

FRANÇOIS COUPERIN
Concerts Royaux

PIERRE GALLON
MATTHIEU BOUTINEAU

FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733)

Concerts Royaux

version à deux clavecins / for two harpsichords

Premier Concert en sol / G

1	Prélude. <i>Gravement</i>	2'35
2	Allemande. <i>Légèrément</i>	2'08
3	Sarabande. <i>Mesuré</i>	2'37
4	Menuet en trio	1'13
5	Gavotte	0'48
6	Gigue. <i>Légèrément</i>	0'59

Second Concert en ré / D

7	Prélude. <i>Gracieusement</i> *	1'35
8	Allemande fuguée. <i>Gaiement</i>	2'26
9	Air tendre *	3'40
10	Air contrefugué. <i>Vivement</i> *	3'00
11	Échos. <i>Tendrement</i>	3'41

Troisième Concert en la / A

12	Prélude. <i>Lentement</i>	1'47
13	Allemande à deux clavecins (<i>Pièces de clavecin</i> , Livre 2, Neuvième Ordre)	4'28
14	Allemande. <i>Légèrément</i>	2'07
15	Courante	1'52
16	Sarabande grave	3'05
17	Gavotte	1'19
18	Musette. <i>Naïvement</i>	2'37
19	Chaconne légère	3'11

Quatrième Concert en mi / E

20	Prélude. <i>Gravement</i>	1'49
21	Allemande. <i>Légèrément</i> **	1'47
22	Courante française. <i>Galamment</i> **	2'11
23	Courante à l'italienne. <i>Gaiement</i>	2'57
24	Sarabande. <i>Très tendrement</i>	3'20
25	Rigaudon. <i>Légèrément et marqué</i>	1'30
26	Forlane en rondeau. <i>Gaiement</i> **	2'57

Pierre Gallon & Matthieu Boutineau, *harpsichords*

Franco-Flemish harpsichord by D. Jacques Way & Marc Ducornet, 1988 - Julien Bailly, 2020

Flemish harpsichord by Atelier Marc Ducornet, Julien Bailly, 2020

Thibaut Roussel, **theorbo* & ***baroque guitar*

“J’aime la musique, sans rien y comprendre,
depuis que je vois le plaisir et le bien qu’elle fait au roi.”

Madame de Maintenon¹

À Versailles, sous le règne de Louis XIV, la musique est partout, à toute heure. Dès 1682, année de l’installation définitive du Roi Soleil et de la cour dans la nouvelle résidence royale, la musique rythme la vie du monarque et de ses suivants. Au quotidien, elle accompagne l’ordinaire du roi et se fait entendre dès la matinale messe basse pour ne se taire qu’après le coucher du souverain. Plus ponctuellement, Versailles devenant le théâtre de l’extraordinaire, la musique sublime les festivités, religieuses ou séculières. Et à l’inverse, elle s’invite dans les appartements privés de la famille royale, vient solacifier les moments plus intimes et parer pour ainsi dire le particulier du roi.² En 1714 et 1715, c’est dans ce cadre précis que François Couperin – alors organiste de la Chapelle Royale – fut mandé par Louis XIV “presque tous les dimanches de l’année” pour donner, en compagnie d’une poignée d’autres musiciens, quelques “petits Concerts de chambre”³.

Plusieurs années après la mort du roi, Couperin fait éditer à la suite de son *Troisième Livre de Clavecin* (1722) quelques-unes des bonnes feuilles entendues lors de ces “petites musiques” sous le titre de *Concerts Royaux*. Le recueil est composé de quatre suites de pièces regroupées par tonalités dont l’organisation répond globalement à l’agencement classique de la suite de danse. Il faut sans doute y voir l’ultime hommage à une forme musicale que Couperin lui-même a déjà abandonnée dans ses pièces de clavecin. Pourtant le langage musical utilisé annonce déjà *Les Nations*, mais tout ici est dit avec délicatesse et subtilité, comme pour ne pas brusquer une sensibilité royale au soir de son existence et sans doute envieuse de goûter une dernière fois aux saveurs du Grand Siècle. Avec ce règne, qui reste à ce jour l’un des plus longs pour un monarque européen, c’est la page du XVII^e siècle qui tarde à se tourner.

