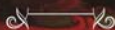




FRANÇOIS COUPERIN

Pièces de violes



Paolo Pandolfo

Amélie Chemin - Thomas Boysen - Markus Hünninger


GLOSSA

Paolo Pandolfo, *viola da gamba*
attributed to Nicolas Bertrand (end of the 17th century)

Amélie Chemin, *viola da gamba*
Judith Kraft (Paris, 2005) after Colichon

Thomas Boysen, *theorbo & Baroque guitar*
theorbo: Hendrik Hasenfuss (Eitorf, 2006) after Magno Diffeopruchar
guitar: Karl Kirchmeyr (Vienna, 2008) after Antonio Stradivari

Markus Hünninger, *harpsichord*
Thomas Friedemann Steiner (Basel, 1992) after Jean-Claude Goujon (Paris, 1749)



Recorded in the Église Saint Didier in Rasteau, France, in September 2012
Engineered and produced by Christoph Frommen
Executive producer: Carlos Céster

Editorial direction & design: Carlos Céster
Editorial assistance: María Díaz, Mark Wiggins
On the cover: Henri Testelin (1616-1695), *Colbert présente les membres de l'Académie royale des sciences à Louis XIV* (detail). Château, Versailles. Photo © AKG-images / Jean-Claude Varga

François Couperin

(1668-1733)

Pièces de violes

PREMIÈRE SUITE POUR VIOLE DE GAMBE ET CONTINUO

(Pièces de violes avec la basse chiffrée, 1728)

1	Prélude	4:29
2	Allemande légère	2:13
3	Courante	1:53
4	Sarabande grave	4:11
5	Gavotte	1:46
6	Gigue	2:09
7	Passacaille ou Chaconne	5:41

DOUZIÈME CONCERT (À DEUX VIOLES)

(Les Goûts réunis, 1724)

8	Pointé-coulé	2:34
9	Badinage	1:43
10	Lentement et pathétiquement	1:19
11	Gracieusement et légèrement	3:22

DEUXIÈME SUITE POUR VIOLE DE GAMBE ET CONTINUO

(Pièces de violes avec la basse chiffrée, 1728)

12	Prélude	2:20
13	Fuguettes	1:48
14	Pompe funèbre	5:15
15	La Chemise blanche	3:08

TREIZIÈME CONCERT (À DEUX VIOLES)

(Les Goûts réunis, 1724)

16	Vivement	1:56
17	Air (agréablement)	3:21
18	Sarabande (tendrement)	3:32
19	Chaconne légère	2:47
20	PLAINTE POUR LES VIOLES	4:12

(Les Goûts réunis, 1724)

François Couperin

Pièces de violes

François Couperin wrote such a quantity of music for the harpsichord that the instrument has become more or less identified with him. Even if there are the d'Angleberts, the Marchands, the Dandrieux and the Rameaus to be considered, one could say that the French harpsichord comes down to Couperin. So much associated with Couperin is the harpsichord that it is easy to forget (or disregard the fact) that he also wrote for violins and – above all – for the viola da gamba, by way of “Sonates” (as he termed them) and Suites. And yet, if one stops to consider the subject more closely, it is noticeable how the viola da gamba is, without doubt, one of the most suitable instruments for the spirit of Couperin’s music: warm and tender, serious without harshness, capable of a boundless sweetness, but never weakly so. For his beloved harpsichord Couperin wrote an infinite number of light, sparkling and cheerful pieces (and not as merely indicated by their titles, such as *La Badine*, *Le Bavolet flotant*, *Les Coucouis bénévoles*, *La Rafrâichissante*, *Le Tic-toc-choc* and so on). He also composed a good number of works

which were sweet, tender and touching in their simplicity, and the older that he got, the more that he expressed himself in this way (*La Mystérieuse*, *Les Ombres errantes*), to the point that one can describe his art – just as René Huyghe did of Couperin’s contemporary Jean-Antoine Watteau – as, privately and unostentatiously, *a confidential art*.

Certainly, this was a reserved and guarded confidence, as though encased in silk or lace, like conversations held in the shadows: Watteau’s painting presents itself as a murmuring undertone and, similarly, Couperin’s music does so, especially as he grew older. It is a good thing that the viola da gamba became so important for Couperin since, in his age, it was the most suitable instrument for rendering “the secrets of the heart”. The viola da gamba had been the preferred and favoured instrument for a long time, certainly well before the advent of the violin: sweeter and more delicate, warmer and more serious, less virtuosic in appearance and yet capable, thanks to its capacity for double-stopping, to develop and map out a broad and extensive polyphony.

This, however, was precisely the way in which, book after book, Couperin’s oeuvre for the harpsichord evolved: the older he became, the more that he made use of the *style luthé*, the art of gliding along the notes, as it were, in the cracks between one another, and in a penetrating manner by introducing a kind of second discourse within the first one, and in the low register. It represents something similar to the disclosure of a secret message, half-concealed in the subconscious,

hidden between the more objective notes of the high and the low registers. In such a way, Couperin would write *La Mystérieuse* and—above all—*Les Ombres errantes*, among many other pieces from his later *Ordres*.

His growing affection for the viol is eminently understandable, for it is the instrument which not only corresponds, as he got older, to his increasing fondness when resting his fingers on the harpsichord keyboard in preparation for playing, but which was the successful outcome of this. An example of this is to be found already in the *Second Livre* with *Les Idées heureuses*: the very low register in the left hand, barely anything at all in the middle register in the right; between the two this “happy idea” following its course imperceptibly.

In this manner, Couperin’s interest in the viola da gamba is understandable, especially from the point of view of following the evolution of his compositional practice from the Concerts for two viols from *Les Goûts Réunis* (Couperin stipulated “without anything else”...) to the Suites of his final years.

