Le Poème Harmonique* (Vincent Dumestre), *La Main Harmonique* (Frédéric Bétous), *Apotheosis* (Korneel Bernolet) ou

encore l'ensemble *Les Timbres* et l'ensemble *Artifices* (Alice Julien-Laferrière).

Elle fonde le *Duo Coloquintes* avec la violoniste Alice Julien-Laferrière. Un premier CD du duo est sorti en mai 2016, autour de transcriptions de pièces de clavier de J.J. Froberger, pour le label Son an Ero. Un deuxième disque, consacré cette fois à Louis Couperin, est paru début 2020 pour le label Seulétoile. Ce disque est salué par la critique et récompensé par un Diapason d'Or.

Lauréate de concours internationaux, Mathilde reçoit en 2010 le 3^e prix au IV^e Concours International musique ancienne à Schärding-Brunnenthal (Autriche), en 2011 le 3^e prix et le prix du public au VI^e Concours International Telemann à Magdeburg (Allemagne), en 2012 le 1^{er} prix au IV^e Concours International Francesco Maria Ruspoli à Vignanello (Italie) ainsi que le 2^e prix au V^e Concours International de viole de gambe Bach-Abel à Köthen (Allemagne).

Born in 1988, Mathilde started playing viola da gamba at the age of 8 at the CNR in Bordeaux in Paul Rousseau's class. After working for two years with Matthieu Lusson at the CNR of Poitiers where she obtained her DEM (Diploma of Musical Studies), she then joined the CNSM of Lyon in Marianne Mullers class. She continued her studies with Philippe Pierlot and Mienke Van der Velden at the Koninklijk Conservatorium in The Hague, where she obtained a Master's degree with distinction. During her studies, she also received advice from Wieland Kuijken.

A founding member of the ensemble *Le Vertigo*, she performs with various groups such as *L'Ensemble Correspondances* (Sébastien Daucé), *Ricercar Consort* (Philippe Pierlot), *Le Poème Harmonique* (Vincent Dumestre), *La Main Harmonique* (Frédéric Bétous), *L'Ensemble Apotheosis* (Korneel Bernolet) and *L'Ensemble Les Timbres and Artifices* (Alice Julien-Laferrière).

She founded the *Duo Coloquintes* with the violinist Alice Julien-Laferrière. A first CD of the duo was released in May 2016, based on transcriptions of keyboard pieces by J.J.Froberger, for the Son an Ero label. A second record, this time devoted to Louis Couperin, was released in early 2020 for the Seulétoile label. This record was acclaimed by the critics and awarded a Diapason d'Or.

Winner of international competitions, Mathilde was awarded 3rd prize at the 4th International Early Music Competition in Schärding-Brunnenthal (Austria) in 2010 and in 2011, 3rd prize and audience prize at the 6th International Telemann Competition in Magdeburg (Germany), in 2012 the 1st prize at the 4th International Francesco Maria Ruspoli Competition in Vignanello (Italy) and 2nd prize at the 5th International Bach-Abel Viola da Gamba Competition in Köthen (Germany).

Mathilde Vialle, Jahrgang 1988, begann bereits im Alter von 8 Jahren am CNR (Staatliches Konservatorium der Region Bordeaux (Anm. d. Ü.)) von Bordeaux in der Klasse von Paul Rousseau Gambenunterricht zu nehmen. Nachdem sie zwei Jahre lang bei Matthieu Lusson am CNR (Staatliches Konservatorium der Region Bordeaux (Anm. d. Ü.)) von Poitiers studiert hatte, erhielt sie das Diplom für Musikstudien DEM. Danach trat sie ins CNSMD (Staatliches Konservatorium für Musik und Tanz mit Hochschulniveau (Anm. d. Ü.)) von Lyon in die Klasse von Marianne Muller ein. Sie setzte ihr Studium bei Philippe Pierlot und Mienke Van der Velden am Koninklijk Conservatorium in Den Haag fort, wo sie ihr Masterstudium mit Auszeichnung abschloss. Im Laufe ihres Studiums kamen ihr auch die Ratschläge Wieland Kuijkers zugute.

Sie ist Gründungsmitglied des Ensembles *Le Vertigo*, tritt aber auch mit verschiedenen anderen Ensembles auf wie etwa: *Ensemble Correspondances* (Sébastien Daucé), *Ricercar Consort* (Philippe Pierlot), *Le Poème Harmonique* (Vincent Dumestre), *La Main Harmonique* (Frédéric Bétous), *Apotheosis*

(Korneel Bernolet) oder *Les Timbres* und *Ensemble Artifices* (Alice Julien-Laferrière).