Il faut dire que les dernières années de la vie de Louis XIV furent particulièrement éprouvantes : outre une santé déclinante, le roi est très affecté par la perte de son fils aîné – Monseigneur, le “Grand Dauphin” – survenue en 1711. Puis entre 1712 et 1714, il perd ses petits-fils les ducs de Bourgogne et de Berry, ainsi qu’un de ses arrière-petits-fils, soit trois générations de Dauphins de France... Dès lors, Madame de Maintenon veille à adoucir le quotidien de son époux et il n’est pas exclu qu’elle soit à l’origine de ces petits concerts privés. De là, on s’abandonne à penser que Couperin, tenu en grande estime par Louis XIV, professeur de clavecin des enfants de France et principal artisan de ces concerts, eut lui aussi à cœur d’offrir à son royal employeur un souvenir musical singulier. C’est en tout cas l’impression que laisse une préface inhabituellement riche en détails contextuels, donnant à ce recueil une résonance toute personnelle.

Couperin y incite à faire nôtre son hommage et nous enjoint à orchestrer ses *Concerts Royaux* à notre guise. La partition est présentée sur deux portées à la manière d’une pièce de clavier, toutefois selon le compositeur “elle convient non seulement au clavecin, mais aussi au violon, à la flûte, au hautbois, à la viole et au basson”. Si en d’autres circonstances, le pointilleux auteur de *L’Art de toucher le Clavecin* s’agace de ne pas voir respectés ses écrits à la lettre, il n’est pas rare à cette époque de renvoyer à la souplesse d’un texte musical sans se soucier de sa destination d’origine. En 1705 déjà, préfaçant ses *Pieces de Clavessin*, Gaspard Le Roux précise que “la plupart [d’entre-elles] font leur effet à deux Clavessins”⁴ ; Couperin en personne suggère “d’exécuter à deux Clavecins” ses *Apothéoses* prévues pour un petit ensemble chambriste, attestant le faire lui-même “dans [sa] famille et avec [ses] élèves, avec une réussite très heureuse”⁵. Ainsi l’on ne sera pas surpris de la présente entreprise qui consiste à donner de ces concerts une version à deux claviers : cette pratique s’inscrit dans une tradition répandue à l’époque – pour autant que l’on pût réunir deux clavecins en un même lieu ! – qui voyait en la transcription une manière conviviale de se retrouver entre initiés autour d’une œuvre.

Pour ce faire, Couperin et Le Roux donnent une recette à portée de tous : les deux musiciens jouent la même partie de basse à la main gauche et se partagent le reste des voix. Soit. Mais quiconque a déjà essayé de suivre une recette sait qu’en fonction des ingrédients (le matériau musical) et des ustensiles à disposition (les instruments), la recette doit être adaptée ! En la matière, le cuisinier en chef est indéniablement Couperin-le-Grand, dont la somptueuse et rare *Allemande à deux Clavecins*⁶, où chaque partie est interdépendante, est un modèle inégalé du genre. Il nous semblait impensable de ne pas la proposer au menu, elle qui se marie si bien avec les autres mouvements du *Troisième Concert* de même tonalité. C’est pourquoi, dans ce dernier comme dans le *Onzième Concert* (en 1724, Couperin publie dix autres concerts dans un recueil intitulé *Les Goûts-réünis*), une allemande grave succède à un prélude et précède une allemande plus légère. Dans nos transcriptions, nous avons essayé de nous nourrir de ces différents styles d’écriture en fonction du matériau de départ : les danses légères se prêtant volontiers aux recommandations citées précédemment, les pièces plus élaborées demandant une réécriture plus approfondie.

Pour “nos” concerts de cordes pincées, nous souhaitions convier pour quelques pièces l’illustre famille cousine du clavecin : celle des luths. Si dans son enfance, Louis XIV avait appris un temps l’épinette, “choisy(ssant) Estienne Richard pour luy en monstrier la méthode”⁷, c’est bien pour le théorbe et la guitare que le jeune roi montre le plus d’affinités. Les professeurs se succèdent pour lui en enseigner les subtilités, Robert de Visée le plus célèbre d’entre eux devenant même un habitué du particulier ; De Visée qui déjà à la fin du XVII^e siècle avait arrangé pour le théorbe certaines pièces de Couperin (et Couperin de lui emprunter quelques thèmes de gavottes pour étoffer celle de son *Premier Ordre* pour clavecin), De Visée qui lui aussi a écrit plusieurs duos dans une écriture très proche de celle évoquée plus haut... On imagine bien la stimulation extraordinaire qui devait exister entre les musiciens à la cour et les échanges vertueux que permit cette fréquentation mutuelle assidue. Aussi, lorsque Couperin cite nommément ses compagnons de jeu “Duval, Philidor, Alariou et Dubois”⁸, c’est bien pour témoigner de cette complicité fertile.