One final thought regarding the French tradition for the viola da gamba, significantly different as it was to what was happening in Europe as a whole. The English greatly loved this instrument, especially in consorts, with pieces for four or five parts being composed by the likes of William Byrd, Orlando Gibbons, William Lawes, Matthew Locke, and Henry Purcell. Likewise, the French tradition is different to the German; there the composers for the instrument thought above all in terms of melody, making use of the viola da gamba rather like the solo cello, nothing more. In contrast to

that, French musicians laboured in the polyphonic sphere to bring out the viola da gamba’s possibilities (as the Germans would do for the violin). This was a tendency which blossomed at the beginning of the 17th century, turning the viola da gamba into a remarkable instrument, with a great potential richness, and capable of a broad range of expressions: Couperin’s contemporaries – Forqueray and Marin Marais – demonstrate this, but slowly, surely he himself started essaying this form of composition, which suited him so well.

FIRST SUITE FOR VIOLA DA GAMBA AND CONTINUO (IN E MINOR)

Along with the Second Suite this piece forms part of a collection which, for a long time, was believed to be lost. Though its existence was known about, no copy appeared to have survived; one such copy was, however, continuing to rest on the shelves of the Bibliothèque Nationale in Paris. This first Suite is in E minor, a key which was dear to Couperin.

♩ *Prélude*. Whilst there are just a few passages where use is made of double stopping, the intention of the piece lies elsewhere: it is elegiac, a little dark and sombre, with some long but rather melancholic descending figures, with a brilliant passage in the major in the middle: this is a solemn meditation, not a lament.

♩ *Allemande légère*. Elegant, subtle, with the appearance, not of true polyphonic writing, but of very large leaps from note to note, which give the impression of an imaginary dialogue.

¶ *Courante*. Dignified, measured and refined, like this dance should always be.

¶ *Sarabande grave*. This piece is one of the most beautiful instances to be found in the whole of Couperin's oeuvre: it is equipped with a slow and solemn beat in triple time: a quintessential Sarabande.

¶ *Gavotte, Gigue*. A brief progression marking the return towards lightness, the first piece, slower, passing from E major to E minor, and finishing up with a number of brilliant arpeggiated runs.

¶ *Passacaille ou Chaconne*. Why does Couperin appear to hesitate between these two dances? He is not the only one since Sébastien de Brossard in his *Dictionnaire* (1702) wrote that the “the passacaille is usually slower than the chaconne, with a more refined ‘mélodie’ and a less lively expression”. Brossard emphasizes moreover that the passacaille is almost always in the minor mode – exactly as carried out by Couperin here. It begins in E major with a very simple theme, which passes briskly above the bar-lines. E minor then returns, almost brutally, with polyphonic writing more finely-crafted and with double stoppings. Couperin should have entitled it “Passacaille *and* Chaconne”, since both of them are to be found here!

CONCERT FOR 2 VIOLAS DA GAMBA, FROM *LES GOÛTS RÉUNIS* (IN A MAJOR)

This Concert, as with the succeeding piece, dates from before the Suites, and was published in the collection of *Les Goûts réunis* in 1724. Its structure is more that of

a Sonate than of a Suite. The opening piece, which has a *modéré (Adagio)* tempo and is marked *pointé-coulé* (dotted and slurred), serves as the *Prélude*. The passages for two viols alone alternate with sections where the bass is figured, suggesting the use of a harpsichord. Yet earlier on, Couperin provides an explanatory comment saying that, “although one can employ a harpsichord or theorbo as accompaniment for this Concert, it will always be better with two violas da gamba or two related instruments, without anything else”. This marking disappears for the *Badinage* – written in two parts: can one exchange badinage in any other way? To end with, there is a dialogue (marked *Lentement et pathétiquement*) where the two instruments follow each other and cross over one another. This dialogue grows into an air (indicated as *Gracieusement et légèrement*).

SECOND SUITE FOR VIOLA DA GAMBA AND CONTINUO (IN A MAJOR)

This Suite appears in the collection believed to be lost (it was published without the composer's name attached, bearing only the initials F.C....), and is one of Couperin's masterpieces, fully worthy of being set alongside the *Quatrième Livre* of harpsichord pieces, published in 1730. One can say that in the two Concerts which involve the viola da gamba from *Les Goûts réunis*, Couperin comes over as being a little intimidated, as though he was not yet familiar with the instrument. His writing for the viola da gamba there is little distinguishable from what he was providing for the violin.

The situation is totally different when you consider the Suites (the first heard at the beginning of this recording and this one here), to the point that the viola da gamba's own technique, plus the possibility of double stoppings, and the ability to set up a dialogue between the high and the low registers of the instrument, all these are brought into play by the Couperin of his final years. This is the Couperin who composed *La Mystérieuse*, *La Visionnaire* and *Les Ombres errantes*, the Couperin who is solemn, profound, warm, and moving; none of which prevents him from being either spiritual on the one hand or mischievous on the other.

♩ *Prélude (gravement)*. A canon for the two violas da gamba, in which the first quickly takes up the melody and with the second accompanying discretely.

♩ *Fuguette*. Hardly a fugue at all... merely a small amount of counterpoint.

♩ *Pompe funèbre*. This admirable piece never fails to astonish, but what, exactly, is it about? Perhaps it concerns a sumptuous ceremony, such as people were fond of for funerals in those times – with pomp, so to say. Or, perhaps it was a meditation on death, more private than the sermon of a Jacques-Bénigne Bossuet or a Jean-Baptiste Massillon? One could say that it represents the two together, and aided by the two viols, which succeed in providing us with the illusion of a cortège or procession, of a sequence of organ chords with, at the heart of the second part, four heavily-accented notes sounding like a drum roll in the nave, or of immense and expansive organ chords, or the tolling of church bells. What is astonishing is precisely this capac-

ity of Couperin to set our imagination in motion in this way just by a few notes, and coupled with emotion, since this piece is a *tombeau*.