Mit der Geigerin Alice Julien-Laferrière gründete sie das Duo Coloquintes. Eine erste CD dieses Duos kam für das Label Son an Ero im Mai 2016 rund um Transkriptionen von Klavierstücken J.J. Frobergers heraus. Eine zweite CD, die Louis Couperin gewidmet ist, erschien zu Beginn des Jahres 2020 für das Label Seulétoile. Diese Aufnahme wurde von den Kritikern sehr gelobt und mit einem Diapason d'Or ausgezeichnet.

Mathilde Vialle ist Preisträgerin mehrerer internationaler Wettbewerbe: 2010 errang sie den 3. Preis beim 4. Internationalen Solistenwettbewerb für Alte Musik in Schärding-Brunnenthal (Österreich), 2011 den 3. Preis und den Publikumspreis beim 4. Internationalen Telemann-Wettbewerb in Magdeburg (Deutschland), 2012 den 1. Preis beim 4. Concorso Internazionale „Principe Francesco Maria Ruspoli“ in Vignanello (Italien) sowie den 2. Preis beim 5. Internationalen Viola da Gamba Wettbewerb Bach-Abel in Köthen (Deutschland).



Louise Bouedo-Mallet

Louise Bouedo-Mallet débute la viole de gambe avec Maéva Bouachrine au CRR d'Annecy. En 2012, âgée de 19 ans, elle entre au CNSMD de Lyon dans la classe de Marianne Muller où elle obtient son master en 2017 avec la mention très bien à l'unanimité.

Cherchant toujours à élargir son champ de possibilités musicales, Louise côtoie notamment l'univers de la création contemporaine. Elle travaille pendant plusieurs années avec Maxime Mantovani autour d'un projet mêlant musique électro-acoustique et viole de gambe. Il en sort un cycle de pièces nommé Stepologie. Ce projet affirme chez Louise une volonté d'exploration et de questionnement autour de son instrument. Poursuivant ce cheminement, elle crée en mai 2017 et enregistre en février 2018 la pièce de J.-P. Chaigne pour viole de gambe seule « De miroir, d'absence ».

Louise a l'occasion de se produire en France et à l'étranger, au sein de formations diverses: MA festival (Bruges), *Opera Rara* (Cracovie), *Oude Muziek* (Utrecht), Auditorium de Lyon, *Mars en Baroque* (Marseille), Festival *Les grands concerts* (Lyon), Centre de musique médiévale de Paris, France Musique, Festival Radio France Montpellier, Festival *Toulouse les Orgues*, Festival *Bozar* (Bruxelles), Fonds Saint Jacques (Martinique), *Les Rendez-vous de Musique Ancienne* (Lyon).

Elle joue notamment avec l'ensemble Correspondances, l'ensemble ApotropaiK avec qui elle gagne en 2017 le concours international de musique ancienne de Vanves, L'Archivolte, ainsi qu'avec Les musiciens de Saint-Julien, Les Nouveaux Caractères, Concerto Soave, Alkymia. Parallèlement, Louise enseigne la viole de gambe au CRR de Lyon.

Louise Bouedo-Mallet began studying the viola da gamba with Maéva Bouachrine at the regional Conservatoire (CRR) of Annecy. In 2012, at the age of 19, she entered the CNSMD of Lyon in Marianne Muller's class where she obtained her master's degree in 2017 with first class honours.

Always seeking to broaden her field of musical possibilities, Louise is particularly interested in the world of contemporary creation. For several years she worked with Maxime Mantovani on a project mixing electro-acoustic music and viola da gamba. A cycle of pieces called Stepologie was produced. This project affirms Louise's desire to explore and question her instrument.

Pursuing this path, she premiered in May 2017 and recorded in February 2018 J.-P. Chaigne's piece for solo viola da gamba, *De miroir, d'absence*.

Louise performs in France and abroad with various groups: MA festival (Bruges), Opera Rara (Krakow), Oude Muziek (Utrecht), at the Auditorium de Lyon, Mars en Baroque (Marseille), the Festival Les grands concerts (Lyon), Le Centre de musique médiévale de Paris, the Radio France Montpellier Festival, the Toulouse les Orgues Festival, the Bozar Festival (Brussels), the Fonds Saint Jacques (Martinique), Les Rendez-vous de la Musique Ancienne (Lyon).

