

PHILIPPE BEAUSSANT

François Couperin

Sarabande

Grave



Philippe Pierlot, basse de viole

(Barak Norman, London 1718)

Emmanuel Balssa, basse de viole

(François Bodart, d'après Barak Norman)

Eduardo Egüez, théorbe et guitare

(Jacob van de Geest, Peter Biffin)

Pierre Hantaï, clavecin

(Clavecin anonyme, ravalé par Collesse, 1748)

François Couperin

Pièces de Violes

Première Suite

1 Prélude Gravement	3'45
2 Allemande Légère	2'20
3 Courante	2'03
4 Sarabande Grave	4'08
5 Gavotte Gracieusement sans lenteur	2'16
6 Gigue Gayment	2'13
7 Passacaille ou Chaconne	5'31

Deuxième Suite

8 Prelude Gravement	2'35
9 Fugue	2'06
10 Pompe Funèbre Très gravement	8'26
11 La Chemise-blanche Très vite	3'55

Premier Concert

12 Les Satires, Chevre-pieds. Gravement ferme, et pointé. Vivement, et dans un goût burlesque	4'02
13 L'Enchanteresse	1'56
14 La Flore Gracieusement	3'13
15 Les Silvains Majestueusement, sans lenteur	4'19

Deuxième Concert

16 La Séduisante Tendrement, sans lenteur	3'39
17 Les Vergers fleüris Galamment, et loûré	3'36
18 Plainte pour les violes Lentement, et douloureusement	4'19
19 L'Angelique D'une légèreté modérée	3'07

durée totale 68 minutes

Les Pièces de Violes

Ces pièces ont été longtemps crues perdues. Aucun exemplaire ne semblait subsister. Il en dormait pourtant un sur les rayons de la Bibliothèque Nationale, auquel personne n'avait pris garde : il était publié sans nom d'auteur, avec seulement les initiales F.C. Charles Bouvet a raconté comment il s'est avisé d'y regarder de plus près, et quels arguments (externes et internes) l'ont convaincu qu'il avait bien affaire au fameux recueil.

Car il s'agit bien d'un des chefs-d'œuvre de Couperin, en tout digne de ce *Quatrième livre* de pièces de clavecin qui va paraître en 1730.

La tradition de la Viole au XVII^e siècle est parfaitement distincte de la tradition anglaise et de la tradition allemande. Outre-Manche, on a aimé surtout le consort de violes : l'exécution à quatre ou cinq parties, comme firent les Byrd, les Gibbons, les Lawes, les Locke et Purcell.

La tradition allemande était différente. Alors que vers la fin du XVI^e siècle, les Walther, les Biber, tendaient à faire du violon cet instrument polyphonique auquel Bach allait apporter une géniale consécration, les violistes allemands furent des mélodistes. Les solos de viole des *Cantates* de Bach, ses *Suites*, ses *Sonates*, sont écrits pour un instrument qui ne paraît pas essentiellement différent du violoncelle, et dans un style auquel le violoncelle ne trouve rien à redire.

Les Français ont d'emblée choisi le chemin inverse. C'est dans le domaine de la polyphonie qu'ils ont travaillé et accentué les possibilités de la viole, comme les Allemands le faisaient pour le violon. En France, en tout cas, la technique de construction de la viole, à la fin du XVII^e siècle, était fort différente de ce qu'elle était en Allemagne. Il était nécessaire aux Français de pourvoir la viole d'un chevalet très peu convexe, qui permit d'attaquer plusieurs cordes sans peine. La touche divisée par des frettes leur permettait d'assurer le placement des doigts en accords successifs, tandis qu'aux Allemands le chevalet convexe rapprochait la viole du violoncelle. Enfin, depuis Sainte-Colombe, vers 1675, la viole française était pourvue d'une septième corde accordée en la, qui



élargissait encore son registre – plus de trois octaves et demie, bien plus que l'étendue pratique du violon d'alors, et presque autant que celle du clavecin.