♩ *La Chemise blanche*. Now comes a contrast; but, first, a question. How does a “chemise blanche” fit in here, just after that moving *Pompe funèbre*? The contrast was evidently one that was intended, but a “chemise blanche” is not what we might think it is – a white shirt. Instead, it is part of a game of cards. According to the *Dictionnaire de Trévoux*, it was a term used in the card game, called *le jeu de l'bombe* [a precursor of whist and bridge, and originating in Spain]. One effectively asks for a “chemise blanche” when one discards the nine cards and replaces them with nine new ones. The “chemise blanche” that is wanting to say, “I have won...” Against who? Marin Marais, of course, is the answer! This piece is intentionally brilliant, virtuosic, acrobatic, designed thus to contrast with the preceding one. Indeed, it is a provocation! Couperin is always surprising us, but it is a good thing that he is wanting to do so.

CONCERT FOR 2 VIOLAS DA GAMBA, FROM *LES GOÛTS RÉUNIS* (IN G MAJOR)

♩ *A Prélude*, lively and quick, in close canonic imitation, where Couperin's approach makes one think, by analogy, of Bach's Sixth Brandenburg Concerto.

♩ *A short Air (agrément)* in the minor key, and with imitation.

♩ *A Sarabande (tendrement)*, elegant and refined, with a very simple and sweet-sounding harmony, which ends

up being disrupted by entertaining games induced by ornaments.

¶ A *Chaconne légère*, with a little theme which moves sprightly and energetically throughout an ascending line, and which one will find inverted in fugal form in one of the episodes. This *Chaconne* is not supplied with the typical *rondeau* architecture found in French music. Instead, there is a series of sequences placed end to end, sometimes in canon and in parallel thirds, until a witty rhythmic sequence cheerfully brings the series to a close.

PLAINTE FOR VIOLS OR OTHER INSTRUMENTS IN UNISON

This piece which forms part of the Tenth *Concert Royal*, is thus one of the first potentially intended by Couperin not only just for the viol, but for that pairing of viols which was going to become one of his most favourite modes of expression. It is thus acting as a kind of pre-sentiment: the bass is not figured, which is a clear indication that the two viols should dialogue alone, without harpsichord. It is a very gentle *plainte*, in which ensue, in parallel thirds or sixths, without dissonances the following sections: *première partie – lentement et douloureusement; seconde partie – plus légèrement et coulé.*

Philippe Beaussant
translation: Mark Wiggins

PIECES
DE VIOLES

AVEC LA BASSE CHIFRÉE

PAR M^R. F. C.

Se Vend en blanc 6th

Gravé par L. Rüe

A PARIS.

Chez { Le Cheur Bowin rue S^t. Donoré } 1728
a La Règle d'or.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Les Goûts-réunis

ou
NOUVEAUX CONCERTS

à l'usage de toutes les sortes d'instrumens de Musique
augmentés d'une grande Sonate en Trio.

INTITULEE

Le Parnasse

ou
L'APOTHÉOSE DE CORELLI.

Par

Monsieur Couperin

Organiste de la Chapelle du ROY, ordinaire de la
Musique de la Chambre de sa MAJESTÉ; cy devant
Professeur maître de Composition, et d'accompagnement de
feu MONSIEUR LE DAUPHIN Duc de Bourgogne,
et actuellement maître de LINEANTE-REINE.

Prix 15th en blanc.

A PARIS

Chez { L'Auteur au coin de la rue neuve des bons Enfans, proche la place des Victoires }
Seigneur Bénédict à la Règle d'or, rue S^t. Honoré, vis à vis la rue des Bourdonnais

Avec Privilege du Roy.

1724

in Burg Endb.

Title pages of Couperin's *Pièces de violes* (1728) and *Les Goûts réunis* (1724)

François Couperin

Pièces de violes

François Couperin a tant écrit pour le clavecin qu'il s'identifie plus ou moins à lui. Le clavecin français, c'est lui : même s'il y a d'Anglebert, Marchand, Dandrieu et Rameau... Et c'est tellement lui qu'on oublie, ou qu'on néglige ce qu'il a écrit sous forme de « Sonates » (comme il disait), ou de suites, pour des violons et surtout, pour des violes. Et pourtant si l'on creuse un peu, on s'aperçoit que cet instrument est sans doute l'un des plus appropriés à l'esprit de sa musique : chaleureux, tendre, grave mais sans rudesse, capable d'une infinie douceur, mais sans faiblesse. Pour son cher clavecin, Couperin a écrit une infinité de pièces légères, gaies, frétilantes (et pas seulement par leurs titres, *La Badine*, *Le Bavolet flotant*, *Les Coucous bénévoles*, *La Rafrâichissante*, *Les Tic-toc-choc*...). Il a composé aussi bien des œuvres douces, tendres, émouvants dans la discrétion de leur écriture : et plus il vieillit, plus c'est ainsi qu'il s'exprime (*La Mystérieuse*, *Les Ombres errantes*...) de sorte qu'on peut dire de lui ce que René Huyghe a dit de son contemporain Watteau : c'est – en secret, sans ostentation – un art de la confiance.

Confidence secrète, bien sûr : comme sous la soie et la dentelle, dans les conversations sous les ombrages, la peinture de Watteau est un murmure et la musique de Couperin le devient aussi à mesure qu'il vieillit. C'est bien pour cela que la viole devient pour lui si importante : c'est de son temps l'instrument le plus capable de transcrire « les secrets du cœur ». Cet instrument a été longtemps un des instruments privilégiés, bien avant l'apparition du violon : plus doux, plus délicat, plus chaleureux, plus grave, moins virtuose en apparence et pourtant capable, grâce à ses doubles cordes, d'élaborer une polyphonie ample et large.