She plays notably with the Ensemble Correspondances, the Ensemble ApotropaiK with whom she won the 2017 Vanves International Early Music Competition, L'Archivolte, as well as with Les musiciens de Saint-Julien, Les Nouveaux Caractères, Concerto Soave and Alkymia.

At the same time, Louise teaches viola da gamba at the CRR of Lyon.

Louise Bouedo-Mallet begann bei Maéva Bouachrine am CRR (Regionales Konservatorium) von Annecy Viola da Gamba zu spielen. 2012 trat sie mit 19 Jahren ins CNSMD von Lyon in die Klasse von Marianne Muller ein, wo sie 2017 ihren Master-Abschluss einstimmig mit der Note sehr gut erlangte.

Immer auf der Suche nach der Erweiterung ihrer musikalischen Möglichkeiten, setzt sich Louise Bouedo-Mallet auch besonders mit der zeitgenössischen Musik auseinander. Sie arbeitete mehrere Jahre lang mit Maxime Mantovani an einem Projekt, das die elektroakustische Musik mit der Viola da Gamba kombiniert. Daraus entstand ein Zyklus von Stücken mit dem Titel Stepologie. Dieses Projekt bekräftigte Louises Wunsch, die Gambe zu hinterfragen und Forschungen rund um dieses Instrument zu betreiben. In diesem Sinne interpretierte sie im Mai 2017 die Uraufführung von J.-P. Chaignes Werk

für Viola da Gamba solo „De miroir, d'absence“, das sie im Februar 2018 aufnahm.

Louise Bouedo-Mallet hat Gelegenheit, mit verschiedenen Ensembles in Frankreich wie im Ausland aufzutreten: MA Festival (Brügge), Opera Rara (Krakau), Oude Muziek (Utrecht), Auditorium de Lyon, Mars en Baroque (Marseille), Festival Les grands concerts (Lyon), Centre de musique médiévale de Paris, France Musique, Festival Radio France Montpellier, Festival Toulouse les Orgues, Festival Bozar (Brüssel), Fonds Saint Jacques (Martinique), Les Rendez-vous de Musique Ancienne (Lyon).

Sie spielt vor allem mit dem Ensemble Correspondances, dem Ensemble ApotropaiK, mit dem sie 2017 den Concours International de Musique ancienne in Vanves gewann, L'Archivolte, sowie mit Les musiciens de Saint-Julien, Les Nouveaux Caractères, Concerto Soave und Alkymia.

Parallel dazu unterrichtet Louise Bouedo-Mallet Viola da Gamba am CRR von Lyon.



Thibaut Roussel

Après des études de guitare classique et de son, il se spécialise dans l'interprétation de la musique ancienne avec l'étude du théorbe, des guitares anciennes ainsi que des luths renaissances et baroques au conservatoire de Versailles dans la classe de Benjamin Perrot. Depuis toujours passionné par le patrimoine musical français des XVII^e et XVIII^e siècles, il axe aujourd'hui son orientation musicale autour de la redécouverte de compositeurs oubliés.

Il se produit en soliste et continuiste dans des ensembles de musique spécialisée tels que l'Ensemble Correspondances, (Sébastien Daucé), Pygmalion (Raphaël Pichon), l'Escadron Volant de la Reine, Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre), Le Centre de Musique Baroque de

Versailles (Olivier Schneebeli), l'ensemble La Rêveuse (Benjamin Perrot et Florence Bolton), le Théâtre de l'Incrédule (Benjamin Lazar), avec le violiste Robin Pharo, avec le chanteur Marc Mauillon, la mezzo-soprano Stéphanie d'Oustrac...

Particulièrement intéressé par la création et la musique contemporaine ainsi que son interprétation sur instruments anciens, il crée des pièces spécialement écrites pour le théorbe et instruments de la famille des luths et guitares au sein de divers récitals et festivals (Montpellier, Versailles...)

En 2021, aux côtés de Mathilde Vialle et Sébastien Daucé, Thibaut Roussel a fait paraître au Label Château de Versailles Spectacles, *Le Coucher du Roi* (CD + DVD bonus), applaudi par la critique.