Deux Suites

Les deux *Suites* de Couperin ne se ressemblent guère par leur structure, si le climat est proche de l'une à l'autre. La première seule peut prétendre au nom de *Suite* : *Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Gigue, Chaconne*, tout y est, comme dans un concert des *Goûts Réunis*. Dans la seconde, quatre pièces libres, dont aucune n'est une danse, et dont l'ordonnance (*gravement, (vif), très gravement, et très vite*) rappelle celui d'une sonate italienne. L'ensemble fait ainsi penser à un prolongement des *Goûts Réunis* : la *Muse française* et la *Muse italienne* se partageant équitablement la musique.

Mais l'esprit en est différent. On pénètre dans un univers grave et dense. La césure qui se fait à la moitié du *Quatrième Livre* de clavecin semble s'être établie déjà : ces deux *Suites* sont du même côté que les derniers *Ordres* de clavecin. Ce sont deux œuvres à écouter le soir, très tard, dans le silence, quand les choses ont commencé à prendre leur poids.

Première Suite

Mi mineur. C'est une tonalité chère à Couperin : il lui a consacré trois *Ordres* de clavecin, dont deux sont entièrement en mineur, sans une pièce qui sorte de ce climat que Charpentier qualifie d'« effeminé, amoureux et plaintif ».

PRÉLUDE *Gravement*

Assez développé, beaucoup plus ample que ceux des *Goûts Réunis* où Couperin donnait déjà le meilleur de lui-même. On y trouve quelques passages seulement où les doubles cordes sont utilisées ; et relativement peu de ces grands démanchements caractéristiques du jeu français de la viole chez Marais et surtout Forqueray – et seulement par courtes séquences : la viole dans ce prélude n'est pas encore polyphonique tout à fait. Il est vrai que son propos

est ailleurs : élégiaque, c'est le chant qui importe. Sombre, mais non pas pathétique ; avec de grandes coulées de triples croches, de longues descentes dépressives, mais aussi un lumineux passage en majeur, au milieu. C'est une méditation infiniment grave, non une plainte.

ALLEMANDE LÉGÈRE

Le mot « légère » doit bien s'entendre comme qualification d'un des deux types d'Allemande, et non comme caractérisation de cette pièce. Elle n'est pas « légère » encore que son climat soit détendu et serein, après celui du *Prélude*. Une extrême élégance, beaucoup de subtilité dans la conduite des rythmes et de la mélodie. Et, cette fois, l'apparition de la viole comme instrument polyphonique, que ce soit à l'aide de doubles cordes, ou grâce à ce jeu par sauts très larges, qui donnent l'impression de deux voix continues.

COURANTE

Elle est noble et grave, élégante ; on croirait qu'elle n'ira pas plus profond, lorsqu'une admirable phrase en doubles cordes fait entendre cette descente chromatique qui est le thème presque obsessionnel de ce Couperin des dernières années, et que l'on retrouve dans les plus personnelles pièces de clavecin des derniers *Ordres*. Et du coup on se trouve, d'avance, projeté dans le domaine qui sera celui de la Sarabande.

SARABANDE GRAVE

C'est l'un des plus beaux moments de toute l'œuvre de Couperin. C'est, d'abord, la quintessence de la Sarabande – un peu comme la *Chaconne pour violon seul* de Bach est la quintessence de la Chaconne. Cette lente et grave pulsation à trois temps, un siècle de Sarabandes ont dit cela, et cela se résume ici même, en une sorte d'absolu. Une évidence qui n'a d'égale que celle de la mélodie qui s'élève sur ce rythme à trois temps, ou que l'usage que fait ici Couperin du silence : silence de la basse continue, pour une ou deux mesures, et durant lesquelles le chant de la viole seule devient le chant même du silence.

GAVOTTE *Gracieusement, sans lenteur*

Les trois pièces qui suivent sont à peine plus légères. La Gavotte est plus développée qu'il n'est habituel ; et l'on admirera la richesse d'inspiration qui permet à Couperin de donner à cette petite danse cette proportion et cette justesse.

GIGUE *Gayment*

Un pas de plus vers la lumière. Quoique toujours en mineur. C'est du rythme à 6/8 qu'en revient tout le prix et à la fluidité que lui donne Couperin, dans une phrase qui ne cesse de s'élargir, jusqu'à la belle descente en doubles croches, par vagues, sur trois mesures, qui la clôt.