Or c'est précisément dans ce sans qu'évolue, livre après livre, l'œuvre pour clavecin de François Couperin, plus il vieillit, plus on le voit utiliser le « style luthé » : l'art de glisser les notes pour ainsi dire dans les interstices les unes des autres et d'introduire de manière insinuante une sorte de second discours à l'intérieur du discours, et dans le grave. Quelque chose comme le dévoilement d'un message secret, à demi inconscient, dissimulée entre les notes plus objectives du dessus et de la base : c'est ainsi qu'il écrit *La Mystérieuse* et surtout *Les Ombres errantes* et bien d'autres de ses derniers « Ordres ».

Et l'on comprend son affection croissante pour la viole : elle est l'instrument qui non seulement correspond à ce qu'il affectionne de plus en plus lorsque, vieillissant, il « touche » son clavecin, mais qui en est l'aboutissement. Ainsi, *Les Idées heureuses*, déjà, au *Second Livre* : l'extrême grave à la main gauche, à peine le *medium* à la main droite ; et entre elles cette « idée heureux » qui chemine, insaisissable...

On comprend l'intérêt de Couperin pour la viole : et particulièrement en suivant l'évolution de son écriture : des *Concerts* « à deux violes » des *Goûts réunis* (Couperin précise « sans rien de plus »...) aux *Suites* de ses dernières années.

Un mot sur la tradition française de la viole, fort différente de ce qui se passe dans l'ensemble de l'Europe. Les Anglais ont beaucoup aimé cet instrument, mais sous la forme de *consorts* : l'exécution à quatre ou cinq parties comme firent les Byrd, Gibbons, Lawes, Locke, Purcell. La tradition allemande est différente. Les violistes allemands sont des mélodistes : ils utilisent la viole comme violoncelle solo, rien de plus. C'est au contraire dans le domaine de la polyphonie que les Français ont travaillé et accentué les possibilités de la viole, comme les Allemands faisaient pour le violon. Et cette tendance s'épanouit au début du XVIII^e siècle, faisant d'elle un instrument remarquable, d'une extrême richesse potentielle, et susceptible d'une très grande diversité d'expression : les contemporains de Couperin, Forqueray, Marin Marais en témoignent. Mais c'est peu à peu que lui-même va entrer dans cette écriture, qui lui convient si bien.

PREMIÈRE SUITE POUR VIOLE DE GAMBE ET CONTINUO (EN MI MINEUR)

Cette pièce, ainsi que la *Seconde Suite*, fait partie d'un recueil que l'on a longtemps cru perdu. On connaissait son existence, mais aucun exemplaire ne paraissait subsister. Il en dormait pourtant un, sur les rayons de la

Bibliothèque nationale... Cette *Première Suite* est en mi mineur, une tonalité chère à Couperin.

¶ *Prélude*. On n'y trouve encore que quelques passages où les doubles cordes sont utilisées, mais le propos est ailleurs : élégiaque, un peu sombre, avec de longues descentes un peu dépressives, et un lumineux passage en majeur, au milieu : c'est une méditation grave, non pas une plainte.

¶ *Allemande légère*. Élégante, subtile, avec l'apparition, non pas d'une vraie polyphonie, mais de sauts très larges, qui donnent l'impression d'un dialogue imaginaire.

¶ *Courante*. Noble, grave, élégante, comme doit toujours être cette danse.

¶ *Sarabande grave*. Cette pièce est l'un des plus beaux moments de tout l'œuvre de Couperin : lente et grave pulsation à trois temps, la quintessence de la sarabande...

¶ *Gavotte, Gigue*. Un petit cheminement vers le retour à la légèreté, la première plus grave, passant de mi majeur à mi mineur, pour finir avec quelques traits brillants en arpège.

¶ *Passacaille ou Chaconne*. Pourquoi Couperin semble-t-il hésiter entre ces deux danses ? Il n'est pas le seul puisque dans son *Dictionnaire* de 1702, Sébastien de Brossard écrit que « le mouvement de la passacaille est ordinairement plus grave que celui de la chaconne, le chant plus tendre et les expressions moins vives ». Il souligne d'ailleurs que la passacaille est presque toujours en mode mineur. C'est précisément ce que fait Couperin dans cette pièce. Elle commence en mi majeur, avec un thème très simple, qui passe allégrement par dessus les

barres de mesure. Ensuite mi mineur revient, presque brutalement avec une polyphonie plus ouvragée et des doubles cordes. Couperin aurait du l'intituler « Passacaille et Chaconne » : les deux s'y retrouvent !

CONCERT POUR 2 VIOLES DE GAMBE, EXTRAIT DES GOÛTS RÉUNIS (EN LA MAJEUR)

Ce *Concert*, comme celui en sol majeur, est antérieur aux *Suites*, et a été publié dans le recueil des *Goûts réunis* en 1724. Il n'a pas la structure d'une suite, mais celle d'une sonate. Un mouvement modéré, « pointé-coulé », sert de prélude. Les passages à deux violes seules alternent avec d'autres où la basse est chiffrée, ce qui supposerait l'emploi d'un clavecin. Mais plus loin, Couperin nous explique que « Quoy qu'on puisse joindre un accompagnement de Clavecin, ou de Teorbe à ce Concert ; il sera toujours mieux à 2 violes, ou deux instruments semblables, sans rien de plus ». Ce chiffrage disparaît pour le *Badinage* – écrit à deux voix : peut-on badiner autrement ? Enfin un dialogue (*lentement et patétiquement*) où les deux instruments se suivent et se croisent. Ce dialogue se développe ensuite en un air gracieux et léger.