After studying classical guitar and sound, Thibaut Roussel specialised in the interpretation of early music with the study of the theorbo and early guitars as well as renaissance and baroque lutes at the Versailles Conservatory in Benjamin Perrot's class. He has always been fascinated by the French musical heritage of the 17th and 18th centuries, and today his musical orientation is centred upon the rediscovery of neglected composers. He performs as a soloist and continuo player in specialised music ensembles such as the Ensemble Correspondances, (Sébastien Daucé), Pygmalion (Raphaël Pichon), l'Escadron Volant de la Reine, Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre), The Centre de Musique Baroque de Versailles (Olivier Schneebeli), the ensemble

La Rêveuse (Benjamin Perrot and Florence Bolton), the Théâtre de l'Incrédule (Benjamin Lazar), with the violinist Robin Pharo, with the singer Marc Mauillon, the mezzo-soprano Stéphanie d'Oustrac...

Particularly interested in creation and contemporary music as well as its interpretation on early instruments, he creates pieces specially written for the theorbo and instruments of the lute and guitar family in various recitals and festivals (Montpellier, Versailles...). In 2021, alongside Mathilde Vialle and Sébastien Daucé, Thibaut Roussel released for the Château de Versailles Spectacles label, *Le Coucher du Roi* (CD + bonus DVD), which was unanimously praised by the critics.

Nach einem Studium in Gitarre und Sound spezialisierte sich Thibaut Roussel auf die Interpretation Alter Musik und studierte am Konservatorium in Versailles Theorbe, historische Gitarren sowie Renaissance – und Barocklauten in der Klasse von Benjamin Perrot. Seit jeher begeisterte er sich für die französische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, heute fokussiert er sich vor allem auf die Wiederentdeckung vergessener Komponisten.

Als Solist und Continuospieler tritt er mit Ensembles auf, die auf diese Musik spezialisiert sind. Hierzu gehören das Ensemble Correspondances (Sébastien Daucé), Pygmalion (Raphaël Pichon), L'Escadron Volant de la Reine, Le Poème Harmonique

(Vincent Dumestre), das Centre de musique baroque de Versailles (Olivier Schneebeli), das Ensemble La Rêveuse (Benjamin Perrot et Florence Bolton), das Théâtre de l'Incrédule (Benjamin Lazar), unter anderem mit dem Gambisten Robin Pharo, dem Sänger Marc Mauillon, der Mezzosopranin Stéphanie d'Oustrac und weiteren.

Da er sich besonders für zeitgenössische Musik und Kreation sowie deren Interpretation auf historischen Instrumenten interessiert, komponiert er spezielle Stücke für die Theorbe sowie für Instrumente aus der Familie der Lauten und Gitarren, die er auf verschiedenen Konzerten und Festivals (Montpellier, Versailles usw.) präsentiert.



Sébastien Daucé

Organiste, claveciniste, Sébastien Daucé est animé par le désir de faire vivre un répertoire foisonnant: celui de la musique française du XVII^e siècle. Formé au Conservatoire supérieur de Lyon, il est d'abord sollicité comme continuiste et chef de chant, puis fonde en 2009 l'ensemble Correspondances, réunissant auprès de lui chanteurs et instrumentistes épris du répertoire du Grand Siècle.

Avec l'ensemble, il parcourt la France et le monde, joue pour la radio et dans de prestigieux festivals (Saintes, Utrecht, Ambronay, Bruges) et lieux d'exceptions (Château de Versailles, Louvre, Wigmore Hall). Sébastien Daucé et l'ensemble Correspondances sont également en résidence au théâtre de Caen avec lequel ils développent depuis 2016 leurs premiers projets lyriques.

Son exploration d'un répertoire peu joué, souvent inédit, aboutit avec le soutien du label Harmonia Mundi à une discographie de 10 enregistrements,

tous unanimement salués par la critique. L'ensemble bénéficie désormais d'une reconnaissance internationale: en 2016, il est récompensé lors de la cérémonie des Echo Preis (Allemagne) dans les catégories de Première mondiale et de Jeune chef de l'année; le magazine australien Timelight lui décerne la récompense du meilleur opéra de l'année 2016 pour son *Concert royal de la nuit*.

Sébastien Daucé collabore avec les meilleurs spécialistes du XVII^e siècle, publiant régulièrement des articles et participant à d'importants projets de *performance-practice*. Passionné par la question du style musical, il édite la musique qui constitue le répertoire de l'ensemble, allant jusqu'à en proposer quand cela s'impose, des recompositions complètes, comme ce fut le cas pour le *Ballet de la Nuit*.