PASSACAILLE OU CHACONNE

Chaconne pour indiquer plus de légèreté que dans une passacaille. Nous sommes cette fois en mi majeur, avec un petit thème clair, qui passe allègrement par-dessus les barres de mesure. La forme du Rondeau, presque de rigueur en France, est abandonnée, pour un développement plus continu.

Deuxième Suite

Plus de danse, désormais. Le chant s'élèvera hors de la contrainte de cette pulsation régulière qui le maintient et le contient.

PRÉLUDE *Gravement*

Puisque cette seconde *Suite* affecte d'être une « Sonate », elle commencera par un canon aux deux violes. Mais très vite, la première prendra à charge de laisser le chant s'élever. La seconde, plus discrètement, d'accompagner, et de répondre. Chant peut-être plus élégiaque encore que celui du premier prélude, moins sombre aussi.

FUGUËTE

En fait de Fugue, un simple mouvement de contrepoint où un petit thème reviendra, de temps à autre, sans contrainte, avec des velléités de renversement.

POMPE FUNÈBRE *Tres gravement*

Tristes apprêts, pâles flambeaux... Une pompe funèbre c'est au XVII^e siècle, une des manifestations essentielles de la sensibilité de ce temps. Si la Sarabande de la suite précédente était la quintessence de cette danse, cette pièce-ci est de même la quintessence de toute pompe funèbre baroque. C'est-à-dire, à la fois, ce cérémonial processionnel, que les grandes mises en scène du III^e acte d'*Alceste* stylisaient et magnifiaient peut-être plus encore que celles de l'Église ; et ensuite cette méditation sur la mort qu'un homme du XVII^e siècle, nous l'oublions trop, ne cesse de poursuivre.

Couperin réunit dans cette pièce admirable ces deux aspects cérémoniel et méditatif. Il parvient à nous donner ici l'illusion d'une marche, d'un cortège, dans une musique presque immobile, prodige de la résonance de la viole. Et quelle méditation ? Jamais l'harmonie de Couperin n'a été aussi simple avec aussi peu d'accords dissonants ou tourmentés.

Il y a un troisième aspect de cette pièce. Elle est aussi ce que les musiciens français de ce temps appelaient un « tombeau ». Tombeau de qui ? De Marin Marais, qui meurt en août 1738, au moment exact où Couperin publie ces pièces ? Peut-être.

LA CHEMISE BLANCHE *Tres viste*

Peut-être Marin Marais est-il pourtant présent : mais pas où l'on croit. On s'est posé des questions infinies sur le titre de cette pièce. Il semble bien que l'art et la personne de Marin Marais soient très proches de ces deux *Suites*, et que Couperin ici pense à lui (plus qu'à Forqueray). Marais était violemment hostile à tout ce qui ressemblait à une influence italienne. Il interdisait à ses élèves de jouer la moindre note de Sonate, la moindre composition d'un musicien dont le nom se terminait par i ou par o. Il était du parti adverse, celui des goûts pas du tout réunis... mais ces deux *Suites* sont trop proches du climat des œuvres de Marais, pour que Couperin n'y ait pas pensé ? Alors, la *Chemise Blanche* ?

Dictionnaire de Trévoux (1704) :

« Chemise blanche. Terme de jeu d'ombre. On prend une chemise blanche, lorsqu'on écarte toutes les neuf cartes et qu'on en prend neuf autres ».

Les pièces qui suivent sont (à l'exception, bien sûr, de la *Plainte pour les Violes*) la transcription de pièces pour clavecin. Mais Couperin lui-même en justifie la légitimité : combien de fois n'a-t-il pas lui-même indiqué des changements possibles d'instruments, des ajouts, de colorations différentes de sa musique ? « *Il ne faut pas s'attacher trop précisément à la mesure* ». « *Le Rossignol réussit sur la flûte traversière, on ne peut mieux* ». « *Propre pour toutes sortes d'instruments à l'unisson* ». « *Contrepartie si l'on veut* ». « *Contrepartie pour la viole, si l'on veut* ». « *Dessus plus orné sans changer la basse* »...

