

COUPERIN LES CONCERTS ROYAUX



PATRICK COHÈN-AKENINE
Les Folies françaises

MENU

François Couperin (1668 – 1733)

CONCERTS ROYAUX

60'20

Les Folies françaises
Patrick Cohën-Akenine, violon & direction

Emmanuel Balssa, violoncelle et viole de gambe
Niels Collin-Coppalle, flûte à bec et basson
Jocelyn Daubigney, flûte
Béatrice Martin, clavecin
Jean-Marc Philippe, hautbois

Premier Concert

1	Prélude	2'32
2	Allemande	1'59
3	Sarabande	2'53
4	Gavotte	0'55
5	Gigue	1'52
6	Menuet en trio	1'09

Deuxième Concert

7	Prélude	1'41
8	Allemande fuguée	2'19
9	Air tendre	4'10
10	Air contre fugué	2'56
11	Echos	3'27

Troisième Concert

12	Prélude	2'00
13	Allemande	2'18
14	Courante	2'28
15	Sarabande grave	3'49
16	Gavotte	1'44
17	Musette	2'50
18	Chaconne légère	3'03

Quatrième Concert

19	Prélude	1'42
20	Allemande	1'38
21	Courante Française	2'05
22	Courante à l'italienne	2'45
23	Sarabande	3'01
24	Rigaudon	1'26
25	Forlane en Rondeau	3'24



Réunion de musiciens, François Puget, 1688

Timbres et couleurs

Par Patrick Cohën-Akenine

En 1722, à la suite du *3ème Livre des Pièces de clavecin*, François Couperin édite les *Concerts Royaux*. Dès sa préface, il nous annonce des œuvres d'un genre nouveau conçues pour les musiciens de la Chambre de Louis XIV et pouvant aussi bien être jouées pour clavecin seul que de concert avec plusieurs instruments.

Le compositeur ne donne que très peu d'indications sur l'instrumentation de chacune des pièces, laissant aux interprètes une belle liberté pour colorer sa musique. C'est donc comme un peintre que j'ai abordé cet enregistrement, contrastant au mieux les différentes danses qui composent les quatre suites. J'ai choisi de suivre l'effectif instrumental identique à celui de la préface de 1722, combinant violon, flûte traversière et hautbois pour le dessus ; viole de gambe, basson et clavecin pour la basse. L'ajout du hautbois et du basson, comme prescrit par Couperin, a donné une dimension orchestrale à notre formation de musique de chambre.

Le choix du clavecin me semblait primordial. Nous avons eu l'opportunité de collaborer avec Alan Rubin, collectionneur passionné qui possédait l'instrument parfait : un clavecin historique de 1711 du facteur lyonnais Pierre Donzelague. Son timbre, si caractéristique de cette période, fut un atout essentiel dans la restitution de ces *Concerts Royaux*. Alan a eu la gentillesse de nous accueillir pour quelques jours hors du temps dans son grand salon où la richesse et la beauté de ses collections ont été pour nous une source d'inspiration inégalable pour mener cet enregistrement.

L'écriture ornementale et au combien précise de l'œuvre de François Couperin requiert une très grande maîtrise instrumentale. L'interprète ne doit pas briller mais se mettre au service de l'harmonie et de l'équilibre parfait, afin de rendre toute la finesse de ces danses très en vogue à Versailles à la fin du règne du Roi-Soleil. J'ai donc convié des

partenaires de longue date et musiciens de grands talents comme Béatrice Martin (clavecin), Emmanuel Balssa (viole), Jean-Marc Philippe (hautbois) ou encore Jocelyn Daubigney (flûte traversière) avec lesquels j'ai une grande complicité depuis la création des Folies françaises. J'ai également invité un jeune bassoniste, Niels Collins-Coppalle, flûtiste à bec de

formation, qui possède toute la finesse pour colorer la main gauche de la partie de clavecin.

Ces *Concerts Royaux* sont pour moi l'apogée de la musique baroque française, un patrimoine, un héritage que nous avons le bonheur d'interpréter et de partager encore de nos jours.

In 1722, following the 3rd Book of *Pièces de clavecin*, François Couperin published *Les Concerts Royaux*. In his preface, he announces works of a new genre, conceived for Louis XIV's musicians of the Chamber, and which can be played for solo harpsichord or in concert with several instruments.

The composer gives very little indication as to the instrumentation of each piece, leaving the performers a great deal of freedom to colour his music. It is therefore like a painter that I have approached this recording, contrasting as best I can the different dances that make up the four

suites. I have chosen to follow the same instrumental forces as indicated in the 1722 preface, combining violin, transverse flute and oboe for the upper part; viola da gamba, bassoon and harpsichord for the bass. The addition of the oboe and bassoon, as called for by Couperin, gave an orchestral dimension to our chamber music ensemble.

The choice of harpsichord seemed to me to be of paramount importance. We had the opportunity to collaborate with Alan Rubin, a passionate collector who owns the perfect instrument: a historic harpsichord from 1711, made by Pierre Donzelague

in Lyon. Its timbre, so characteristic of the period, was an essential asset in the restitution of these *Concerts Royaux*. Alan was kind enough to welcome us for a few timeless days into his large living room, where the richness and beauty of his collections were an incomparable source of inspiration for this recording.

The ornamental and highly precise writing in François Couperin's work requires great instrumental mastery. The performer must not exhibit him/herself but must be at the service of the harmony and achieve a perfect balance, in order to render all the finesse of these dances, which were very fashionable in Versailles at the end of the reign of the *Roi-Soleil* [Sun King].

I have therefore invited long-standing partners and highly talented musicians such as Béatrice Martin (harpsichord), Emmanuel Balssa (viol), Jean-Marc Philippe (oboe) and Jocelyn Daubigney (transverse flute), with whom I have had a close relationship since the creation of *Les Folies françaises*. I have also invited a young bassoonist, Niels Collins-Coppalle, a recorder player by training, who has all the necessary delicacy for colouring the left hand of the harpsichord part.

For me, the *Concerts Royaux* are the pinnacle of French baroque music, a heritage, a legacy that we are happy to continue to perform and to share even today.

Im Jahr 1722 gab François Couperin nach dem 3. Buch der *Pièces de clavecin, Les Concerts Royaux* heraus. Bereits in seinem Vorwort kündigt er uns neuartige Werke an, die für die Musiker der *Chambre* Ludwigs XIV. geschrieben wurden und sowohl von nur einem Cembalo als auch von mehreren Instrumenten gemeinsam gespielt werden können.

Der Komponist gibt nur sehr wenige Hinweise auf die Instrumentierung der einzelnen Stücke und lässt den Interpreten viel Freiheit, seiner Musik Farbe zu verleihen. Ich bin also wie ein Maler an diese Aufnahme herangegangen und setzte die verschiedenen Tänze, aus denen die vier Suiten bestehen, so gut wie möglich in Kontrast zueinander. Ich habe die gleiche Besetzung wie die im Vorwort von 1722 angegebene übernommen und Violine, Querflöte und Oboe für die Oberstimme, Gambe, Fagott und Cembalo für die Unterstimme kombiniert. Die Einbeziehung von Oboe und Fagott, wie von Couperin vorgeschrieben, verlieh unserer Kammermusikgruppe eine orchestrale Dimension.

Die Wahl des Cembalos war für mich von entscheidender Bedeutung. Wir hatten die Gelegenheit, mit Alan Rubin zusammenzuarbeiten, einem leidenschaftlichen Sammler, der das perfekte Instrument besitzt: ein historisches Cembalo aus dem Jahr 1711, das von Pierre Donzelague aus Lyon gebaut worden war. Seine für diese Zeit so charakteristische Klangfarbe war ein großer Gewinn bei der Wiedergabe dieser *Concerts Royaux*. Alan war so freundlich, uns in seinem großen Salon für einige Tage zu empfangen. Dort konnten wir seine schönen, umfangreichen Sammlungen bewundern, die sich als ganz besondere Inspirationsquelle für diese Aufnahmen erwiesen.

Die ornamentale, äußerst präzise Kompositionsweise der Werke von François Couperin erfordert eine perfekte Beherrschung des Instruments. Der Interpret darf nicht versuchen zu brillieren, sondern muss sich in den Dienst der Harmonie und einer vollkommenen Ausgewogenheit stellen, um all die Feinheit dieser Tänze wiederzugeben, die in Versailles am Ende der Herrschaft

des Sonnenkönigs so beliebt waren. Daher habe ich langjährige Partner und hochtalentierte Musiker wie Béatrice Martin (Cembalo), Emmanuel Balssa (Gambe), Jean-Marc Philippe (Oboe) oder Jocelyn Daubigney (Querflöte) eingeladen, mit denen ich mich seit der Gründung der Folies françaises sehr gut verstehe. Außerdem habe ich den jungen Fagottisten Niels Collins-Coppalle hinzugeholt, der von seiner Ausbildung

her Blockflötist ist und über alle Feinheiten verfügt, um der linken Hand des Cembaloparts zusätzliche Farbtöne zu verleihen.

Diese *Concerts Royaux* sind für mich der Höhepunkt der französischen Barockmusik, ein Erbe, ein Vermächtnis, das wir glücklicherweise noch heute aufführen und mit anderen Menschen teilen dürfen.