Mutatis mutandis, cette même émulation permet aux musiciens d’aujourd’hui d’acquérir des habitudes d’interprétation convergentes, de se forger un vocabulaire commun. Autrefois au service d’un roi, aujourd’hui au service d’un projet artistique, ils se retrouvent, échangent, et au gré des affinités lient des amitiés qui bien souvent ne se paient pas de mots (mais de notes !). Jouer à deux clavecins ne nous a jamais semblé si naturel à Matthieu Boutineau et à moi-même, dès lors que cette connivence se mettait au service de la musique. S’attacher la complicité de Thibaut Roussel, c’est aussi retrouver l’esprit de camaraderie que nous avons tous trois au sein du *continuo* des ensembles Pygmalion ou Correspondances : les personnalités s’additionnent, les différences deviennent complémentarité, la musique seule prend la lumière. Avec pour unique boussole le recherché “bon goût” français et pour *credo* la célèbre phrase de Couperin : “j’avoüeray de bonne foy, que j’ayme beaucoup mieux ce qui me touche, que ce qui me surprend”⁹ – ce qui n’exclut en rien, souhaitons-le, de se surprendre à être touché !

PIERRE GALLON
Août 2023

1 Lettre à la Princesse des Ursins, janvier 1713.

2 O. Baumont, *La Musique à Versailles*, Actes, Actes Sud – Versailles, Centre de musique baroque de Versailles/Château de Versailles, 2007, “Acte 1”, p. 21-145.

3 F. Couperin, *Concerts Royaux*, préface.

4 G. Le Roux, *Pieces de Clavessin*, “Preface”.

5 F. Couperin, *Apothéose de Lully*, “Avis”.

6 F. Couperin, *Second Livre de pièces de Clavecin*, Neuvième ordre.

7 Archives nationales, cité par M. Benoit, *Les Musiciens du roi de France (1661-1733)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. “Que sais-je ?”, 1982, p. 6.

8 F. Couperin, *Concerts Royaux*, op. cit.

9 F. Couperin, *Premier Livre de pièces de Clavecin*, « Preface ».

‘I like music, without understanding anything about it, now that I see the pleasure and the benefit it affords the King.’

Madame de Maintenon¹⁰

At Versailles in the reign of Louis XIV, music was all around, at all times of day. From 1682, the year the Sun King and his court moved into the new royal residence, music set the pace of life for the monarch and his retinue. On a daily basis, it accompanied the King’s routine (*l’ordinaire*) and was heard from Low Mass in the morning onwards, falling silent only after the King had gone to bed. More occasionally, as Versailles became the theatre of *l’extraordinaire*, music embellished festivities both religious and secular. And, conversely, it found its way into the private apartments of the royal family, to divert their more intimate moments and, as it were, to adorn the King’s *particulier*, his private existence.¹¹ In 1714 and 1715, it was in this very setting that François Couperin – at that time organist of the Chapelle Royale – was commanded by Louis XIV ‘almost every Sunday of the year’ to give ‘petits Concerts de chambre’ in the company of a handful of other musicians.¹²

In 1722, several years after the King’s death, Couperin published some of the outstanding pieces heard at these ‘petites musiques’ under the title *Concerts Royaux*, as an appendix to his *Troisième Livre de pièces de Clavecin* (1722). The collection consists of four suites of pieces grouped by key, the organisation of which broadly follows that of the classical dance suite. It should probably be seen as the final homage to a musical form that Couperin himself had already abandoned in his harpsichord pieces. Yet the musical language it employs already foreshadows *Les Nations*. Here, though, everything is expressed with delicacy and subtlety, as if not to ruffle a royal sensibility in the twilight of its existence, no doubt desirous of tasting the delights of the Grand Siècle one last time. For, at the end of a reign that remains to this day one of the longest ever achieved by a European monarch, the seventeenth century still cast a long shadow.