Ce qui compte pour lui, c'est la justesse de cette transcription, la manière dont elle accompagne et même parfois renforce le caractère particulier de cette pièce, dont elle accentue sa « poésie ».

Or justement, il y a deux caractéristiques bien précises de l'écriture de certaines pièces qui les prédestinent en quelque sorte au son de la viole. La première, c'est le registre grave dans lequel Couperin confine un grand nombre d'entre elles : les deux mains de l'interprète vers la gauche de son clavier. Il ôte pour un moment (mais huit fois dans le seul *Septième Ordre*...) au clavecin ses sonorités cristallines pour ne garder que la possibilité de transcrire une douceur plus fluide et plus tendre à la fois (les « *langueurs tendres* »...).

La seconde est ce qu'on appelle le style *Luthé*, qui n'est pas exactement ce qu'on croit, et qui consiste non pas seulement à arpéger les accords, mais à en diffuser les notes indépendamment les unes des autres, à faire en quelque sorte du contrepoint avec l'harmonie. Il fait glisser les notes les unes sur les autres, et développe des voix médianes, un discours dans le discours, qui vient s'insinuer au cœur de l'harmonie éclatée. Ainsi, l'écriture de clavecin se fait plus mélodique, et pour peu que le registre soit au grave, on croirait que ces pièces ont été prédestinées à la viole...



Premier Concert

LES SATIRES-CHÈVRES-PIEDS *Gravement ferme, et pointé. Vivement, et dans un goût burlesque*
Le contraste est vif, bien que le registre soit le même : petit fragment dionysiaque, mais dans le style du burlesque versaillais, même les statues de satires s'appelaient justement des grotesques.

L'ENCHANTERESSE Rondeau

C'est le cas de cette pièce extraite du Premier Ordre, où ces deux procédés ajoutés l'un à l'autre suggèrent le charme, l'enchantement. Et voici l'exquise ambiguïté des titres féminins de Couperin : enchanteresse, qui l'est ? Enchanter, qu'est-ce que cela veut dire ? Envoûter ? Ensorceler ? Cette page tendre et grave, un peu mystérieuse, nous « enchante » en effet... Circé ? Armide ?

LA FLORE Gracieusement

Ligne ployée et festonnée de trios à la main droite, basses pesantes à la main gauche, dans l'extrême grave, on dirait cette pièce écrite justement pour la viole...

LES SILVAINS Majestueusement, sans lenteur

Toujours l'alliance magique du grave et du style luthé au clavier qui, une fois encore semble prédestiner cette pièce à la sonorité des cordes. Mais, contrairement à ce que pourrait suggérer le titre, il ne s'agit pas de la danse burlesque de faunes endiables, mais de la pastorale : nous sommes en Arcadie, avec le rêve, l'imagination, la fantaisie et la tendresse.

Deuxième Concert

LA SÉDUISANTE *Tendrement, sans lenteur*

Encore une fois les deux éléments réunis, qui dépouillent le clavecin de son éclat pour ne garder que sa couleur grave, profonde, sérieuse et prédestinant cette pièce au son de la viole. *Tendrement* : mais la tendresse, pour Couperin, est synonyme de séduction ; et même de volupté. « *J'aime mieux ce qui me touche que ce qui me surprend* ».

LES VERGERS FLEÛRIS *Galament, et loûré. Seconde partie : dans le goût de la cornemuse*

Difficile de comprendre la campagne selon Couperin, c'est-à-dire avant Jean-Jacques Rousseau. Ici, les vergers sont « galants » et n'ont donc rien de rustique. Un thème rêveur, subtilement orné, avec beaucoup de charme et un brin de mélancolie. Son phrasé loûré (un peu appuyé, et inégal) la retient et l'alourdit. Dans la seconde partie, en majeur, on retrouve une atmosphère plus agreste de la musette.