Allégorie à Louis XIV, protecteur des arts et de sciences, Jean Garnier, ca 1670

Concerts Royaux

Par Thomas Leconte – Centre de musique baroque de Versailles

Les pièces qui suivent sont d'une autre espèce que celles que j'ay données jusqu'à présent. Elles conviennent non seulement au clavecin ; mais aussy au violon, à la flûte, au hautbois, à la viole, et au basson. Je les avois faites pour les petits concerts de chambre, où Loüis quatorze me faisoit venir presque tous les dimanches de l'année. Ces pièces étoient exécutées par Messieurs Duval, Philidor, Alarius, et Dubois ; j'y touchois le clavecin. Si elles sont autant du goût du public, qu'elles ont été aprouvées du feu-Roy ; j'en ay suffisamment pour en donner dans la suite quelques volumes complets. Je les ay rangées par tons et leur ay conservé pour titre celui sous lequel elles étoient connües à la cour en 1714 et 1715.

Dans son avant-propos à ses *Concerts Royaux*, publiés à la fin de son 3^e livre de pièces de clavecin (1722), François Couperin souligne le caractère particulier de ces pièces, qui peuvent être exécutées de différentes manières. Sans doute le claveciniste du roi les jouait-il parfois seul, comme pièces de clavecin. Mais le plus souvent semble-t-il, il les exécutait en « concerts », c'est-à-dire en ensemble avec d'autres musiciens, certains jouant la basse, d'autres le dessus, nommant même les confrères de la Musique de la Chambre du roi en compagnie desquels, tenant la basse continue, il les jouait devant Louis XIV : François Duval au violon ; l'un des membres de la dynastie Danican

Philidor – probablement Pierre – à la flûte et au hautbois ; Hilaire Verloge (dit Alarius) à la viole ; Pierre Dubois au basson. Cette modularité des configurations et de l'instrumentation est renforcée par la présence ponctuelle d'une contrepartie, qui enrichit la texture et élargit la palette sonore, soit comme 2nd dessus (dans le Menuet du *Second concert*), soit comme partie optionnelle pour la viole – qui peut ainsi s'émanciper ponctuellement de la ligne de basse continue –, qui peut « servir également pour le violon ou la flutte traversière, le hautbois, etc. ».

Composer de la musique instrumentale destinée à plusieurs dispositifs n'était alors

pas inhabituel. Les suites de clavecin de Charles (ou François) Dieupart (1701) proposent également une exécution pour divers instruments, de même que celles de Gaspard Le Roux (1705), qui offrent, dans une même publication, une contrepartie pour un second clavecin ainsi qu'une version pour dessus et basse, elle-même augmentée d'une contrepartie de 2nd dessus « pour le concert ». Marin Marais lui aussi souligne que ses pièces de viole – des 2^e, 3^e et 4^e livres (1701, 1711, 1717) notamment – peuvent convenir à toutes sortes d'instruments, et que cela « fait un concert de Chambre fort agréable », et Robert de Visée adapte en 1716 plusieurs de ses pièces de théorbe en « concerts » pour dessus et basse. Ce sera encore le cas des *Pièces de clavecin en concerts* de Jean-Philippe Rameau (1741), qui peuvent être jouées au clavecin seul ou avec le concours de divers instruments (flûte, violon – ou deux violons –, viole obligée), ou encore des *Pièces de clavecin en sonates* de Louis-Gabriel Guillemain (op. 13, ca 1743), pour clavecin avec « accompagnement » de violon *ad libitum*, retravaillées par le compositeur

sous forme de *Sonates en quatuor* pour flûte, violon, viole obligée et basse continue (op. 17, 1756).

Le *Troisième livre* de pièces de clavecin de Couperin, à la fin duquel se trouvent les quatre *Concerts royaux*, paraît en 1722, année du sacre du jeune Louis XV (octobre), qui sera bientôt déclaré majeur (février 1723). Cette année 1722 marque aussi le retour de la cour à Versailles (juin), après sept ans d'une régence qui a fait de Paris l'épicentre (provisoire) du pouvoir, mais aussi le creuset d'une vie sociale et artistique d'une effervescence extraordinaire. La référence aux derniers feux du règne de Louis XIV et l'évocation des « petits concerts » qui se donnaient chez le roi ou dans les appartements de Mme de Maintenon, à Versailles, Trianon, Marly ou Fontainebleau, ne sont sans doute pas fortuites. Au moment du retour de la cour à Versailles, Couperin, organiste de la Chapelle royale depuis 1693, claveciniste de la Chambre depuis 1717 (en survivance de Jean-Baptiste-Henry d'Anglebert¹), voulait-il suggérer une certaine continuité,

¹ Couperin mourra avant D'Anglebert et ne sera jamais titulaire de la charge ; il la remplira pourtant de fait, en raison de la cécité de son confrère.

souligner l'héritage sur lequel le jeune roi devait s'appuyer ? En rendant hommage à Louis XIV à travers la musique qui firent ses derniers plaisirs, voulait-il suggérer à Louis XV – à qui d'ailleurs il avait dédié en 1716 son *Art de toucher le clavecin* – que les sons qui avaient réjoui son aïeul pouvaient résonner à nouveau dans les salons de Versailles ? Sans doute voulait-il aussi exprimer la « nouveauté », l'actualité de cette musique, mais aussi en souligner l'importance dans l'œuvre de leur auteur. Les *Concerts royaux* sont en effet un jalon important de la démarche et de l'idéal esthétique de Couperin, qui allait pleinement s'accomplir dans les premières années du règne de Louis XV.

Se distinguant des « ordres » pour clavecin par leur style, leur structure et leur conception générale, et s'appuyant *a priori* sur l'ancienne suite française de danses, ces « concerts » semblent regarder en arrière – impression que pourrait renforcer la référence au règne passé. Pourtant, ces quatre « concerts » participent déjà à cet idéal esthétique des « goûts réunis » cher au compositeur, qui prônait, en ce début des Lumières, une acclimatation

subtile aux manières et au style français, si emblématique du règne de Louis XIV, de genres, formes et de pratiques venus d'Italie, dont la mode déferlait alors en Europe. Les *Concerts royaux* constituent en fait le premier acte d'une série de publications dans lesquelles Couperin entendait parvenir à cet idéal de fusion. Deux ans plus tard, en 1724, paraîtraient dix « nouveaux concerts », spécifiquement intitulés *Les Goûts réunis*, eux-mêmes complétés par l'*Apothéose de Corelli*, « grande sonade » en trio en l'honneur du chantre de la musique italienne, et particulièrement l'instrumentale. En 1725, l'*Apothéose de Lully* rendrait à son tour un hommage appuyé à celui qui incarnait véritablement le style français, admiré et imité partout en Europe. Enfin, les *Nations* (1726), recueil composé de quatre suites de danses à la française, chacune précédée d'une grande « sonde » en trio à l'italienne, viendrait parachever cette démarche visant à mêler deux goûts nationaux jusque-là jugés inconciliables.

Dès ses *Concerts royaux* en effet, Couperin distille des références à la sonate italienne.

Le style des préludes emprunte autant aux mélodies suaves et linaires du *grave* initial de la *sonata da chiesa* qu'aux rythmes pointés, nobles et majestueux chers aux Français; les allemandes sont d'une veine plus volontiers légère et enjouée que majestueuse et grave; les lignes de basse sont mobiles et colorées, dans une allégresse toute ultramontaine. Pour autant, le *Premier concert*, avec ses six mouvements, rappelle encore la suite française, à travers ses danses emblématiques. La traditionnelle courante est absente, mais Couperin complète sa suite par une Gavotte (dont les notes cependant doivent être jouées «égales et coulées», sans l'habituelle inégalité française) et un Menuet en trio. Par sa structure et son inspiration, le *Second concert* est sans doute celui qui se réfère le plus de la sonate à l'italienne, dont il reprend la structure caractéristique lent-vif-lent-vif, et en faisant appel, pour les deux mouvements rapides (Allemande fuguée, Air contre-fugué), au *fugato* typique des 2^e et 4^e mouvements du modèle corellien. Couperin tempère ces références par un 5^e mouvement, des Échos tendres

et champêtres qui nous ramènent vers l'élégance française, dans une ambiance à la fois insouciant et raffinée. Le *Troisième concert* est celui qui s'apparente le plus à la suite française, dans ses « caractères » et ses affects: l'écriture dense et sophistiquée de l'Allemande et de la Chaconne (que Couperin veut malgré tout « légère »), les ambiguïtés rythmiques, si caractéristiques, de la Courante à la française, la noblesse de la Sarabande grave, l'élégance de la Gavotte, la grâce naïve de la Musette. Quant au *Quatrième concert*, il cristallise véritablement l'hybridation stylistique des « goûts réunis » dans cette association des deux courantes des deux nations, chacune très caractérisée selon ses spécificités: rythmes nobles et marqués pour la première; lignes fluides, régulières et conjointes pour la seconde. Après un Rigaudon très français, une Forlane, danse d'origine ultramontaine, vient clore non seulement le cycle, mais tout le recueil de 1722. Comme un relais musical entre deux règnes, deux goûts, deux esthétiques, mais dans une continuité fluide et sereine.



*Cinquième chambre des appartements, Antoine Trouvain, 1695.
Pour accueillir la Musique du roi, deux tribunes sont installées en 1684 de part et d'autre
de la cheminée du salon central des Grands Appartements, le salon de Mars.
Il devient alors le cœur de la vie de la cour : c'est là que se tiennent la majorité des concerts.*

Concerts Royaux

By Thomas Leconte – Centre de musique baroque de Versailles

The following pieces are of a different kind from those I have produced up until the present time. They are suitable not only for the harpsichord but also for the violin, the flute, the oboe, the viol and the bassoon. I had composed them for the small chamber concerts to which Loüis quatorze invited me almost every Sunday of the year. These pieces were performed by Messieurs Duval, Philidor, Alarius, and Dubois. I played the harpsichord with them. If they are as much to the taste of the public as they were to the taste of the late king, I have enough to fill hereafter a number of complete volumes. I have arranged them by tonality and retained for them the title under which they were known at court in 1714 and 1715.