DEUXIÈME SUITE POUR VIOLE DE GAMBE ET CONTINUO (EN LA MAJEUR)

On retrouve dans ce recueil que l'on croyait perdu (il fut publié sans nom d'auteur, à peine les initiales F. C....) et qui est un des chefs-d'œuvre de Couperin,

tout digne du *Quatrième Livre* de pièces de clavecin qui paraît en 1730. En effet, dans les deux *Concerts des Goûts réunis* consacrés à la viole, il paraissait quelque peu intimidé, comme s'il n'était pas encore familier de l'instrument. Son écriture pour les violes ne se distinguait pas de celle qu'il utilisait pour le violon. Il en est tout autrement pour les deux *Suites*, celle que l'on entend au début de cet enregistrement, et celle-ci. De sorte que la technique propre à la viole, la possibilité du jeu des doubles cordes, de faire dialoguer le haut et le bas de l'instrument, tout se met au service de ce Couperin des dernières années, celui qui compose *La Mystérieuse*, *La Visionnaire*, *Les Ombres errantes* : le Couperin grave, profond, chaleureux, émouvant... Ce qui ne l'empêche pas de rester spirituel et malicieux.

¶ *Prélude*. Un canon à deux violes, mais où la première prend vite le chant à charge, la seconde, discrète, accompagnant.

¶ *Fuguettes*. A peine une fugue... juste un peu de contrepoint.

¶ *Pompe funèbre*. Cette pièce admirable ne cesse de nous étonner... De quoi s'agit-il ? D'une somptueuse cérémonie, comme on aimait alors pour des funérailles – les *pompes*, comme on disait. Ou s'agit-il d'une méditation sur la mort, plus secrète que le sermon d'un Bossuet ou d'un Massillon ? Les deux ensembles, dirait-on. Et cela, à l'aide de deux violes, qui parviennent à nous donner l'illusion d'un cortège, d'une suite d'accords pour l'orgue, avec au milieu de la deuxième partie, ces quatre notes violemment marquées qui sonnent comme un roulement de timbales dans la nef, ou de grands

accords d'orgue, ou le glas que sonnent les cloches... L'étonnant, c'est justement ce pouvoir de Couperin de mettre en branle notre imagination avec quelques notes pour nos oreilles... Avec, en outre, l'émotion, puisque cette pièce est un « tombeau ».

¶ *La Chemise blanche*. Contraste... Et question : qu'est-ce qu'une *chemise blanche* vient faire après cette émouvante *Pompe funèbre* ? Le contraste est évidemment voulu... Mais une *chemise blanche* n'est pas ce que nous pensons... C'est un jeu. Dictionnaire de Trévoux : *terme de jeu d'ombre. On prend une chemise blanche lorsqu'on écarte les neuf cartes et qu'on en prend neuf autres.* « La chemise blanche » cela veut dire : « J'ai gagné... » Contre qui ? Marin Marais, bien sûr... Pièce volontairement brillante, virtuose, acrobatique, pour contraster avec la précédente. C'est une provocation... Couperin nous surprendra toujours ; mais c'est bien ce qu'il voulait...

CONCERT POUR 2 VIOLES DE GAMBE, EXTRAIT DES GOÛTS RÉUNIS (EN SOL MAJEUR)

¶ Un *Prélude* vif et déluré, en imitation canonique serrée, dont la démarche fait penser, *mutatis mutandis*, au *Sixième Concert Brandebourgeois*.

¶ Un petit *Air (agréablement)* en mineur, et en imitation.

¶ Une *Sarabande (tendrement)*, élégante et noble, avec une harmonie très simple et consonante, qui viennent troubler d'amusants jeux créés par les ornements.

¶ Une *Chaconne légère*, avec un petit thème allant et vif le long d'une ligne ascendante, que l'on retrouvera

inversé en forme de fugue dans l'un des épisodes. Cette *Chaconne* n'a pas l'architecture en *rondeau* habituelle en France : c'est une série de séquences bout à bout, quelquefois en canon, en tierces parallèles et jusqu'à cet amusant jeu de batteries qui termine gaie-ment l'ensemble.

PLAINTÉ POUR LES VIOLES OU AUTRES INSTRUMENTS A L'UNISSON

Cette pièce, qui fait partie du *Dixième Concert Royal*, est donc l'une des premières que Couperin ait destinée non seulement à la viole, mais à ce duo de violes qui allait devenir l'un de ses modes d'expression les plus chers. C'est donc une sorte de pressentiment... la basse n'est pas chiffrée, ce qui indique clairement que ces deux violes doivent dialoguer seules, sans clavecin. C'est une très douce plainte, où elles se suivent, en tierces parallèles ou en sixtes, sans dissonances : *première partie – lentement et douloureusement ; seconde partie – plus légèrement et coulé.*

Philippe Beaussant

Sujet: **PIECES DE VIOLES** 1

1^{re} Suite
Prélude

Fuote
Gravissimo

PIECES DE VIOLES 11.

2^{me} Suite
Prélude

gravissimo

Préludes from Couperin's Pièces de violes (1728)

François Couperin

Pièces de violes

François Couperin hat so viele Werke für Cembalo geschrieben, dass man ihn mehr oder weniger vollständig mit diesem Instrument identifiziert. Französische Cembalomusik, das ist gleichbedeutend mit Couperin, obwohl es neben ihm auch noch Komponisten wie d'Anglebert, Marchand, Dandrieu und Rameau gibt... Das gilt in solchem Ausmaß, dass man die Tatsache völlig vernachlässigt, dass Couperin –teilweise unter der Bezeichnung *Sonates*– auch Suiten für Violinen und vor allem für Gamben komponierte. Und wenn man sich näher mit diesen Werken beschäftigt, erkennt man, dass die Gambe wohl das Instrument ist, das dem Geist seiner Musik am meisten entspricht: warm, zärtlich, erst aber niemals rau, fähig zu einer unendlichen Süße und niemals schwach oder matt. Für sein geliebtes Cembalo hat Couperin eine schier unendliche Anzahl leichter, fröhlicher, quecksilbriger Stücke geschrieben,

was sich auch in ihren Namen widerspiegelt: *La Badine*, *Le Barvolet flotant*, *Les Coucous bénévoles*, *La Rafrachissante*, *Les Tic-toc-croc*... Aber er schrieb auch viele sanfte und zarte Werke, die durch ihre zurückhaltende Kompositionsweise besonders bewegend sind; je älter er wurde, desto häufiger verwendete er diese Ausdruckweise, beispielsweise in *La Mystérieuse* und *Les Ombres errantes*. So gilt für ihn ebenfalls, was René Huyghe über seinen Zeitgenossen Watteau sagte: Seine Kunst kann man als *un art de la confiance* (eine Kunst der Vertraulichkeit) bezeichnen, sie findet im Geheimen, ohne Zurschaustellung statt.