It must be said that the last years of Louis XIV’s life were particularly distressing: in addition to declining health, the King was deeply affected by the loss of his eldest son – Monseigneur, the ‘Grand Dauphin’ – in 1711. Then, between 1712 and 1714, he lost his grandsons, the Dukes of Burgundy and Berry, as well as one of his great-grandsons – in other words, three generations of Dauphins de France . . . From then on, Madame de Maintenon took care to alleviate her husband’s daily routine, and it is not impossible that she was the instigator of these private concerts. This easily leads us to imagine that Couperin, held in high esteem by Louis XIV, harpsichord master to the children of the French royal family (the *Enfants de France*) and principal organiser of these concerts, was also eager to offer his royal employer a unique musical experience. Such, at any rate, is the impression left by a preface unusually rich in contextual detail, giving this collection a highly personal resonance.

In his preface, Couperin urges us to make his homage our own and enjoins us to instrument the *Concerts Royaux* as we see fit. The score is laid out on two staves like a keyboard piece, but according to the composer ‘it is suitable not only for the harpsichord, but also for violin, flute, oboe, viol and bassoon’. Even though, in other circumstances, the fastidious author of *L’Art de toucher le Clavecin* expressed his annoyance that his written directions were not respected to the letter, it was not uncommon at the time to emphasise the flexible nature of a musical text, regardless of its original scoring. In 1705, Gaspard Le Roux, in the preface to his *Pièces de Clavessin*, stated that ‘most [of the pieces] can produce their effect with two harpsichords’;¹³ Couperin himself suggested that his *Apothéoses*, intended for a small chamber ensemble, could be performed ‘with two harpsichords’, affirming that he himself did so ‘in [his] family circle and with [his] pupils, with great success’.¹⁴ It should come as no surprise, then, that our recording presents a version of the *Concerts* for two keyboard instruments: this practice is in keeping with a tradition widespread at the time (at least when it was possible to bring two harpsichords together in the same place!), which saw transcription as a convivial way for expert performers to join forces in a work of music.

Couperin and Le Roux provide a recipe for this that anyone can try: the two musicians play the same bass part in the left hand and share the other voices between them. So far, so good. But anyone who has ever attempted to follow a recipe knows that, depending on the ingredients (the musical material) and the utensils available (the instruments), the recipe has to be adjusted! In this respect, the master chef was indisputably Couperin-le-Grand, whose sumptuous and rarely performed *Allemande à deux Clavecins*,¹⁵ in which each part is interdependent, is an unrivalled model of the genre. We thought it inconceivable not to include it on the menu, since it makes such a good match for the other movements of the Third *Concert* in the same key. This is why, in both the Third and the Eleventh *Concert* (in 1724, Couperin published a further ten *concerts* in a collection entitled *Les Goûts-réünis*), an *allemande grave* follows a prelude and precedes an *allemande* in a lighter vein. In our transcriptions, we have tried to draw on these different styles of writing, in accordance with the source material: the lighter dances readily lend themselves to the composer’s recommendations mentioned above, while the more elaborate pieces call for a greater degree of rewriting.

For ‘our’ *concerts* on plucked strings, we also wanted to invite the harpsichord’s illustrious cousins, the members of the lute family, to play a few pieces. Although Louis XIV had learned to play the spinet as a child, ‘choosing Estienne Richard to show him the method’,¹⁶ the instruments for which the young King showed the greatest affinity were the theorbo and the guitar. Teacher after teacher taught him their subtleties, and the most famous of them all, Robert de Visée, even became a regular fixture of Louis’s *particulier*. De Visée had already arranged some of Couperin’s pieces for the theorbo at the end of the seventeenth century (while Couperin borrowed a few gavotte themes from him to fill out his First *Ordre* for harpsichord), and De Visée also wrote several duos in a style very similar to that mentioned above. It is easy to imagine the extraordinary stimulation that must have existed between musicians at court and the fruitful exchanges made possible by such assiduous mutual contact. Thus, when Couperin mentions by name his fellow performers, ‘Duval, Philidor, Alarius et Dubois’,¹⁷ he clearly intends to testify to this fertile rapport.