Pour le label Château de Versailles Spectacles, il dirigea l'ensemble Correspondances pour *Le Sacre royal de Louis XIV* (DVD, 2019) tout en majesté.

Organist and harpsichordist, Sébastien Daucé is driven by the desire to bring to life an abundant repertoire: that of 17th century French music. He studied at the Conservatoire Supérieur de Lyon, and he was initially much sought after as a continuo player and choirmaster, but then in 2009 he founded the ensemble Correspondances, which brought together singers and instrumentalists who loved the repertoire of the Grand Siècle.

With the ensemble he has travelled throughout France and the world, playing for radio and in prestigious festivals (Saintes, Utrecht, Ambronay, Bruges) and exceptional venues (Château de Versailles, Louvre, Wigmore Hall). Sébastien Daucé and the Ensemble Correspondances are also in residence at the Théâtre de Caen, with whom they have been developing their first opera projects since 2016.

His exploration of a repertoire little performed and often unpublished, has led

with the support of the Harmonia Mundi label to a discography of 10 recordings, all unanimously acclaimed by the critics. The ensemble now enjoys international recognition: in 2016, it was given an award at the Echo Preis (Germany) ceremony in the categories of World Premiere and Young Conductor of the Year; the Australian magazine *Timelight* awarded it the prize for the best opera of the year 2016 for its Concert Royal de la nuit. Sébastien Daucé collaborates with the top specialists of the 17th century, regularly publishing articles and participating in important performance-practice projects. Fascinated by the question of musical style, he publishes the music that makes up the ensemble's repertoire, going so far as to offer when necessary, complete recompositions, as was the case with the Ballet de la Nuit.

For the Château de Versailles Spectacles label, he conducted the ensemble Correspondances for the magnificent *Sacre royal de Louis XIV* (DVD) in 2019.

Der Organist und Cembalist Sébastien Daucé wird von dem Wunsch geleitet, das reichhaltige Repertoire der französischen Musik des 17. Jahrhunderts zu pflegen. Ausgebildet am Conservatoire Supérieur de Lyon, war er zunächst als Continuospieler und Korrepetitor gefragt, bevor er 2009 das Ensemble Correspondances gründete, in dem er Sänger und Instrumentalisten um sich versammelt, die das Repertoire des Grand Siècle lieben.

Mit dem Ensemble reist er durch Frankreich und um die Welt, spielt für den Rundfunk und bei renommierten Festivals (Saintes, Utrecht, Ambronay, Brügge) und an bedeutenden Orten (Château de Versailles, Louvre, Wigmore Hall). Außerdem sind Sébastien Daucé und das Ensemble Correspondances in Residence am Theater Caen, mit dem sie seit 2016 ihre ersten Opernprojekte entwickeln.

Sébastien Daucés Erforschung eines selten gespielten, oft unveröffentlichten

Repertoires führte mit Unterstützung des Labels Harmonia Mundi zu einer Diskographie von 10 Aufnahmen, die alle von den Kritikern einhellig gelobt werden. Mittlerweile genießt das Ensemble internationale Anerkennung: 2016 wurde es bei der Verleihung des Echo-Preises (Deutschland) in den Kategorien „Weltpremiere“ und „Junger Dirigent des Jahres“ ausgezeichnet, und die australische Zeitschrift Timelight verlieh ihm für sein Concert royal de la nuit den Preis für die beste Oper des Jahres 2016.

Sébastien Daucé arbeitet mit den besten Spezialisten des 17. Jahrhunderts, veröffentlicht regelmäßig Artikel und nimmt an wichtigen Projekten zur Aufführungspraxis teil. Fasziniert von der Frage des musikalischen Stils, veröffentlicht er die Musik, die das Repertoire des Ensembles ausmacht, und geht dabei so weit, dass er, wenn nötig, komplette Neukompositionen vorschlägt, wie es beim Ballet de la Nuit der Fall war.