In his foreword to his *Concerts royaux*, published at the end of his 3rd book of harpsichord pieces (1722), François Couperin emphasised the special character of these pieces, which could be performed in a variety of ways. No doubt the king's harpsichordist sometimes played them alone, as *pièces de clavecin*. But more often than not, it would appear, he performed them in “concerts”, i.e. as part of an ensemble with other musicians, some playing the bass, others the treble, even naming the colleagues, members of the *Musique de la Chambre du roi* in whose company, playing the *basso continuo*, he

performed them in front of Louis XIV: François Duval playing violin; one of the members of the Danican Philidor dynasty - probably Pierre - playing flute and oboe; Hilaire Verloge (known as Alarius) playing viol; Pierre Dubois playing bassoon. This modularity of formats and instrumentation is reinforced by the occasional presence of an additional instrument, which enriches the texture and broadens the palette of sound, either in the role of a 2nd *dessus* (treble) (in the *Menuet* of the Second concert), or as an optional viol part (which can thus be freed from the *basso continuo* line from time to

time), and which can “also be used as the violin or the transverse flute, the oboe, etc.” Composing instrumental music for several arrangements was not unusual at the time. The harpsichord suites by Charles (or François) Dieupart (1701) also offer a performance variation for a number of instruments, as do those by Gaspard Le Roux (1705), which offer, in the same publication, a role for a second harpsichord as well as a version for instrumental treble part and instrumental bass part, itself augmented by a role for a 2nd instrumental treble part “for the concert”. Marin Marais also pointed out that his viol pieces - from the 2nd, 3rd and 4th books (1701, 1711, 1717) in particular - were suitable for all kinds of instruments, and that this “made for a very pleasant chamber concert”, and in 1716 Robert de Visée adapted several of his theorbo pieces into “concerts” for instrumental treble and bass. This was also the case with Jean-Philippe Rameau's *Pièces de clavecin en concerts* (1741), which can be played on the harpsichord alone or accompanied by a variety of instruments (flute, violin - or two violins -, viola da gamba), or Louis-

Gabriel Guillemain's *Pièces de clavecin en sonates* (op. 13, ca 1743), for harpsichord with *ad libitum* violin accompaniment, reworked by the composer as *Sonates en quatuor* for flute, violin, viola da gamba and continuo (op. 17, 1756).

Couperin's *Troisième livre de pièces de clavecin*, at the end of which are the four *Concerts royaux*, was published in 1722, the year of the coronation of the young Louis XV (October), who would soon be declared of age (February 1723). The year 1722 also marked the return of the court to Versailles (June), after seven years of a regency that had made Paris the (temporary) epicentre of power, but also the melting-pot of an extraordinarily effervescent social and artistic life. The reference to the dying embers of Louis XIV's reign and the evocation of the “petits concerts” held in the king's home or in Mme de Maintenon's apartments, in Versailles, Trianon, Marly or Fontainebleau, are certainly not accidental. When the court returned to Versailles, did Couperin, who had been organist of the *Chapelle Royale* since 1693

and harpsichordist *de la Chambre* since 1717 (surviving Jean-Baptiste-Henry d'Anglebert¹), mean to suggest a certain continuity, to underline the heritage on which the young king was to build? By paying homage to Louis XIV through the music that gave him his last pleasures, was he trying to suggest to Louis XV - to whom, incidentally, he had dedicated his *Art de toucher le clavecin* in 1716 - that the sounds that had delighted his ancestor could once again resound in the salons of Versailles? No doubt he wanted to express the “newness” and topicality of this music, but also to emphasise its importance in the composer's work. The *Concerts royaux* are in fact an important milestone in Couperin's approach and aesthetic ideal, which was to come to full fruition in the early years of Louis XV's reign. Distinct from the “ordres” for harpsichord in style, structure and general conception, and based a priori on the old French *suite de danses*, these “concerts” seem to look backwards - an impression that might be reinforced by the reference to the past reign. Yet these four “concerts”

were already part of the aesthetic ideal of “unified tastes” dear to the composer, who advocated, at the beginning of the Enlightenment, a subtle acclimatisation to French manners and style, so emblematic of the reign of Louis XIV, of genres, forms and practices from Italy, the fashion for which was then sweeping across Europe. The *Concerts royaux* were in fact the first act in a series of publications in which Couperin intended to achieve this ideal of fusion. Two years later, in 1724, ten “nouveaux concerts” were published, specifically entitled *Les Goûts réunis*, themselves completed by the *l'Apothéose de Corelli*, a “grand sonade” in trio in honour of the champion of Italian music, particularly instrumental music. In 1725, *l'Apothéose de Lully* would in turn pay tribute to the man who truly embodied the French style, admired and imitated throughout Europe. Finally, *Les Nations* (1726), a collection of four suites of French-style dances, each preceded by a large Italian-style trio “sonde”, would complete this process of blending two national tastes hitherto considered

¹ Couperin died before D'Anglebert and never held the post, although he did in fact fill it, due to his colleague's blindness.

irreconcilable. As early as his *Concerts royaux*, Couperin distilled references to the Italian sonata. The style of the preludes borrows as much from the suave, linear melodies of the initial low register of the *sonata da chiesa* as from the dotted, noble, and majestic rhythms so dear to the French; the allemandes are more light-hearted and playful than majestic and serious; the bass lines are mobile and colourful, with an ultramontane joyfulness. Nevertheless, the *Premier concert*, with its six movements, is still reminiscent of the French suite, through its emblematic dances. The traditional courante is absent, but Couperin completes his suite with a *Gavotte* (of which notes, however, must be played “égales et coulées”, without the usual French *inégalité*) and a *Menuet en trio*. In terms of structure and inspiration, the *Second concert* is undoubtedly the one that most closely resembles the Italian sonata, adopting its characteristic slow-fast-slow-fast structure and, in the two fast movements (*Allemande fuguée*, *Air contre-fugué*), the fugato typical of the 2nd and 4th movements of the Corellian model. Couperin tempers these references with a

5th movement, *Échos tendres et champêtres*, which takes us back to French elegance, in an atmosphere that is both carefree and refined. The *Troisième Concert* is the one that most closely resembles the French suite, in its “caractères” and affects: the dense, sophisticated writing of the *Allemande* and *Chaconne* (which Couperin nevertheless wanted to be “light”), the rhythmic ambiguities so characteristic of the *Courante à la française*, the nobility of the *Sarabande grave*, the elegance of the *Gavotte* and the naive grace of the *Musette*. As for the *Quatrième Concert*, it truly crystallises the stylistic hybridisation of the “combined tastes” in this association of the two prevailing trends of the two nations, each highly characterised according to its own specificities: noble and marked rhythms for the former; fluid, regular and consolidated lines for the latter. After a very French *Rigaudon*, a *Forlane*, a dance of ultramontane origin, closes not only the cycle, but the entire 1722 collection. Like a musical relay between two reigns, two tastes, two aesthetics, but in a fluid and serene continuity.



Joueur de violon de chez le Roy, Nicolas Arnould, 1688.

Sa livrée, qui, comme toutes celles de la Maison du Roi, était de drap bleu aux galons et passementeries blancs et revers rouges, ainsi que la légende indique qu'il s'agit d'un violoniste de la la Chambre du Roi.

Concerts Royaux

Von Thomas Leconte – Centre de musique baroque de Versailles

Die folgenden Stücke sind von einer anderen Art als die, die ich bis jetzt komponiert habe. Sie eignen sich nicht nur für das Cembalo, sondern auch für die Violine, die Flöte, die Oboe, die Gambe und das Fagott. Ich hatte sie für die kleinen Kammerkonzerte geschrieben, zu denen mich Ludwig XIV. fast jeden Sonntag im Jahr einlud. Diese Stücke wurden von den Herren Duval, Philidor, Alarius und Dubois interpretiert, wobei ich Cembalo spielte. Wenn sie so sehr dem Geschmack des Publikums entsprechen, wie sie vom verstorbenen König geschätzt wurden, habe ich genug davon, um in der Folge einige vollständige Bände davon herauszugeben. Ich habe sie nach Tonarten geordnet und jeweils den Titel beibehalten, unter dem sie 1714 und 1715 am Hof bekannt waren.

In seinem Vorwort zu seinen *Concerts royaux*, die am Ende seines *3e livre de pièces de clavecin* [dritten Buchs der Cembalostücke] (1722) veröffentlicht wurden, betont François Couperin den besonderen Charakter dieser Werke, die auf verschiedene Weise aufgeführt werden können. Zweifellos spielte der Cembalist des Königs sie manchmal allein auf seinem Instrument. Aber meistens führte er sie offenbar „*en concerts*“ auf, d. h. im Ensemble mit anderen Musikern, von denen einige den Bass, andere die

Oberstimme spielten, wobei er sogar die Kollegen der *Musique de la Chambre du roi* namentlich erwähnte, in deren Gesellschaft er, den Basso continuo haltend, sie vor Ludwig XIV. interpretierte: François Duval an der Violine; eines der Mitglieder der Familie Danican Philidor – wahrscheinlich Pierre – an der Flöte und Oboe; Hilaire Verloge (genannt Alarius) an der Gambe; Pierre Dubois am Fagott. Diese Modularität der Konfigurationen und der Instrumentierung wird zeitweise durch die Präsenz einer Gegenstimme

verstärkt, die das Gefüge bereichert und die Klangpalette erweitert, entweder als 2. Oberstimme (im Menuett des *Second Concert*) oder als optionale Stimme für die Gambe – die so manchmal die Gelegenheit hat, sich von der Basso-continuo-Linie zu emanzipieren. Diese Stimme kann „auch für die Violine oder die Querflöte, die Oboe usw. dienen“.