Mutatis mutandis, that same process of emulation enables today’s musicians to acquire convergent performing habits and to forge a common vocabulary. In the service of a king in olden times, in the service of an artistic project nowadays, they meet up, exchange with one another, and, as affinities emerge, form friendships that are often expressed not in words, but in notes! Playing two harpsichords had never seemed so natural to Matthieu Bouteau and myself once our rapport was placed at the service of the music. And asking Thibaut Roussel to join us also meant rediscovering the spirit of camaraderie that we three enjoy within the continuo sections of the Pygmalion and Correspondances ensembles: personalities add to the sum of the whole, differences become complementarity, and the music alone takes the spotlight. Our sole compass is the much sought-after ‘bon goût français’, and our creed is Couperin’s famous phrase ‘J’avoüeray de bonne foy, que j’ayme beaucoup mieux ce qui me touche, que ce qui me surprend’¹⁸ (I will gladly admit that I greatly prefer that which touches me to that which surprises me) – which, we hope, in no way excludes our listeners from being surprised at being touched!

PIERRE GALLON

August 2023

Translation: Charles Johnston

10 Letter to the Princesse des Ursins, January 1713.

11 Olivier Baumont, *La Musique à Versailles*, Arles: Actes Sud; Versailles: Centre de musique baroque de Versailles/Château de Versailles, 2007, ‘Acte 1’, pp.21-145.

12 Couperin, *Concerts Royaux*, preface.

13 Le Roux, *Pièces de Clavessin*, ‘Preface’.

14 Couperin, *Apothéose de Lully*, ‘Avis’.

15 Couperin, *Second Livre de pièces de Clavecin*, Neuvième Ordre.

16 Document in Archives Nationales, Paris, quoted by Marcelle Benoit, *Les Musiciens du roi de France (1661-1733)* (Paris: Presses universitaires de France, ‘Que sais-je?’ series, 1982), p.6.

17 Couperin, *Concerts Royaux*, preface.

18 Couperin, *Premier Livre de pièces de Clavecin*, ‘Preface’.



Pierre Gallon grandit dans un foyer débordant d'instruments en tous genres, un terrain de jeu sans limites. À dix ans, le clavecin s'impose à lui comme le moyen d'expression le plus évident. Bibiane Lapointe et Thierry Maeder le conduisent aux portes du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et de ses classes de musique ancienne, où enseignent Olivier Baumont et Blandine Rannou. Il en sort en 2010 avec deux premiers prix et les plus hautes distinctions. Durant ses années d'études, ses rencontres avec Blandine Verlet, Elisabeth Joyé et Pierre Hantaï sont autant d'épiphanies esthétiques qui modèlent profondément son approche de l'instrument.

Pour Pierre Gallon, la musique est d'abord une aventure collective : celle qui le mène aujourd'hui encore à s'investir au sein d'ensembles de renom (notamment Pygmalion, dirigé par Raphaël Pichon, dont il est le claveciniste principal) avec lesquels il a enregistré une trentaine de disques. Mais cette aventure emprunte d'autres chemins tout aussi captivants lorsque Pierre explore l'immense répertoire soliste du clavecin depuis la Renaissance jusqu'à nos jours.

En 2014, son premier enregistrement solo consacré à Pierre Attaignant fait forte impression. Dès lors, il est invité à jouer en récital par de nombreux festivals tels que La Roque-d'Anthéron, le Festival de Saintes, la Folle Journée de Nantes, Oude Muziek Utrecht, Poznań Baroque, le Venetian Centre for Baroque Music ou encore l'abbaye de Royaumont, où il a enregistré son deuxième disque célébrant la musique de Joseph Haydn (2017). Ses deux derniers albums, parus en 2020 et 2022, imaginant pour l'un la rencontre parisienne entre Couperin et Froberger, et proposant pour l'autre une version inédite des *Suites françaises* de Bach, ont emballé la critique (deux Diapasons d'Or, ffff de Télérama, CHOC et "Coup de cœur" de Classica, Preis der deutschen Schallplattenkritik, Disque de l'année de RCF Radio).

Pierre aime également multiplier les expériences avec ses amis claviéristes et se produit ainsi avec Bertrand Cuiller et son Caravansérail, ou en "Bande de Clavecins". Sur scène, on le retrouve régulièrement aux côtés de la violiste Lucile Boulanger, de la soprano Alice Focroulle, de l'écrivain Pascal Quignard, et accompagné de ses amis de Ground Floor ou des Harpies.