Clavecin Rückers, Grand Cabinet de Madame Victoire, Château de Versailles

Le clavecin Rückers de Versailles

Le clavecin construit à Anvers en 1628 par Joannes Rückers (1578-1642) est à l'origine un grand modèle transpositeur à deux claviers. Très tôt importés en France, les instruments de la famille Rückers allaient jouir d'un prestige croissant, qui suscita, vers la fin du XVII^e siècle, un processus d'augmentation de leur étendue. Préserver les qualités de leur table d'harmonie, à laquelle on imputait l'excellence sonore de ces instruments, tout en adaptant leur mécanique aux usages musicaux français: tel était le but de ces *ravalements*, dont les facteurs parisiens se firent une spécialité. La manière de Nicolas Blanchet (v.1660-1731) se reconnaît dans l'intervention datée 1706. Contemporain du *ravalement*, le décor extérieur peint sur fond d'or a été

attribué à l'ornemaniste Claude III Audran (1657-1734). Les projets d'Audran mêlent avec autant d'humour que d'élégance les dieux de l'Olympe, des singes humanisés et des figures du théâtre de la Foire Saint-Germain, au sein d'un réseau d'arabesques arachnéennes, de frêles architectures et de guirlandes de fleurs. La face interne du couvercle présente un paysage italianisant, animé par un concert champêtre dont les protagonistes portent des costumes de la Comédie Italienne, *Fête Galante* avant la lettre.

Alain Anselm

Facteur de clavecins, organologue.
En charge des opérations de restauration et
de conservation des clavecins historiques
du Château de Versailles.

The Rückers Harpsichord of Versailles

The harpsichord built in Antwerp in 1628 by Joannes Rückers (1578-1642) was originally a large transposing instrument with two keyboards. Imported to France very early, the Rückers family instruments enjoyed a growing prestige which, towards the end of the 17th century, led to the process of extending their range. *These ravalements*, in which the Parisian instrument makers were experts, were designed to preserve the qualities of their soundboards, responsible for the excellent sound quality of these instruments, while adapting their mechanics to French musical practices. The work of Nicolas Blanchet (c.1660-1731) can be recognised in the modification dated 1706. At the same time as the *ravalement*, the exterior decor was painted on a gold background, attributed to the ornamentalist

Claude III Audran (1657-1734). Audran's designs blended with humour and elegance Olympian gods, humanlooking monkeys and figures from the Foire Saint-Germain theatre, amidst a network of spidery arabesques, delicate architecture and garlands of flowers. The inside of the lid displays an Italianate landscape, featuring a rural entertainment in which the protagonists wear costumes from the Commedia dell'arte, a *Fête Galante* before its time.

Alain Anselm

Harpsichord maker, organologist.
Head of the operations to restore and conserve the historical harpsichords at the Palace of Versailles.

Die Rückers Cembalo von Versailles

Das 1628 in Antwerpen von Joannes Rückers (1578-1642) gebaute Cembalo war ursprünglich ein großes Modell zum Transponieren mit zwei Klaviaturen. Die Instrumente der Familie Rückers wurden schon sehr früh nach Frankreich importiert und konnten sich eines ständig wachsenden Prestiges erfreuen, das gegen Ende des 17. Jahrhunderts einen Prozess der Erweiterung ihres Umfangs in Gang setzte. Das Ziel dieser sogenannten *Ravalements*, die sich zu einer Spezialität der Pariser Instrumentenbauer entwickelten, war es, die Mechanik der Cembali den französischen musikalischen Gewohnheiten anzupassen, ohne die Eigenschaften ihrer Resonanzböden, denen ihr ausgezeichnete Klang zugeschrieben wurde, zu beeinträchtigen. Die im Jahr 1706 vorgenommenen Veränderungen tragen die Handschrift von Nicolas Blanchet (etwa 1660-1731). Zur selben Zeit wie das „Ravalement“ wurde das Cembalo mit

Bemalungen auf goldenem Grund versehen, die dem Dekorationsmaler Claude III Audran (1657-1734) zugeordnet werden. Die von Humor und Eleganz gekennzeichneten Projekten von Audran bestechen mit Göttern des Olymp, Affen mit menschlichen Zügen und Theaterfiguren aus der Foire Saint-Germain, aufgebracht auf eine Art Spinnennetz aus Arabesken, zarten Aufbauten und Blumengirlanden. Die Innenseite des Deckels zeigt eine Landschaft im italienischen Stil, in der ein ländliches Konzert stattfindet, deren Protagonisten Kostüme aus der Comedia Italiana tragen – eine *Fête Galante*, bevor der Begriff überhaupt geprägt wurde.