Dabei handelt es sich selbstverständlich um eine Vertraulichkeit im Verborgenen: Watteaus Malerei ist wie ein Murren hinter Seide und Spitze, wie ein Gespräch im Schatten, und Couperins Musik entwickelt sich in eine ähnliche Richtung, je älter der Komponist wird. Aus diesem Grund gewinnt die Gambe auch eine so große Bedeutung für ihn, denn zu seiner Zeit ist sie das Instrument, das am besten dazu in der Lage ist, die »Geheimnisse des Herzens« wiederzugeben. Die Gambe war lange Zeit eines der beliebtesten Instrumente, schon lange vor dem Aufkommen der Violine: Sie klingt süßer, zarter, wärmer, ernsthafter, nach außen hin wirkt sie weniger virtuos, aber man kann auf diesem Instrument durch Doppelgriffe polyphone Passagen mit großem Ambitus spielen.

François Couperins Cembalowerke entwickeln sich Band für Band genau in dieser Weise; je älter er wird, desto häufiger verwendet er eine Art »Lautenstil«: die Kunst, sozusagen in die Klänge hineinzugleiten und

die Spanne zwischen den einzelnen Tönen auszunutzen, und die schmeichelnde Einführung eines »zweiten Diskurses« innerhalb des Diskurses, und zwar in tiefer Lage. Das entspricht in etwa der Enthüllung einer geheimen, nur halb bewussten Botschaft, die zwischen den objektiveren Tönen im Diskant und in der Basslinie verborgen liegt; in dieser Weise sind *La Mystérieuse* und vor allem *Les Ombres errantes* sowie einige weitere Werke aus seinen letzten *Ordres* komponiert.

Man kann nachvollziehen, dass der alternde Couperin sich immer mehr zur Gambe hingezogen fühlt: Sie ist das Instrument, das genau seinen Vorlieben entspricht, wenn er für das Cembalo komponiert, sie erfüllt seine Vorstellungen sogar in Vollendung. Dies manifestiert sich bereits in *Les Idées beureuses* aus dem *Second Livre*: die extreme Tiefe in der linken Hand, die rechte erreicht kaum die Mittellage, und dazwischen wandert jene nicht zu fassende »glückliche Vorstellung«...

Das wachsende Interesse Couperins für die Gambe zeigt sich in der Entwicklung seiner Kompositionsweise: von den Konzerten »à deux violes« (für zwei Gamben) über die Konzerte aus *Les Goûts réunis* (Couperin präzisiert dort »sans rien de plus« – also ohne weitere Instrumente) bis hin zu den Suiten seiner letzten Lebensjahre.

Eine Anmerkung zur französischen Gambentradition, die sich recht stark der Entwicklung im Rest Europas unterscheidet: In England war das Instrument sehr beliebt, aber in der Form von *Consorts*, also vier- oder fünfstimmigen Gambensembles; für diese Besetzung komponierten beispielsweise Byrd, Gibbons,

Lawes, Locke oder Purcell. Die deutsche Tradition ist vollkommen anders. Die deutschen Gambisten sind Melodiker, sie setzten die Gambe einfach nur wie ein Solocello ein. Im Gegensatz dazu haben die Franzosen auf dem Gebiet der Polyphonie die Möglichkeiten der Gambe ausgelotet und in den Vordergrund gestellt – ähnlich wie die Deutschen im Bereich der Violinmusik. Die Blütezeit dieser Entwicklung lag am Anfang des 17. Jahrhunderts, und die Gambe wurde zu einem bemerkenswerten Instrument mit außergewöhnlich mannigfaltigen Möglichkeiten zu vielgestaltiger Expressivität. Dies zeigt sich in den Werken der Zeitgenossen Couperins wie etwa Forqueray und Marin Marais, wird aber auch in seiner eigenen Musik manifest, als er sich mehr und mehr diesem Instrument zuwandte, das seinem Wesen so sehr entsprach.

ERSTE SUITE FÜR VIOLA DA GAMBA UND CONTINUO (IN E-MOLL)

Dieses Werk gehört wie die *Zweite Suite* zu einer Sammlung, die lange als verloren galt. Man wusste zwar von ihrer Existenz, aber keine Ausgabe dieses Werks schien sich erhalten zu haben. Dennoch schlummerte ein Band mit diesen Stücken in den Regalen der Pariser Bibliothèque Nationale... Diese *Erste Suite* steht in e-Moll, einer Tonart, die Couperin sehr schätzte.

♣ *Prélude*. Es finden sich einzelne Passagen, in denen Doppelgriffe eingesetzt werden, aber das Konzept ist anders: Elegische, ein wenig düstere Klänge mit langen, geradezu depressiven absteigenden Linien, und ein

leuchtender Dur-Abschnitt in der Mitte des Satzes – eine schwermütige Meditation, jedoch keine Klage.

¶ *Allemande légère*. Elegant, subtil, mit scheinbarer Polyphonie, die aber eigentlich aus sehr großen Intervallsprüngen besteht. Diese erwecken den Eindruck eines imaginären Dialogs.