Pierre Gallon grew up in a home bursting at the seams with instruments of all kinds, a limitless playground. At the age of ten, he realised that the harpsichord was the most natural means of expression for him. Bibiane Lapointe and Thierry Maeder guided him to the doors of the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris and its early music classes, taught by Olivier Baumont and Blandine Rannou. He graduated in 2010 with two Premiers Prix and top honours. During his student years, his encounters with Blandine Verlet, Elisabeth Joyé and Pierre Hantaï were aesthetic epiphanies that profoundly shaped his approach to the instrument.

For Pierre Gallon, music is first and foremost a collective adventure: one that still leads him today to invest his energies

in high-profile ensembles (notably Pygmalion, directed by Raphaël Pichon, of which he is the principal harpsichordist) with which he has made some thirty recordings. But this adventure follows other, equally captivating paths when Pierre explores the immense solo repertoire for harpsichord, from the Renaissance to the present day.

In 2014, his first solo recording, devoted to Pierre Attaignant, made a powerful impression. Since then, he has been invited to give recitals at many festivals, including La Roque-d'Anthéron, Saintes, La Folle Journée de Nantes, Oude Muziek Utrecht, Poznań Baroque, the Venetian Centre for Baroque Music, and Royaumont Abbey, where he recorded his second disc, celebrating the music of Joseph Haydn (2017). His two most recent albums, released in 2020 and 2022, one imagining the meeting of Couperin and Froberger in Paris, the other presenting a previously unrecorded version of Bach's French Suites, have been enthusiastically received by the press (two Diapasons d'Or, ffff in *Télérama*, CHOC and "Coup de cœur" in *Classica*, Preis der deutschen Schallplattenkritik, Disc of the Year of RCF Radio).

Pierre also enjoys diverse experiences with his fellow keyboard players, performing with Bertrand Cuiller and his ensemble Le Caravansérail, and with Bande de Clavecins. He appears regularly in concert alongside the viol player Lucile Boulanger, the soprano Alice Focroulle and the writer Pascal Quignard, or accompanied by his friends in Ground Floor and Les Harpies.



Matthieu Boutineau a étudié l'orgue et le clavecin avec Olivier Vernet, Francis Jacob, Blandine Verlet, Olivier Houette, Aline Zylberajch, Olivier Baumont et Jan Willem Jansen.

Animé principalement par la musique baroque, il est à son aise aussi bien sur des claviers de clavecin, d'orgue ancien, mais aussi d'orgue symphonique, ou bien encore de piano-forte. Il est invité comme continuiSTE dans de nombreux ensembles de musique ancienne, avec lesquels il participe à des enregistrements de renom (notamment la *Passion selon saint Matthieu* de J.S. Bach par l'ensemble Pygmalion, ou encore les *Membra Jesu nostri* de Buxtehude avec l'ensemble Correspondances).

Organiste avant toutes choses, Matthieu a remporté en 2010 le 1er Prix du Concours d'Orgue de Bellelay en Suisse. Dans ses Deux-Sèvres natales, il a été successivement titulaire de l'orgue Callinet-Ducroquet de Notre-Dame de Niort, puis a mené la vie artistique de l'orgue Aubertin de Saint-Loup-sur-Thouet.

Co-titulaire de l'orgue renaissance de l'abbatiale de Saint-Savin dans les Hautes-Pyrénées, un remarquable instrument du XVI^e siècle, l'un des plus anciens de France, il participe maintenant à la vie musicale de l'orgue Pesmes en Haute-Saône, un instrument historique de 1727.

Ses concerts l'ont mené sur quelques-uns des plus beaux orgues français : Poitiers, Sarlat, Saint-Antoine-l'Abbaye, La Chaise-Dieu, Souvigny, Dole... mais également dans des salles prestigieuses : au Théâtre Bolchoï de Moscou, aux Philharmonies de Paris, de Vienne, de Varsovie, de Berlin, au Palau de la Musica à Barcelone, au Concertgebouw d'Amsterdam... En 2018 et 2019, il est invité par le festival de Salzbourg à jouer le piano-forte avec le Mozarteumorchester, sous la direction de Raphaël Pichon.