Instrumentalmusik für unterschiedliche Besetzungen zu komponieren, war damals nichts Ungewöhnliches. Die Cembalosuiten von Charles (oder François) Dieupart (1701) schlagen auch die Möglichkeit einer Interpretation verschiedener Instrumente vor, ebenso wie die Suiten von Gaspard Le Roux (1705), die in einer einzigen Veröffentlichung eine Gegenstimme für ein zweites Cembalo sowie eine Fassung für Diskant und Bass anbieten, die ihrerseits um eine Gegenstimme für einen 2. Diskant „*pour le concert*“ erweitert wurde. Auch Marin Marais betont, dass seine Gambenstücke – insbesondere aus dem 2., 3. und 4. Buch (1701, 1711, 1717) – für alle Arten von Instrumenten geeignet sind und dass dies „ein sehr angenehmes Kammerkonzert

ergibt“, und Robert de Visée bearbeitet 1716 mehrere seiner Theorbe-Stücke „*en concerts*“ für Oberstimme und Bass. Dies gilt auch für Jean-Philippe Rameaus *Pièces de clavecin en concerts* (1741), die auf dem Cembalo allein oder unter Mitwirkung verschiedener Instrumente (Flöte, Violine - oder zwei Violinen -, mit obligater Gambe) gespielt werden können, sowie für Louis-Gabriel Guillemains *Pièces de clavecin en sonates* (op. 13, ca. 1743), für Cembalo mit „Begleitung“ der Violine ad libitum, die vom Komponisten zu *Sonates en quatuor* für Flöte, Violine, obligate Gambe und Basso continuo (op. 17, 1756) umgearbeitet wurden.

Couperins *Troisième livre de pièces de clavecin*, an dessen Ende die vier *Concerts royaux* zu finden sind, erschien 1722 im Jahr der Krönung des jungen Ludwig XV. (Oktober), der bald darauf für volljährig erklärt werden sollte (Februar 1723). Das Jahr 1722 war auch das der Rückkehr des Hofes nach Versailles (Juni), nach einer siebenjährigen Regentschaft, die Paris zum (vorübergehenden) Epizentrum der Macht gemacht hatte, aber auch zum Schauplatz eines außergewöhnlich

lebhaften gesellschaftlichen und künstlerischen Lebens. Der Verweis auf das letzte Aufflackern der Herrschaft Ludwigs XIV. und die Erinnerung an die „kleinen Konzerte“, die im Haus des Königs oder in den Gemächern von Madame de Maintenon in Versailles, im Trianon, in Marly oder Fontainebleau stattfanden, sind zweifellos kein Zufall. Wollte Couperin, der seit 1693 Organist der *Chapelle royale* und seit 1717 (als Nachfolger von Jean-Baptiste-Henry d'Anglebert) Cembalist der *Chambre* war, bei der Rückkehr des Hofes nach Versailles eine gewisse Kontinuität nahelegen und das Erbe betonen, auf das sich der junge König stützen sollte? Wollte er Ludwig XV., dem er 1716 seine *Art de toucher le clavecin* [Die Kunst, Cembalo zu spielen] gewidmet hatte, mit seiner Hommage an Ludwig XIV. und die Musik, die dessen letzte Freude war, vorschlagen, dass die Klänge, die seinen Vorfahren erfreut hatten, in den Salons von Versailles wieder erklingen könnten? Wahrscheinlich hatte Couperin die Absicht, auch die „Neuheit“, die Aktualität dieser Musik zum Ausdruck zu

bringen sowie ihre Bedeutung in seinem Schaffen zu betonen. Die *Concerts royaux* sind in der Tat ein wichtiger Meilenstein in Couperins Kompositionsweise und seinem ästhetischen Ideal, das sich in den ersten Jahren der Herrschaft Ludwigs XV. voll entfalten sollte.

Da sie sich in Stil, Struktur und Gesamtkonzept von den „*Ordres*“ für Cembalo unterscheiden und *a priori* auf der alten französischen Tanzsuite basieren, scheinen diese *Concerts* rückwärtsgewandt zu sein – ein Eindruck, der durch den Bezug auf die vorigen Herrscher noch verstärkt werden könnte. Diese vier *Concerts* sind jedoch bereits Teil des ästhetischen Ideals der „*goûts réunis*“ [vereinten Geschmacksrichtungen], das dem Komponisten am Anfang der Aufklärung am Herzen lag. Er befürwortete eine subtile Anpassung von Genres, Formen und Praktiken aus Italien, deren Mode damals ganz Europa überschwemmte, an die Manieren und den französischen Stil, der so charakteristisch für die Herrschaft von Ludwig XIV. war. Tatsächlich sind die *Concerts royaux* die erste einer

Reihe von Veröffentlichungen, in denen Couperin dieses Ideal der Verschmelzung erreichen wollte. Zwei Jahre später (1724) erschienen zehn „neue Konzerte“ speziell mit dem Titel *Les Goûts réunis*, die wiederum durch die *Apothéose de Corelli* ergänzt wurden, eine *grande sonade*, eine große Triosonate zu Ehren des Verfechters der italienischen Musik, insbesondere der Instrumentalmusik. Im Jahr 1725 stellte die *Apothéose de Lully* wiederum eine nachdrückliche Hommage an denjenigen dar, der den in ganz Europa bewunderten und nachgeahmten französischen Stil wahrhaftig verkörperte. Die *Nations* (1726), eine Sammlung von vier französischen Tanzsuiten, denen jeweils eine große „Sonade“ in Trioform nach italienischer Art vorangeht, vollendet schließlich die Vermischung zweier nationaler Geschmacksrichtungen, die bis dahin als unvereinbar galten.

Tatsächlich ließ Couperin seit seinen *Concerts royaux* in seinen Kompositionen Hinweise auf die italienische Sonate durchsickern. Der Stil der *Préludes* lehnt sich sowohl an die lieblichen, linearen Melodien des anfänglichen *Graves*

der *Sonata da chiesa* als auch an die punktierten, edlen und majestätischen Rhythmen an, die die Franzosen so sehr liebten; die *Allemandes* folgen eher einer leichten, verspielten Eingebung als einer majestätischen und ernsten; die Basslinien sind beweglich und bunt in einer Fröhlichkeit, die von jenseits der Alpen kommt. Dennoch erinnert das *Premier concert* mit seinen sechs Sätzen durch seine charakteristischen Tänze noch an die französische Suite. Die traditionelle *Courante* fehlt, aber Couperin ergänzt seine Suite durch eine *Gavotte* (deren Noten jedoch ohne die übliche französische Unregelmäßigkeit „gleich und fließend“ gespielt werden müssen,) und ein *Menuet en trio*. Durch seine Struktur und seine Inspiration ist das *Second concert* zweifellos dasjenige, das sich am meisten auf die italienische Sonate bezieht, indem es deren charakteristische Struktur langsam-schnell-langsam-schnell übernimmt und in den beiden schnellen Sätzen (*Allemande fuguée*, *Air contre-fugué*) auf das typische Fugato des 2. und 4. Satzes des Modells von Corelli zurückgreift. Couperin mäßigt

diese Bezüge durch einen fünften Satz mit zarten, ländlichen Echos, die uns in einer unbeschwerten und zugleich erlesenen Atmosphäre zur französischen Eleganz zurückführen. Das *Troisième concert* kommt in seinen „Charakteren“ und Affekten der französischen Suite am nächsten: die dichte, ausgefeilte Kompositionsweise der *Allemande* und der *Chaconne* (die Couperin trotz allem „leicht“ möchte), die charakteristischen rhythmischen Mehrdeutigkeiten der *Courante à la française*, die Noblesse der *Sarabande grave*, die Eleganz der *Gavotte* und die naive Anmut der *Musette*. Was das *Quatrième concert* betrifft, kristallisiert es

die stilistische Kreuzung der „vereinten Geschmacksrichtungen“ in der Zusammenstellung der zwei *Courantes* der beiden Nationen heraus, die sich jeweils sehr stark durch ihre Eigenheiten auszeichnen: edle, markante Rhythmen für die erste, fließende, regelmäßige, gepaarte Linien für die zweite. Nach einem sehr französischen *Rigaudon* schließt eine *Forlane*, ein Tanz italienischer Herkunft, nicht nur den Zyklus, sondern die gesamte Sammlung aus dem Jahr 1722 ab, ein musikalisches Bindeglied zwischen zwei Herrschern, zwei Geschmacksrichtungen, zwei Ästhetiken, aber in einer fließenden und heiteren Kontinuität.



Le Clavecin de Pierre Donzelague, Lyon 1711

Le Clavecin de Pierre Donzelague, Lyon 1711

Par Alan Rubin - Musée Instrumental de Provins

L'École française de clavecin est sans doute la source la plus riche de musique écrite spécifiquement pour les caractéristiques expressives particulières de l'instrument. Au XVII^e siècle, à partir des œuvres de Louis Couperin composées dans les années 1650 et diffusées sous forme manuscrite, une succession de compositeurs publient des ensembles de pièces pour clavecin, principalement sous forme de suites: Chambonnières (1670), Lebègue (1677 et 1687), d'Anglebert (1689), Marchand (1699, 1702 et 1715), et Jacquet de la Guerre (1687 et 1707). Pour ne citer que les plus significatives des innombrables publications de cette musique au XVIII^e siècle, il faut ajouter les suivantes: Dieupart (1701), Clérambault (1704), Rameau (1706, 1724, 1728, 1741 et 1747), François Couperin (1713, 1716, 1717, 1722) et 1730), Dandrieu (1705, 1724, 1728 et 1734), Daquin (1735), Royer (1746), Jean-Baptiste Forqueray (1747), Balbastre (1748 et 1759) et Duphly (1744, 1748, 1756 et 1768).