¶ *Courante*. Edel, schwermütig, elegant, wie es sich für diesen Tanz gehört.

¶ *Sarabande grave*. Dieser Satz ist eines der schönsten Werke aus Couperins gesamtem Schaffen: ein langsames und gravitästisches Pulsieren im Dreiertakt, die Quintessenz einer Sarabande.

¶ *Gavotte, Gigue*. Eine Wendung hin zur Rückkehr der Leichtigkeit; der erste Teil noch etwas schwermütig mit einer Entwicklung von E-Dur nach e-Moll, um schließlich mit brillanten Arpeggien zu enden.

¶ *Passacaille ou Chaconne*. Warum scheint Couperin zwischen diesen beiden Bezeichnungen zu schwanken? Damit ist er nicht alleine, denn in seinem *Dictionnaire* von 1702 schreibt Sébastien de Brossard, dass »die Bewegung einer Passacaille gewöhnlich schwerer ist als die der Chaconne, die Melodie ist zarter und der Ausdruck weniger lebhaft«. Er unterstreicht außerdem, dass die Passacaille fast immer in einer Moll-Tonart steht. Genau so geht Couperin in diesem Stück vor: Es beginnt in E-Dur, mit einem sehr einfachen Thema, das sich munter über die Taktgrenzen erstreckt. Dann kehrt das e-Moll fast brutal wieder zurück, mit ausgearbeiteter Polyphonie und Doppelgriffen. Couperin hätte den Titel »Passacaille und Chaconne« wählen sollen – beide kommen in diesem Satz vor!

KONZERT FÜR ZWEI GAMBen AUS *LES GOÛTS RÉUNIS (IN A-DUR)*

Dieses Konzert ist wie jenes in G-Dur früher entstanden als die *Suiten* und wurde in der Sammlung *Les Goûts réunis* aus dem Jahr 1724 veröffentlicht. Es ist nicht wie eine Suite, sondern wie eine Sonate aufgebaut. Ein gemäßigter Satz mit der Bezeichnung *pointé-coulé* dient als Präludium. Passagen für zwei solistische Gamben wechseln sich mit Abschnitten ab, in denen eine bezifferte Bassstimme notiert ist, was für die Verwendung eines Cembalos spricht. Aber am Ende des Satzes erklärt Couperin: »Auch wenn man zu diesem Konzert eine Begleitung mit Cembalo oder Theorbe hinzufügen kann, so ist es doch immer besser, nur zwei Gamben zu besetzen, oder zwei andere ähnliche Instrumente, ohne weitere Hinzufügungen.« Im zweistimmig komponierten und mit *Badinage* (Geplänkel) betitelten zweiten Satz ist keine Bezifferung notiert – wie könnte sonst auch ein Wortgefecht zwischen zwei Stimmen stattfinden? Ein »langsamer und pathetischer« Dialog bildet den letzten Satz, in dem die beiden Instrumente einander imitieren und ihre Stimmen sich kreuzen. Dieser Dialog entwickelt sich anschließend zu einem »anmutigen und beschwingten« Lied.

ZWEITE SUITE FÜR VIOLA DA GAMBA UND CONTINUO (IN A-DUR)

Diese Sammlung galt lange als verschollen, denn sie wurde ohne namentliche Nennung des Komponisten

veröffentlicht, man findet gerade einmal die Initialen »F. C.«. Sie ist eines der Meisterwerke Couperins und muss keinen Vergleich mit seinem *Quatrième Livre de pièces de clavecin* scheuen, das 1730 erschien. In der Tat scheint er in den beiden *Concerts* aus *Les Goûts réunis*, die für Gamben geschrieben sind, noch ein wenig zurückhaltend zu sein, so als sei er noch nicht recht mit diesem Instrument vertraut. Seine Art, für die Gambe zu komponieren, unterscheidet sich dort noch nicht von seiner Schreibweise für die Violine. Bei den beiden *Suiten* ist das ganz anders: Die besondere Technik der Gambe, das Spiel mit Doppelgriffen, der Dialog zwischen dem hohen und dem tiefen Register, all diese Möglichkeiten stehen dem Komponisten in seinen letzten Jahren zur Verfügung, als er auch *La Mystérieuse*, *La Visionnaire* und *Les Ombres errantes* schrieb – dem ernsthaften, tiefgründigen, warmherzigen und bewegendem Couperin, der dabei aber immer geistreich und gelegentlich schelmisch blieb.

¶ *Prélude*. Ein Kanon für zwei Gamben, in dem aber die erste Stimme schnell die melodische Führung übernimmt, während die zweite zurückhaltend begleitet.

¶ *Fuguette*. Kaum eine richtige Fuge... nur ein wenig Kontrapunkt.

¶ *Pompe funèbre*. Dieses bewundernswerte Stück ist immer wieder erstaunlich... Worum geht es hier? Um eine prachtvolle Zeremonie, wie man sie ehemals bei Begräbnissen schätzte? Der Begriff *pompe* (Prunk) wurde nicht ohne Grund verwendet. Oder handelt es sich um eine Meditation über den Tod, wenn auch weniger offensichtlich formuliert als etwa in einer Predigt von

Bossuet oder Massillon? Beides ist richtig, könnte man sagen. Den beiden Gamben gelingt es, vor unserem geistigen Auge einen Leichenzug entstehen zu lassen, sie lassen uns eine Folge von Orgelakkorden hören, dann im zweiten Abschnitt jene vier fast gewalttätig betonten Noten, die wie ein Paukenwirbel im Kirchenschiff widerhallen, volle Orgelklänge und das Läuten der Totenglocke... Couperins Fähigkeit, unsere Vorstellungskraft durch Klänge anzuregen, die wir mit unseren Ohren wahrnehmen können, ist wirklich erstaunlich. Und das mit großer Emotionalität, denn bei diesem Stück handelt es sich um ein *tombeau*, einen musikalischen Grabstein.