Récemment, Matthieu a décidé de donner des ailes à un rêve d'enfance : la facture instrumentale. Passionné par cet art qu'il estime intimement lié à sa pratique musicale, il a toujours été en lien avec des facteurs d'orgues et de clavecins avec lesquels il mène des échanges nourris. Il s'est donc installé dans son pays de cœur, le Jura, pour se former et approfondir cet art de la fabrication d'instruments auprès des facteurs Denis et Marie Londe, mais aussi avec Gérard Cattin et Julien Bailly.

Avec son entreprise "415 Claviers", il accueille tous types de clavecins en restauration dans son atelier doleois, et met à disposition des instruments à claviers en location.

Matthieu Boutineau discovered the organ with Olivier Vernet and Francis Jacob; he also studied the harpsichord with Blandine Verlet, Olivier Houette, Aline Zylberajch, Olivier Baumont and Jan Willem Jansen.

From the medieval clavictherium to the symphonic organ, by way of the fortepiano, it doesn't matter what the repertory is as long as he has a keyboard under his fingers! He is a guest continuo player with a number of early music ensembles, with whom he has taken part in major recordings, including Bach's *St Matthew Passion* with Pygmalion and Buxtehude's *Membra Jesu nostri* with Ensemble Correspondances.

In 2010, he won First Prize in the Bellelay Organ Competition in Switzerland. From 2015 to 2018, alongside Gabriel Grosbard, he was joint artistic director of the Niort-based ensemble Mensa Sonora. His recital engagements have taken him to some of France's finest organs, notably in Sarlat, Poitiers, Saint-Antoine-l'Abbaye, La Chaise-Dieu and Souvigny. He is also joint organist of the remarkable sixteenth-century Renaissance instrument of Saint-Savin Abbey in the Pyrenees, one of the oldest organs in France.

Finally, after many years of involvement in the musical life of his native *département* of Deux-Sèvres – where he was formerly titular organist of the Callinet-Ducroquet instrument at Notre-Dame in Niort, and was also responsible for the artistic life of the Aubertin organ in Saint-Loup-sur-Thouet – Matthieu Boutineau recently decided to fulfil a childhood dream: instrument building. Fascinated by this art, which he feels is intimately linked to his musical practice, he has always been in contact with organ and harpsichord builders, with whom he has enjoyed many fruitful exchanges. So he moved to his adopted region of the French Jura to learn more about the art of instrument making from builders such as Denis Londe, Gérard Cattin and Julien Bailly.

Après des études de guitare classique et de son, **Thibaut Roussel** 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 continuoiste 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), La Rêveuse (Benjamin Perrot et Florence Bolton), le Théâtre de l'Incrédule (Benjamin Lazar), avec le violiste Robin Pharo, le chanteur Marc Mauillon, la mezzo-soprano Stéphanie d'Oustrac...

After studying classical guitar and sound recording, **Thibaut Roussel** specialised in early music performance, training on theorbo, early guitars and Renaissance and Baroque lutes in Benjamin Perrot's class at the Versailles Conservatoire. He has always had a passion for the French musical heritage of the seventeenth and eighteenth centuries, and now focuses on rediscovering forgotten composers. He performs as a soloist and continuo player in specialist ensembles such as 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), La Rêveuse (Benjamin Perrot and Florence Bolton), Théâtre de l'Incrédule (Benjamin Lazar), and with soloists including the viol player Robin Pharo, the singer Marc Mauillon and the mezzo-soprano Stéphanie d'Oustrac. Thibaut's special interest in new and contemporary music performed on period instruments has led him to premiere pieces specially written for the theorbo and instruments of the lute and guitar family in recitals and at a number of festivals, among them Montpellier and Versailles.



Pierre Gallon & Matthieu Boutineau remercient l'ensemble Pygmalion (festival Pulsations)
et le festival Les Promenades musicales du Pays-d'Auge (Sébastien Daucé).



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2024

Enregistrement : juillet 2023, Église Saint-Martin de La Croupette, Livarot-Pays-d'Auge (France)

Direction artistique, prise de son et mastering : Aline Blondiau

Montage : Pierre Gallon et Aline Blondiau

Accord clavecins : Julien Bailly

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : *This is you Here #140* © Albarrán Cabrera

Photo Pierre Gallon : © Cici Olsson

Photo Matthieu Boutineau : © Pierre Gallon

Photo Thibaut Roussel : © Jun Matsuoka

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
pierregallon.fr