Alain Anselm

Cembalo – und Orgelbauer.
Verantwortlicher Leiter für die Restaurierung
und Erhaltung der historischen Cembali
von Schloss Versailles.



L'Opéra Royal de Versailles

La construction de l'Opéra de Versailles marque l'aboutissement de près d'un siècle de projets car, s'il n'a été édifié qu'à la fin du règne de Louis XV, il a été prévu dès 1682, date de l'installation de Louis XIV à Versailles. Le Roi, avait chargé Hardouin-Mansart et Vigarani de dresser les plans d'une salle des ballets et l'architecte en avait réservé l'emplacement. Les travaux furent commencés dès 1685, mais vite interrompus en raison des difficultés financières. Louis XV, à son tour, recula longtemps devant la dépense, de sorte que, pendant près d'un siècle, la cour de France dut se contenter d'une petite salle de comédie aménagée sous le passage des Princes. C'est seulement en 1768 que le Roi, en prévision des mariages successifs de ses petits-enfants, se décida à commencer les travaux menés par son Premier architecte, Gabriel. Achevé en vingt-trois mois, l'Opéra Royal fut inauguré le 16 mai 1770, jour du mariage du Dauphin avec l'archiduchesse Marie-Antoinette, avec une représentation de *Persée* de Quinault et Lully. Depuis sa réouverture en septembre 2009, L'Opéra Royal propose, tout au long de

sa saison musicale, une programmation lyrique, musicale et chorégraphique, qui accueille ensembles et artistes français et internationaux prestigieux. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo García Alarcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King y côtoient Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre...

C'est la musique qui donne à Versailles son âme, sa vie, sa respiration. Elle reprend sa place aujourd'hui, grâce à Château de Versailles Spectacles dont la passion fait revivre ce palais somptueux avec ce qui l'a animé pendant plus d'un siècle et nous en révèle l'origine et l'inspiration.

Cette collection d'enregistrements en est le témoignage: emblématiques de la programmation de Château de Versailles Spectacles, parfois surprenants mais toujours exigeants.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, Présidente
Laurent Brunner, Directeur

The Royal Opera of Versailles

The construction of the opera house at Versailles is the culmination of almost a century of projects, because, if it had not been built at the end of the reign of Louis XV, it had been planned as early as 1682, when Louis XV was installed at Versailles. The king had ordered Hardouin-Mansart and Vigarani to pre-prepare plans for a ballet theatre, and the architect had kept back space for it. The main body of the work began as early as 1685, but was soon interrupted because of the financial difficulties. Louis XV in turn, for a long time shied away from the cost, so that for almost a century, the French Court had to make do with a small theatre converted underneath the “passage des Princes”. It was only in 1768 that the king, in preparation for the successive marriages of his grandchildren, at last decided to give the order to begin the work to his first architect, Gabriel. The Royal Opera, was completed within twenty-three months, and inaugurated on the 16 May 1770, the day of the marriage of the Dauphin with the Archduchess Marie-Antoinette, and a performance of Lully/Quinaults' *Persée*.

Since its reopening in 2009, the Royal Opera proposes, throughout the season, an opera, music and dance programme with invitations to French as well as prestigious international ensembles and artists. Cecilia Bartoli, Philippe Jarousky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo Garcia Alararcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King stand alongside Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre...

It is music which gives Versailles its soul, its living breath. This music now takes place every day, thanks to Château de Versailles Spectacles whose passion brings alive this sumptuous palace with that which enlivened it for more than a century and now reveals to us its origins and its inspiration.

This collection of recordings bears witness to this. Emblematic of the Château de Versailles Spectacle's programming, sometimes surprising but always challenging.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, President
Laurent Brunner, Director