Les clavecins construits en France à partir du XVII^e siècle ont été conçus par leurs facteurs avant tout pour répondre aux besoins de ce répertoire. À la fin du XVII^e siècle, l'influence de la manière flamande de construire des clavecins sur des instruments français indigènes est devenue prédominante. Le prestige des instruments anversois de la dynastie Ruckers et Couchet était tel qu'une grande partie de la production française était consacrée à la reconstruction de ces instruments pour répondre aux besoins musicaux français et les clavecins nouvellement construits imitaient souvent ces instruments hybrides dans leur construction.

Les clavecins de Pierre Donzelague (1668-1747), dont six seraient parvenus jusqu'à nous, occupent une place particulière dans le corpus des clavecins français du XVIII^e siècle. Conçus d'une manière uniquement française, ils traduisent néanmoins l'influence flamande que Pierre avait

absorbée dès son apprentissage auprès de son père, François Donzelague, né Frans van Duynslager à Bruges en 1634, qui émigra à Aix-en-Provence quelque temps avant 1667, l'année de son mariage avec la future mère de Pierre, Élisabeth Bayon. Les instruments de Pierre montrent également, dans leur mode de construction, l'influence d'une pratique italianisante, traditionnelle dans la facture instrumentale française, selon laquelle le clavecin est construit sur la planche de fond plutôt que d'insérer cette dernière dans la structure achevée à la manière flamande.

Le clavecin de 1711, utilisé pour ces enregistrements, les premiers faits sur l'instrument, a été construit cinq ans seulement après la publication du *Premier Livre de Pièces de Clavecin* de Rameau, en 1706, et deux ans avant le *Premier Livre* de François Couperin. Plus ancien clavecin français daté connu avec une étendue

complète de cinq octaves (FF-f3), il peut être considéré comme l'instrument le plus parfaitement adapté au répertoire solo mentionné ci-dessus et aux pièces de chambre telles que les *Concerts Royaux* de Couperin (1714 et 1715) et les *Pièces de Clavecin en Concerts* de Rameau, écrites beaucoup plus tard en 1741.

Signé en encre sur la planche de fond: *fait par pierre Donzelague à Lion l'an. 1711* et dans un état de conservation quasi miraculeux, il conserve tous ses 180 sautereaux d'origine sauf trois, dont beaucoup avec leurs ajustements de hauteur de l'époque en cire à cacheter. Il conserve intacte sa configuration d'origine originale de 1711 et notamment la très belle rosace en terrasse et les papiers d'ajustement pour le clavier qui ont été fabriqués à partir de cartes à jouer publiées à Lyon par Ressayre cette même année. La table d'harmonie conserve sa peinture originale d'oiseaux, de fleurs et d'insectes de 1711.



Motif floral et rosace du chevalet

Lors de sa première réalisation, la livrée décorative de la caisse consistait en un décor marbré rouge bordé de gris et elle comportait très certainement un piètement composé de balustres avec une entretoise ondulante, semblable à celui de l'instrument de 1716 du Musée des Tissus à Lyon. Il a vraisemblablement changé de mains vers 1750 et a été nouvellement décoré en vernis noir avec des lignes encadrantes dorées, à la mode à cette époque. Au même moment,

l'intérieur du couvercle a été orné d'une fête champêtre musicale peinte sur toile à la manière de Nicolas Lancret. Fait intéressant, le paysage en arrière-plan montre les contreforts du Massif Central visibles à l'ouest de Lyon. Dans le même temps, les surfaces intérieures de l'instrument, décorées à l'origine d'un *Brokatpapier* de Christoph Stoy d'Augsbourg, ont été redécorées avec d'élégants ornements rococo dorés sur le même fond lilas que le papier.



Motif rocaille de feuillage en bois doré

L'élément le plus spectaculaire de la transformation décorative est le superbe piètement qui est l'un des chefs-d'œuvre de la menuiserie lyonnaise. Sculpté avec une maîtrise absolue du style rocaille, la variété et l'élégance de ses ornements en relief est en parfaite conformité avec le style ornemental de la musique française de l'époque. Le clavecin a été habilement restauré et remis en état de jeu par Christopher Nobbs et Andrew Dipper en 1984/85.

Pierre Donzelague est l'une des figures les plus intéressantes de la vie musicale lyonnaise de la première moitié du XVIII^e siècle. La première mention de son activité de musicien pratiquant est son contrat d'engagement en 1687 comme chanteur et «joueur de basse de violon continue» dans la troupe d'opéra fondée par Pierre et Jacques Gautier et active à Marseille et Avignon. En raison de la faillite de l'Opéra de Marseille en 1688, Donzelague suit les frères Gautier à Lyon et intègre la nouvelle Académie Royale de Musique de cette ville la même année. Trois ans plus tard, il épouse Jeanne Chaudet; il est décrit sur l'acte de mariage comme «fayseur et joueur d'instrument» ce qui indique qu'il avait déjà installé son

atelier dans la ville. Il continue à jouer des rôles de chanteur d'opéra et est signalé en tant que soliste dans une représentation d'*Alceste* de Lully donnée par l'Académie Royale de Marseille en 1695. Au moment où Rameau arrive pour un séjour de trois ans à Lyon en 1712/13, il est déjà une figure bien établie dans le milieu musical lyonnais en tant que chanteur, altiste (ou gambiste) et facteur de clavecins. Des recherches sont en cours pour établir la nature précise de sa relation avec Rameau mais il est évident qu'il a été impliqué dans les représentations de l'œuvre de Rameau à l'Académie Royale. Il est presque certain que Rameau aurait utilisé ses clavecins lors de son séjour à Lyon. En 1718, Pierre Donzelague devient directeur de l'Académie Royale et organise des représentations théâtrales. Le 21 octobre de la même année, il met en scène *Les Plaisirs de la Comédie et de la Musique* en l'honneur du chevalier d'Orléans, en visite dans la ville. Son activité de facteur de clavecins a manifestement prospéré puisqu'elle lui a permis d'acquérir un important manoir avec des vignobles à Chaponost en 1729. Il est mort en 1747.

Avec mes remerciements à Christopher Nobbs et Peter Weinmann pour leur aide dans la préparation de cet article.

Pierre Donzelague's harpsichord, Lyon 1711

By Alan Rubin - Musée Instrumental de Provins

The French school of harpsichord music is arguably the richest resource of music written specifically for the particular expressive characteristics of the instrument. In the 17th century, starting with the works of Louis Couperin written in the 1650s and circulated in manuscript form, a succession of composers published groups of pieces for harpsichord, mainly in the form of suites: Chambonnières (1670), Lebègue (1677 and 1687), d'Anglebert (1689), Marchand (1699,1702 and 1715) and Jacquet de la Guerre(1687 and1707). To cite only the most significant of the innumerable publications of such music in the 18th century, one should add the following: Dieupart (1701), Clérambault (1704), Rameau (1706,1724,1728,1741 and 1747), François Couperin (1713,1716,1717,1722 and1730), Dandrieu (1705,1724, 1728 and 1734), Daquin (1735), Royer (1746), Jean-Baptiste Forqueray (1747), Balbastre (1748

and 1759) and Duphly (1744,1748,1756 and 1768).

The harpsichords built in France from the seventeenth onward were conceived by their makers above all to serve the needs of this repertoire. By the end of the seventeenth century, the influence of the Flemish manner of harpsichord building on indigenous French instruments became predominant. Such was the prestige of the Antwerp instruments of the Ruckers and Couchet dynasty that much of the French production was devoted to the reconstruction of such instruments to suit French musical needs and newly built harpsichords often imitated these hybrid instruments in their construction.

The harpsichords of Pierre Donzelague (1668-1747), of which six are thought to survive, hold a special place in the corpus of French 18th-century harpsichords. Conceived in a uniquely French manner,

they nevertheless show the Flemish influence which Pierre had absorbed from his apprenticeship with his father, François Donzelague, born Frans van Duynslager in Bruges in 1634 who had emigrated to Aix-en-Provence sometime before 1667, the year in which he married Pierre's future mother, Elisabeth Bayon. In their style of construction, Pierre's earlier instruments still show the influence of Italianate practice, traditional in French harpsichord building; they are built up on the bottom board rather than the latter closing an already completed structure as in the Flemish tradition.

The 1711 harpsichord used in these recordings, the first ever made on the instrument, was built just five years after the publication of Rameau's *Premier Livre de Pièces de Clavecin* in 1706 and two years before François Couperin's *Premier Livre*. The earliest known dated French harpsichord with a full five-octave compass (FF-f3), it is the ideal instrument for this solo repertoire and for chamber pieces such as Couperin's *Concerts Royaux* (1714 and 1715) and Rameau's *Pièces de Clavecin en Concerts* written much later in 1741.

The instrument is signed in ink on the baseboard: *fait par Pierre Donzelague à Lion l'an. 1711*. In a quasi-miraculous state of conservation, it retains all but three of its original 180 jacks, many of them with contemporary height-adjustments in sealing wax. It retains its original set-up from 1711 undisturbed and indeed the beautiful terraced rose and the adjustment papers for individual keys are made from playing cards published in Lyon by Ressay in that same year. The soundboard retains its original gouache decoration of birds, flowers and insects from 1711.