¶ *La Chemise blanche*. Ein herber Kontrast... Und eine offene Frage: Was hat ein weißes Hemd (*chemise blanche*) nach diesem bewegenden Begräbnis (*Pompe funèbre*) zu suchen? Der Gegensatz ist offensichtlich beabsichtigt. Eine *chemise blanche* ist auch nicht das, was man zunächst annehmen sollte – hinter diesem Begriff verbirgt sich ein Spiel, wie wir aus dem *Dictionnaire de Trévoux* erfahren: »Begriff aus einem *jeu d'ombre*: Man hat eine *chemise blanche*, wenn man neun Karten ablegt und neun neue Karten aufnimmt.« Der Titel des Satzes bedeutet also soviel wie: »Ich habe gewonnen.« Aber gegen wen? – Natürlich gegen Marin Marais! Der Satz ist mit Absicht so brillant, virtuos und akrobatisch, er soll einen Gegensatz zum vorangegangenen bilden. Er ist eine Provokation. Couperin ist immer für eine Überraschung gut, und genau darauf legt er es ja auch an...

KONZERT FÜR ZWEI GAMBEN AUS LES GOÛTS RÉUNIS (IN G-DUR)

Ein lebhaftes und gewitztes *Prélude* mit dicht aufeinanderfolgenden imitatorischen Einsätzen, das in seinem Verlauf an Bachs *Sechstes Brandenburgisches Konzert* erinnert.

¶ *Air (agréablement)*. Ein kleines imitatorisches Lied in Moll.

¶ *Sarabande (tendrement)*. Ein eleganter und nobler Tanzsatz mit sehr einfachen und konsonanten Harmonien, die durch amüsante Spielereien mit Verzierungen ein wenig durcheinandergebracht werden.

¶ Eine *Chaconne légère* mit einem kurzen, lebhaft voranschreitenden Thema mit einer absteigenden Linie, das in seiner Umkehrung in einer der Episoden fugiert verwendet wird. Diese Chaconne hat nicht die in Frankreich sonst übliche Rondoform, sondern ist eine Aneinanderreihung einzelner Abschnitte, teils kanonisch, teils in Terzen geführt. Mit einer amüsanten Imitation von Perkussionsinstrumenten findet das Werk zu einem heiteren Abschluss.

PLAINTE FÜR GAMBEN ODER ANDERE GLEICHE INSTRUMENTE

Dieser Satz gehört zum *Zehnten Concert Royal* (aus *Les Goûts réunis*) und ist somit eines der frühesten Werke, die Couperin nicht nur für eine, sondern für zwei Gamben geschrieben hat, jene Duobesetzung, die zu einem seiner liebsten Ausdruckswerkzeuge werden soll-

te. Das Stück ist also eine Vorahnung... Die Bassstimme ist nicht beziffert, die beiden Gamben sollen also solistisch, ohne Cembalobegleitung, miteinander in Dialog treten. Der Satz ist eine sehr innige Klage, bei der die beiden Gamben einander imitieren und in parallelen Terzen und Sexten geführt werden, im ersten Abschnitt langsam und schmerzlich (*lentement et douloureusement*) und im zweiten leichter und fließend (*plus légèrement et coulé*).

Philippe Beaussant
Übersetzung: Susanne Lowien

14

*La Coëmise
-blanche*

1^{re} Partie

2^{me} Partie

38

*Plainte,
pour les
Violes*

1^{re} Viole
2^{me} Viole

ou autres instruments
à l'unisson

plus léger et tendu.

pour la reprise

2^e partie

Rappres.

La Chemise blanche and Plainte pour les violes from Couperin's Les Goûts réunis (1724)



GLOSSA

produced by

Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

for

NOTE 1 MUSIC GMBH

Carl-Benz-Straße, 1

69115 Heidelberg

Germany

info@note1-music.com / www.note1-music.com



Christoph Frommen, Thomas Boysen, Markus Hünninger, Amélie Chemin, Paolo Pandolfo

Pièces de violes

PREMIÈRE SUITE POUR VIOLE DE GAMBE ET CONTINUO

(Pièces de violes avec la basse chiffrée, 1728)

- 1 Prélude
- 2 Allemande légère
- 3 Courante
- 4 Sarabande grave
- 5 Gavotte
- 6 Gigue
- 7 Passacaille ou Chaconne

DOUZIÈME CONCERT (À DEUX VIOLES)

(Les Goûts Réunis, 1724)

- 8 Pointé-coulé
- 9 Badinage
- 10 Lentement et pathétiquement
- 11 Gracieusement et légèrement

DEUXIÈME SUITE POUR VIOLE DE GAMBE ET CONTINUO

(Pièces de violes avec la basse chiffrée, 1728)

- 12 Prélude
- 13 Fuguette
- 14 Pompe funèbre
- 15 La Chemise blanche

TREIZIÈME CONCERT (À DEUX VIOLES)

(Les Goûts Réunis, 1724)

- 16 Vivement
- 17 Air (agréablement)
- 18 Sarabande (tendrement)
- 19 Chaconne légère

20 PLAINTÉ POUR LES VIOLES

(Les Goûts Réunis, 1724)

Paolo Pandolfo, *viola da gamba*

Amélie Chemin, *viola da gamba* Thomas Boysen, *theorbo & Baroque guitar* Markus Hünninger, *harpsichord*

Recorded in the Église Saint Didier,
Rasteau (France), in September 2012
Engineered and produced by
Christoph Frommen
Executive producer: Carlos Céster

Booklet text by Philippe Beussant
English – Français – Deutsch
® & © 2013 note 1 music gmbh
Glossa – San Lorenzo de El Escorial – Spain
www.glossamusic.com

Total playing time 59:48 | Made in Austria
GCD 920414 | LC 00690 | 8 424562 20414 0