Die königliche Oper von Versailles


Der Bau der Oper von Versailles bildet den Abschluss fast eines Jahrhunderts an Projekten, denn, obwohl sie erst am Ende der Regierungszeit von Ludwig XV. errichtet wurde, war sie bereits seit 1682 vorgesehen gewesen. In diesem Jahr hatte sich Ludwig XIV. in Versailles niedergelassen. Der König hatte Hardouin-Mansart und Vigarani damit beauftragt, Pläne für einen Ballettsaal zu erarbeiten und der Architekt hatte dafür den Ort reserviert. Die Arbeiten begannen 1685, wurden jedoch aufgrund finanzieller Schwierigkeiten schnell unterbrochen. Ludwig XV. schob seinerseits die Ausgabe lange hinaus, sodass sich der französische Hof fast ein Jahrhundert lang mit einem kleinen Theatersaal begnügen musste, der unter der Passage des Princes eingerichtet wurde. Erst im Jahr 1768 entschied der König aufgrund der anstehenden Hochzeiten seiner Enkelkinder, mit den Arbeiten zu beginnen. Sie wurden von seinem Ersten Architekten Gabriel geleitet. Die königliche Oper wurde in 23 Monaten fertiggestellt und am 16. Mai 1770 mit einer Aufführung der Persée von Quinault und Lully eingeweiht. Es war zugleich der Tag der Eheschließung des Kronprinzen mit der Erzherzogin Marie-Antoinette.

Seit ihrer Wiedereröffnung im September 2009 bietet die königliche Oper während ihrer gesamten musikalischen Saison einen lyrischen, musikalischen und choreografischen Spielplan und empfängt bedeutende französische und internationale Ensembles sowie Künstler. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo García Alarcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King begegnen hier Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre

Die Musik gibt Versailles seine Seele, sein Leben, seinen Atem. Heute nimmt sie dank Château de Versailles Spectacles ihren Platz wieder ein. Dessen Leidenschaft lässt diesen herrlichen Palast mit dem wiederaufleben, was ihn mehr als ein Jahrhundert lang bewegt hat. Es enthüllt uns seine Herkunft und seine Inspiration.

Diese Sammlung an Aufnahmen zeugt davon: Sie sind sinnbildlich für den Spielplan von Château de Versailles Spectacles, manchmal überraschend, aber immer anspruchsvoll.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, Vorsitzende
Laurent Brunner, Direktor



SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL
Support the Royal Opera

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

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

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



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

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

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



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

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

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



OPÉRAS | BALLETS | CONCERTS

Retrouvez la programmation et l'actualité de la saison musicale
de l'Opéra Royal sur: www.chateauversailles-spectacles.fr

RÉSERVATIONS: +33 (0)1 30 83 78 89

Enregistré du 24 au 27 juin 2019 au Château de Versailles

Enregistrement, montage et mastering : Alban Moraud

Traductions anglaises : Christopher Bayton

Traductions allemandes : Silvia Berutti-Ronelt

Château de
VERSAILLES
Spectacles

Remerciements :

Un immense merci à Thomas Leconte et Marie-Geneviève Menanteau pour leur aide précieuse ; Mireille et Maurice Ottiger, Fannie Vernaz, Frédéric, Antoine et Alexandre Valay pour avoir soutenu notre projet ; Myriam Rignol et Françoise Lengellé pour leur soutien réitéré et leur bienveillance ; Pierre-Xavier Hans pour la confiance qu'il nous a accordée dans l'accès au fonds instrumental historique du château et enfin, Paul Rousseau pour m'avoir donné la chance de découvrir cette musique magnifique.



Collection Château de Versailles Spectacles


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


Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, productrice
Bérénice Gallitelli, chargée d'édition discographique
Stéphanie Hokayem, conception graphique

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

www.chateauversailles-spectacles.fr

  @chateauversailles.spectacles

 @CVSpectacles @OperaRoyal

 Château de Versailles Spectacles



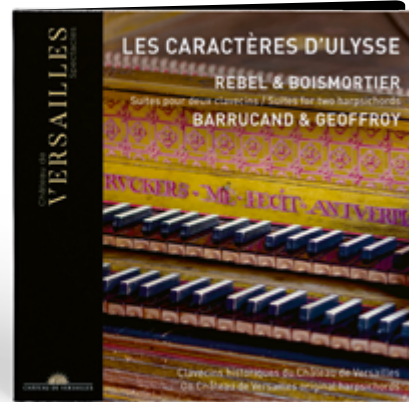
Couverture : Anthony Van Dyck, *Autoportrait* © Domaine public – Photogravure © Fotimprim, Paris ; p. 3, 34, 42 et 4^e de couverture : portraits © François Berthier – L. Buedo-Mallet © DR ; p.23 © Didier Saulnier ; p.24 © Château de Versailles ; p.46 © Diego Salamanca ; p.50 © EPV ; p.54 Thomas Garnier – EPV ; p.58 © Agathe Poupenev ; p.60 *Marie-Antoinette*, Opéra Royal © Olivier Houeix – MBB.

LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles







Mathilde Vialle