When it was first made, the decorative livery of the case consisted of a simulated marble decoration in red with grey borders and it almost certainly had a stand composed of balusters with undulating stretchers similar to that of the 1716 instrument in the Musée des Tissus in Lyon. It presumably changed hands in about 1750 and was redecorated in the black lacquer with gilt lines fashionable at that period. At the same time, the inside of the lid was furnished with a musical *fête champêtre* painted on canvas in the style of Nicolas Lancret. Interestingly,

the landscape shows the foothills of the Massif Central visible to the west of Lyon. Furthermore, the inner surfaces of the instrument, originally decorated with a *Brokatpapier* by Christoph Stoy of Augsburg, were redecorated with elegant gilt rococo ornament on the same lilac ground as the paper.

The most spectacular feature of the redecoration is the superb stand which is one of the defining masterpieces of Lyonnais *menuiserie*. Carved with an absolute mastery of the high rococo style, the variety and elegance of its gilded relief ornament is in perfect conformity with the ornamental style of French music of the period. The harpsichord was skilfully restored and returned to playing condition by Christopher Nobbs and Andrew Dipper in 1984/5.

Pierre Donzelague is one of the most interesting figures in Lyonnais musical life in the first half of the 18th century. The first record of his activity as a practising musician was his contract of engagement in 1687 as a singer and “*joueur de basse de violon continue*” in the opera troupe

founded by Pierre and Jacques Gautier, which was active in Marseille and Avignon. Following the bankruptcy of the Marseille opera in 1688, Donzelague followed the Gautier brothers to Lyon and joined the new Académie Royale de Musique de Lyon in the same year. Three years later, he married Jeanne Chaudet; he is described on the marriage certificate as “*fayseur et joueur d'instrument*”, which indicates that he had already set up his workshop in the city. He apparently continued to take roles as an opera singer and is recorded as a soloist in a performance of Lully's *Alceste* given by the Académie Royale de Marseille in 1695. By the time that Rameau arrived for a three-year stay in Lyon in 1712/13, Donzelague was already a well-established figure in Lyon musical circles as a singer, violist (or gambist) and harpsichord maker. Research is underway to establish the precise nature of his relationship with Rameau, but it is evident that he was involved in the performances of Rameau's work at the Académie Royale. It is almost certain that Rameau would have used his harpsichords during his sojourn in Lyon. In 1718 Pierre Donzelague became

director of the Académie Royale and organised theatrical performances. On 21st October of that year, he directed “Les Plaisirs de la Comédie et de la Musique” in honour of the Chevalier d'Orleans, on a visit to the city. His activity as a

harpsichord maker clearly prospered as it permitted him to acquire a substantial manor with vineyards in Chaponost in 1729. He died in 1747.

With many thanks to Christopher Nobbs and Peter Weinmann for their help in the preparation of this article.

Das Cembalo von Pierre Donzelague, Lyon 1711

Von Alan Rubin - Musée Instrumental de Provins

Die französische Cembaloschule ist wahrscheinlich die reichste Quelle für Musik, die speziell für die besonderen Ausdrucksmerkmale des Instruments geschrieben wurde. Ausgehend von den Werken Louis Couperins, die in den 1650er Jahren komponiert und als Manuskript verbreitet wurden, veröffentlichte eine Reihe von Komponisten im 17. Jahrhundert Cembalowerke hauptsächlich in Form von Suiten: Chambonnières (1670), Lebègue (1677 und 1687), d'Anglebert (1689), Marchand (1699, 1702 und 1715)

und Jacquet de la Guerre (1687 und 1707). Um nur die bedeutendsten der unzähligen Veröffentlichungen dieser Musik im 18. Jahrhundert zu erwähnen, nennen wir: Dieupart (1701), Clérambault (1704), Rameau (1706, 1724, 1728, 1741 und 1747), François Couperin (1713, 1716, 1717, 1722 und 1730), Dandrieu (1705, 1724, 1728 und 1734), Daquin (1735), Royer (1746), Jean-Baptiste Forqueray (1747), Balbastre (1748 und 1759) und Duphly (1744, 1748, 1756 und 1768).

Die ab dem 17. Jahrhundert in Frankreich gebauten Cembali hatten ihre Instrumentenbauer in erster Linie für die Bedürfnisse dieses Repertoires konzipiert. Ende des 17. Jahrhunderts wurde der Einfluss der flämischen Art, Cembali zu bauen, auf einheimischen französischen Instrumenten vorherrschend. Das Prestige der Antwerpener Instrumente der Familien Ruckers und Couchet war so bedeutend, dass ein Großteil der französischen Produktion darauf verwendet wurde, diese Instrumente für die französischen musikalischen Bedürfnisse umzubauen, und die neuen Cembali ahmten diese hybriden Instrumente in ihrer Bauweise oft nach.

Die Cembali von Pierre Donzelague (1668-1747), von denen sechs erhalten geblieben sein sollen, nehmen im Korpus der französischen Cembali des 18. Jahrhunderts einen besonderen Platz ein. Sie wurden ausschließlich auf französische Art und Weise konzipiert, spiegeln aber dennoch den flämischen Einfluss wider, den Pierre durch seine Ausbildung bei seinem Vater François Donzelague, der 1634 als Frans van Duynslager in Brügge

geboren war, von diesem übernommen hatte. Der Vater wanderte etwas vor 1667 nach Aix-en-Provence aus, dem Jahr seiner Heirat mit Pierres künftiger Mutter, Elisabeth Bayon. Pierres Instrumente zeigen in ihrer Bauweise auch den Einfluss einer italianisierenden Praxis, die im französischen Instrumentenbau Tradition ist und nach der das Cembalo auf dem Unterboden aufgebaut wird, anstatt diesen nach flämischer Art in die fertige Struktur einzufügen.

Das Cembalo aus dem Jahr 1711, das bei diesen Aufnahmen – den ersten auf diesem Instrument – zum Einsatz kam, wurde nur fünf Jahre nach der Veröffentlichung von Rameaus *Premier Livre de Pièces de Clavecin* im Jahr 1706 und zwei Jahre vor François Couperins *Premier Livre* gebaut. Als ältestes bekanntes und datiertes französisches Cembalo mit einem vollen Umfang von fünf Oktaven (FF-f3) kann es als das Instrument angesehen werden, das sich am besten für das oben erwähnte Solorepertoire und für „Kammerstücke“ wie Couperins *Concerts Royaux* (1714 und 1715) und Rameaus im Jahr 1741, also viel

später geschriebene *Pièces de Clavecin en Concerts* eignet.

Das Instrument ist mit Tinte auf dem Unterboden „*fait par Pierre Donzelague à Lion l'an. 1711.*“ signiert. In einem Erhaltungszustand, der schon fast an Wunder grenzt, bewahrt es bis auf drei alle seine 180 ursprünglichen Springer, viele davon mit ihren zeitgenössigen Höhenregulierungen aus Siegellack. Das Instrument hat seine ursprüngliche Gestalt aus dem Jahr 1711 unverändert beibehalten. Die wunderschöne terrassenförmige Rosette und die Papierausgleichsscheiben für die Waagebalkenstifte unter den Tasten sind alle beide aus Spielkarten geschnitten worden, die im selben Jahr in Lyon von Ressay veröffentlicht wurden. Auf dem Resonanzboden ist die erste Gouache-Dekoration mit Vögeln, Blumen und Insekten aus dem Jahr 1711 erhalten geblieben.

Beim ersten Bau bestand die dekorative Bemalung des Gehäuses aus einem rot marmorierten Dekor mit grauen Rändern, und es hatte höchstwahrscheinlich ein Gestell aus Balustern mit einer

wellenförmigen Querstange, ähnlich denen des Instruments von 1716 im *Musée des Tissus* [Stoffmuseum] in Lyon. Vermutlich wechselte es um 1750 den Besitzer und wurde neu mit schwarzem Lack und goldenen Rahmenlinien verziert, wie es damals in Mode war. Zur gleichen Zeit wurde die Innenseite des Deckels mit dem Bild eines ländlichen Musikfests geschmückt, das im Stil von Nicolas Lancret auf Leinwand gemalt ist. Interessanterweise zeigt die Landschaft im Hintergrund die Ausläufer des Zentralmassivs, die westlich von Lyon sichtbar sind. Gleichzeitig wurden die Innenflächen des Instruments, die ursprünglich mit einem Brokatpapier von Christoph Stoy aus Augsburg verziert waren, mit eleganten, vergoldeten Rokoko-Ornamenten auf dem gleichen lila Hintergrund wie das Papier neu gestaltet.

Das spektakulärste Element der dekorativen Umgestaltung ist das wunderschöne Fußgestell, das zu den Meisterwerken von Lyons Tischlerkunst gehört. Geschnitzt mit einer perfekten Beherrschung des *Rocaille-Stils*, entspricht die Vielfalt und Eleganz seiner Reliefverzierungen perfekt dem ornamentalen Stil der französischen

Musik der damaligen Zeit. Das Cembalo wurde 1984/85 von Christopher Nobbs und Andrew Dipper gekonnt restauriert.

Pierre Donzelague ist eine der interessantesten Figuren des Lyoner Musiklebens in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der erste Hinweis auf seine Tätigkeit als ausübender Musiker ist ein Vertrag, mit dem er 1687 als Sänger und „joueur de basse de violon continue“ [Basse-de-violon-Spieler des Continuos] in der von Pierre und Jacques Gautier gegründeten und in Marseille und Avignon tätigen Operntruppe angestellt wurde. Da die Oper von Marseille 1688 Bankrott machte, folgte Donzelague den Brüdern Gautier nach Lyon und wurde im selben Jahr in die neu gegründete Académie Royale de Musique dieser Stadt aufgenommen. Drei Jahre später heiratete er Jeanne Chaudet. In der Heiratsurkunde wird er als „fayseur et joueur d'instrument“ [„Instrumentenspieler und -bauer“] beschrieben, was darauf hindeutet, dass er in der Stadt bereits seine Werkstatt eingerichtet hatte. Er spielte weiterhin Rollen als Opernsänger und wurde als Solist in einer Aufführung von Lullys

Alceste genannt, die 1695 von der Académie Royale in Marseille gegeben wurde. Als Rameau 1712/13 für einen dreijährigen Aufenthalt in Lyon ankam, war Donzelague als Sänger, Bratschist (oder Gambist) und Cembalobauer bereits eine etablierte Persönlichkeit der Lyoner Musikszene. Die genaue Art seiner Beziehung zu Rameau wird noch erforscht, aber es ist offensichtlich, dass er an den Aufführungen von Rameaus Werken in der Académie Royale beteiligt war. Es ist so gut wie sicher, dass Rameau während seines Aufenthalts in Lyon Donzelagues Cembali benutzte. Im Jahr 1718 wurde Pierre Donzelague Direktor der Académie Royale und organisierte Theateraufführungen. Am 21. Oktober desselben Jahres inszenierte er *Les Plaisirs de la Comédie et de la Musique* zu Ehren des Chevalier d'Orléans, der die Stadt besuchte. Seine Tätigkeit als Cembalobauer florierte offensichtlich, denn sie ermöglichte es ihm, 1729 ein stattliches Gutshaus mit Weinbergen in Chaponost zu erwerben. Er starb 1747.

Mit bestem Dank an Christopher Nobbs und Peter Weinmann für ihre Hilfe bei der Vorbereitung dieses Artikels.



Concert royal des muses, Anonyme, 1671



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'Église 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. Élève 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 en assure 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 pâmoisons 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 lassent 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 Titon 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 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 position at the King's Chapel. Couperin has a special place in the rediscovery of French works of the baroque period. His *Tombeau* by Ravel (1917) already represented a consecration. As early as the middle of the 20th 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 17th and 18th 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 an 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 18th century, alongside Jean-Philippe Rameau. A brilliant musician, prolific composer and 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 masterpieces 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 the Great transcended his teachers, and the melodic invention of his organ pieces earned him a place in the pantheon of French organists.

This dominant position at the heart of the Royal Chapel inspired Couperin in the creation of several 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. Drawing inspiration from the *Suites à la française*, Couperin transcends their logic to create his "orders" which offer contrast to the great contrapuntal school through subtle poetry and distinctly French tones. 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*

“la Françoise”, “l’Espagnole”, “l’Impériale” and “la Piémontaise”.

In 1728 a few secular airs and two suites of pieces for viol complete these chamber works, of distinctive theatricality but remaining always more picturesque 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 chamber.

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 that transcends the centuries, and whose 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 nimmt François Couperin einen besonderen Platz ein, 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 Musikedynastie, 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 Nivers 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 Karmitwochs erhalten sind. Für die Nonnen der Abbaye Royale de Longchamp 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 Réveil-Matin* [Das morgendliche Erwachen], *Les Barricades mystérieuses* [Die geheimnisvollen Barrikaden], *Le Tic-toc-Choc* 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* 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.



François Couperin, Anonyme, XVIII^e siècle



Patrick Cohën-Akenine

Patrick Cohën-Akenine

Patrick Cohën-Akenine sort de ses études couronné de succès (premier prix du CNSM de Paris, prix du Ministère de la Culture, prix spécial au Concours d'Evian...).

Il devient vite un musicien incontournable de la scène baroque, reconnu pour ses qualités humaines et d'interprète. Pendant plusieurs années, il est premier violon au Concert Spirituel, Les Talens Lyriques, Les Arts Florissants... et est régulièrement invité à diriger des orchestres : l'Orchestre des Pays de Savoie, l'Opéra de Rouen, l'orchestre de l'Escola Superior de Música de Barcelone, l'Orchestre Symphonique d'Orléans, l'Orchestre du CNSM de Paris...

À l'étranger, Patrick Cohën-Akenine est fréquemment sollicité en tant que chef

spécialiste de la musique française baroque, auprès d'orchestres internationaux.

En 2000, avec François Poly (violoncelle) et Béatrice Martin (clavecin), Patrick Cohën-Akenine crée Les Folies françaises dont il prend la direction artistique. En 23 ans, cet ensemble baroque a su marquer la scène musicale et affirmer ses spécificités, tant par ses réalisations scéniques et concertantes, que discographiques. En 2008, avec Les Folies françaises et le Centre de Musique Baroque de Versailles, Patrick Cohën-Akenine reconstitue *Les Vingt-quatre Violons du Roy*.

Ayant à cœur la transmission, Patrick Cohën-Akenine est professeur de violon baroque au CRR de Versailles. Il enseigne également depuis 20 ans au CRD de Paris Saclay.

Patrick Cohën-Akenine finished his studies with a great deal of success (first prize at the CNSM de Paris, Ministry of Culture prize, special prize at the Evian Competition, etc.).

He quickly became a key musician on the baroque scene, renowned for his qualities as both a person and a performer. For several years, he was first violin at the Concert Spirituel, Les Talens Lyriques, Les Arts Florissants and more, and is regularly invited to direct orchestras including the Orchestre des Pays de Savoie, the Opéra de Rouen, the orchestra of the Escola Superior de Música in Barcelona, the Orchestre Symphonique d'Orléans, the Orchestre du CNSM de Paris and more.

Abroad, Cohën-Akenine is regularly invited to conduct international orchestras as a specialist in French baroque music.

In 2000, Cohën-Akenine founded Les Folies françaises with François Poly (cello) and Béatrice Martin (harpsichord), for which he serves as artistic director. Over 23 years, this baroque ensemble has made its mark on the music scene and showcased its unique qualities, both in terms of its stage and concert productions and its discography. In 2008, with Les Folies françaises and the Centre de Musique Baroque de Versailles, Cohën-Akenine recreated *Les Vingt-quatre Violons du Roy*.

Committed to sharing his knowledge and skills, Cohën-Akenine is a teacher of baroque violin at the CRR de Versailles. He has also taught at the CRD Paris-Saclay for the past 20 years.

Patrick Cohën-Akenine schloss sein Studium erfolgreich ab (erster Preis des CNSM von Paris, Preis des Kulturministeriums, Sonderpreis beim Musikwettbewerb von Evian, usw.).

Er wurde schnell zu einem beliebten Musiker der Barock-Szene, geschätzt für seine menschliche und interpretatorische Dimension. Mehrere Jahre lang spielte er die 1. Geige bei Le Concert Spirituel, Les Talens Lyriques, Les Arts Florissants... und wurde regelmäßig eingeladen, Orchester zu dirigieren: das Orchestre des Pays de Savoie, die Opéra de Rouen, das Orchester der Escola Superior de Música de Barcelona, das Orchestre Symphonique d'Orléans, das Orchester des Conservatoire national von Paris, usw.

Im Ausland ist Patrick Cohën-Akenine häufig als Dirigent internationaler Orchester gefragt, die sich auf französische Barockmusik spezialisiert haben.

Im Jahr 2000 gründete Patrick Cohën-Akenine zusammen mit der Cembalistin Béatrice Martin und dem Cellisten François Poly das Ensemble Les Folies françaises und übernahm dessen künstlerische Leitung. Dieses Barockensemble hat die Musikszene binnen 23 Jahre geprägt und seine Besonderheiten sowohl durch seine szenischen Aufführungen wie Konzertauftritte als auch durch seine Diskografie unter Beweis gestellt. Zusammen mit dem Ensemble Les Folies françaises und dem Centre de Musique Baroque de Versailles arbeitete Patrick Cohën-Akenine ab 2008 am Wiederenstehen des Originalklangs des Streichorchesters der französischen Könige, den *Vingt-quatre Violons du Roy*.

Patrick Cohën-Akenine liegt die Weitergabe am Herzen und ist Dozent für Barockvioline am Konservatorium in Versailles (CRR) und unterrichtet seit 20 Jahren am Konservatorium von Paris Saclay (CRD).



Les Folies françaises

Les Folies françaises

Les Folies françaises sont créés en 2000 par des musicien.e.s accompli.e.s et passionné.e.s : le violoniste Patrick Cohën-Akenine, la claveciniste Béatrice Martin et le violoncelliste François Poly.

Cet ensemble baroque se singularise par une recherche sonore authentique sur l'interprétation des musiques européennes du siècle des Lumières. Il diffuse des programmes polymorphes, du solo à l'orchestre, dans lesquels il réunit des solistes de renom pour interpréter ce répertoire magistral où arts lyriques et chorégraphiques occupent une place importante aux côtés de pièces instrumentales.

Depuis sa création, la pédagogie et la formation des jeunes artistes sont au cœur des valeurs de l'Ensemble qui s'attache

particulièrement à communiquer à tous les publics sa passion du répertoire baroque.

En 23 ans, Les Folies françaises ont répondu à l'invitation des plus prestigieux théâtres et festivals et ont plus d'une quinzaine de sorties discographiques distinguées à leur actif. L'Ensemble s'est indéniablement imposé sur la scène musicale par l'excellence de ses réalisations scéniques et concertantes.

Installées à Orléans en Région Centre-Val de Loire, Les Folies françaises sont soutenues au titre de l'aide aux ensembles conventionnés par le Ministère de la Culture (DRAC Centre-Val de Loire), la Région Centre-Val de Loire et la ville d'Orléans. Sur des projets spécifiques, l'ensemble reçoit régulièrement le soutien de la Spedidam, de l'Adami et de ses mécènes. L'Ensemble est membre de la FEVIS (Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés) & du syndicat Profedim.

Les Folies françaises was founded in 2000 by accomplished and passionate musicians: violinist Patrick Cohën-Akenine, harpsichordist Béatrice Martin and cellist François Poly.

This baroque ensemble is unique in the way it strives for authentic sound in its performances of European music from the Enlightenment. It organises an eclectic range of programmes, from solo to orchestra, bringing together renowned soloists to perform this remarkable repertoire, in which the lyric and choreographic arts play a key role alongside instrumental pieces.

Teaching and training young artists has been a core value of the ensemble ever since it was founded, and it is particularly

committed to sharing its passion for the baroque repertoire with all audiences.

Over 23 years, Les Folies françaises has accepted invitations from the most prestigious theatres and festivals and has over fifteen award-winning record releases to its name. The ensemble has truly made a mark on the music scene for the excellence of its stage and concert productions.

Based in Orléans in the Centre-Val de Loire region of France, Les Folies françaises is supported with grants for approved ensembles by the Ministry of Culture (DRAC Centre-Val de Loire), the Région Centre-Val de Loire and the City of Orléans. For its specific projects, the ensemble receives regular support from Spedidam, Adami and its patrons. The ensemble is a member of FEVIS (Federation of Specialised Vocal and Instrumental Ensembles) and PROFEDIM (Professional Union of Music Producers, Festivals, Ensembles, Independent distributors).

Das Ensemble Les Folies françaises wurde im Jahr 2000 von versierten und leidenschaftlichen MusikerInnen gegründet: dem Geiger Patrick Cohën-Akenine, der Cembalistin Béatrice Martin und dem Cellisten François Poly.

Dieses Barockensemble zeichnet sich durch eine authentische Klangforschung zur Interpretation der europäischen Musik des Jahrhunderts der Aufklärung aus. Es spielt polymorphe Programme, vom Solo bis zum Orchester, in denen es renommierte Solisten zusammenbringt, um dieses meisterhafte Repertoire zu interpretieren, in dem lyrische und choreographische Künste neben Instrumentalstücken einen wichtigen Platz einnehmen.

Seit seiner Gründung stehen die Pädagogik und die Ausbildung junger Künstler im Mittelpunkt der Werte des Ensembles,

das sich besonders darum bemüht, seine Leidenschaft für das Barockrepertoire an alle Publikumsschichten weiterzugeben.

In 23 Jahren ist das Ensemble Les Folies françaises den Einladungen der renommiertesten Theater und Festivals gefolgt und hat mehr als ein Dutzend preisgekrönter CD-Aufnahmen vorzuweisen. Das Ensemble hat sich in der Musikszene durch seine hervorragenden szenischen Aufführungen und Konzertauftritte unleugbar durchgesetzt.

Das in Orléans in der Region Centre-Val de Loire ansässige Ensemble Les Folies françaises wird im Rahmen der Förderung für Vertragsensembles vom Kulturministerium (DRAC Centre-Val de Loire), der Region Centre-Val de Loire und der Stadt Orléans unterstützt. Bei spezifischen Projekten erhält das Ensemble regelmäßig Unterstützung von Spedidam, Adami und weiteren Mäzenen. Das Ensemble ist Mitglied der FEVIS (Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés) & der Gewerkschaft Profedim.



L'Opéra Royal, 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 even if it was only built at the end of the reign of Louis XV, it had been planned as early as 1682, when Louis XIV was installed at Versailles. The king had ordered Hardouin-Mansart and Vigarani to 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 Spectacles' 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 Bauarbeiten 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 sich 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 : mecenas@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

Préparer l'avenir LA FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

L'ADOR et l'Académie des beaux-arts ont créé la Fondation de l'Opéra Royal afin d'assurer la pérennisation de la saison d'opéras et de concerts du Château de Versailles. Les donateurs de la Fondation s'engagent à préparer l'avenir de l'Opéra Royal en constituant une dotation qui lui permettra de continuer à produire une saison d'excellence qui enchante et inspire un public de plus en plus large et nombreux. L'Opéra Royal ne bénéficie d'aucune subvention publique. Son financement est assuré par ses recettes de billetterie et l'engagement de ses mécènes attachés au rayonnement du Château de Versailles à travers la musique, le théâtre et le ballet. La Fondation de l'Opéra Royal a réalisé sa

première action philanthropique durant la saison 2021-2022 en apportant un soutien financier aux célébrations du quatrième centenaire de la naissance de Molière. Pour cette saison 2022-2023, la Fondation soutiendra une nouvelle production scénique de l'opéra David et Jonathas de Marc-Antoine Charpentier, présentée à la Chapelle Royale.

Pour agir durablement, la Fondation fait appel à la générosité publique et sollicite donations et legs, dons en numéraire, IFI, biens immobiliers, mobiliers, titres et actions, qui donnent droit à des réductions d'impôts. Ses comptes sont sous le strict contrôle de l'Académie des beaux-arts..

FAITES UN DON !

Rendez-vous sur www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Faire un don à la Fondation de l'Opéra Royal vous permet de bénéficier d'une réduction fiscale de 66 % de la somme versée sur l'Impôt sur le Revenu. Si vous avez choisi de donner au titre de votre IFI (Impôt sur la Fortune Immobilière), cette déduction s'élèvera à 75 % de la somme versée.

Planning for the future

THE FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

The ADOR and the Académie des Beaux-Arts have established the Fondation de l'Opéra Royal (Royal Opera Foundation) to secure the future of the opera and concert season at the Château de Versailles. The foundation's donors are committed to planning for the future of the Opéra Royal by creating an endowment fund that will enable it to keep producing this season of excellence, which continues to enchant and inspire an ever wider and larger audience. The Opéra Royal receives no public subsidies. It is funded through revenue from ticket sales and the dedication of its patrons, who are committed to upholding the reputation of the Château de Versailles through music, theatre and ballet. The Fondation de l'Opéra

Royal conducted its first philanthropic initiative during the 2021-2022 season, providing financial support for the celebrations of the fourth centenary of Molière's birth. For this 2022-2023 season, the foundation will be supporting a new stage production of the opera David et Jonathas by Marc-Antoine Charpentier, presented at the Chapelle Royal.

To ensure its work can continue in the long term, the foundation appeals to the generosity of the public, requesting donations, bequests and contributions in cash, wealth tax, movable and immovable property, equity and shares, which are tax-deductible. Its accounts are strictly controlled by the Académie des Beaux-Arts.

MAKE A DONATION!

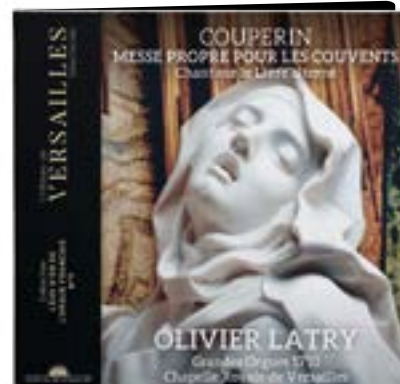
Visit www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Making a donation to the Fondation de l'Opéra Royal entitles you to an income tax deduction of 66% of the amount donated. If you have chosen to donate through your wealth tax (French IFI), this deduction increases to 75% of the amount donated.

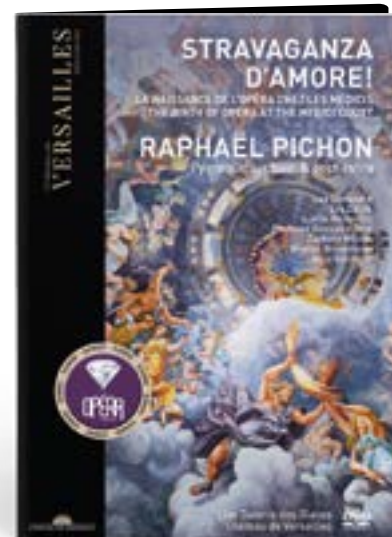
LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles







LIVE OPERA VERSAILLES



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming!
www.live-operaversailles.fr

Enregistré du 27 au 29 juillet 2021 au Musée Instrumental de Provins.

Enregistrement, montage et mastering : Lucas Joseph

Traductions anglaises : Christopher Bayton
Traductions allemandes : Silvia Berutti-Ronelt

Traductions des biographies de Patrick Cohën-Akenine
et Les Folies françaises : ADT International

Château de
VERSAILLES
Spectacles



Collection Château de Versailles Spectacles

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

Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, administratrice
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions discographiques
Ana-Maria Sanchez, chargée d'édition
Ségolène Carron, conception graphique



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

www.chateauversailles-spectacles.fr

  [@chateauversailles.spectacles](https://www.instagram.com/chateauversailles.spectacles)

 [@CVSpectacles](https://twitter.com/CVSpectacles) [@OperaRoyal](https://twitter.com/OperaRoyal)

 [Château de Versailles Spectacles](https://www.youtube.com/ChateauVersaillesSpectacles)

Couverture : *Le compositeur Michel de la Barre dirigeant Marin Marais
et les flûtistes ordinaires de la Chambre du Roi, André Bouys, ca 1710 ;*
p. 5, 11, 16, 21, 40, 41, 52 © Domaine public ; p. 53 © Manuel Braun ;
p. 57 © Valère Leplatre ; p. 27, 30, 31 © Musée instrumental de Provins ;
p. 61 © Thomas Garnier ; p. 65 © Agathe Poupenev ;
4^{ème} de couverture : © Domaine public
Photogravure © Fotimprim, Paris.



Le Thé à l'anglaise servi dans le salon des Quatre-Glaces au Palais du Temple à Paris, détail, Michel Barthélemy Ollivier, 1766