PLAINTÉ POUR LES VIOLES OU AUTRES INSTRUMENTS À L'UNISSON. Première partie *Lentement et douloureusement* Seconde partie *Plus légèrement et coulé. Basse sur accords.*

Couperin inaugure ici, dans le *Dixième Concert des Goûts Réunis*, publiés en 1724, le type d'écriture qui occupera une part importante de ses œuvres tardives : celle qu'il confie à deux violes.

Plainte très douce en la Majeur des deux violes, toutes proches l'une de l'autre, en tierces parallèles ou en sixtes, sans dissonances, ce qui n'empêche pas d'être douloureux, comme le veut Couperin. On passe en mineur pour la seconde partie, plus mélodique un instant, mais pour reprendre presque aussitôt le cheminement parallèle des voix.

L'ANGÉLIQUE *D'une légèreté modérée*

Méfions-nous des titres de Couperin. Angélique ? une plante médicinale dont on se servait beaucoup autrefois. Ou bien une macération de tiges d'angéliques avec des amandes amères dans de l'eau-de-vie. Ou bien la voix douce d'un ange. Ou bien un grand théorbe à dix-sept cordes. Allez savoir... Mais tout y est : le tournoiement à 6/8, deux voies liées, unies, et coulantes, hurlent un feston qui n'en finit pas de se dérouler : « valse mélancolique et langoureux vertige », comme dit Baudelaire.

Philippe Beaussant

Philippe Pierlot direction et viole de gambe

Philippe Pierlot est né à Liège. Après avoir étudié la guitare et le luth en autodidacte, il se tourne vers la viole de gambe qu'il étudie auprès de Wieland Kuijken. Son répertoire comprend des œuvres contemporaines, dont plusieurs lui sont dédiées, et il est un des rares interprètes à jouer du baryton, instrument méconnu pour lequel Haydn a composé près de 150 œuvres.

Il dirige le « Ricercar Consort », ensemble avec lequel il aborde principalement le répertoire du XVII^e siècle, révélant au public de nombreux compositeurs et œuvres de grande valeur.

Il a adapté et restauré les opéras *Il Ritorno d'Ulisse* de Monteverdi (donné entre autres au Théâtre de la Monnaie, Lincoln Center de New York, Hebbel Theater de Berlin, Melbourne Festival...), *Sémélé* de Marin Marais ou encore la *Passion selon St Marc* de Bach.

Parmi ses prochains projets, citons les cantates de Buxtehude, Bruhns ou Bach, les motets et messes de Dumont et Charpentier avec le Collegium Vocale de Gand, la musique pour viole de C.P.E. Bach, Marais et Couperin... Ses enregistrements les plus récents sont consacrés aux Fantazias pour violes de Purcell, à la musique de chambre de Haecquet et de William Lawes.

« ...on soulignera surtout combien Philippe Pierlot, en musicien et en praticien accompli, parvient à mettre à la portée de l'écoute la richesse et la complexité de l'écriture, faisant de l'enchevêtrement des chromatismes, des thèmes et des figures, une matière lumineuse et captivante, guidant les chanteurs avec naturel. » (Martine Dumont-Mergeay - Le Vif)

Pierre Hantaï clavecin

Né en 1964, Pierre Hantaï se passionne pour la musique de Bach vers sa dixième année. Sous l'influence de Gustav Leonhardt, il commence à étudier le clavecin, d'abord seul, puis sous la direction de Arthur Haas. Très tôt, il donne ses premiers concerts, seul ou avec ses frères Marc et Jérôme.

Il étudie alors deux années à Amsterdam auprès de



Gustav Leonhardt, qui l'invite par la suite à jouer sous sa direction. Les années qui suivent le voient collaborer avec de nombreux musiciens et chefs d'ensemble, comme Philippe Herreweghe, les frères Kuijken, François Fernandez, Marc Minkowski, Philippe Pierlot... Désormais, il joue le plus souvent en soliste de par le monde. Il est souvent invité par Jordi Savall et aime également retrouver ses frères et ses amis, Hugo Reyne, Sébastien Marq, Skip Sempé, Amandine Beyer, Olivier Fortin, Christophe Coin ou Jean-Guihen Queyras, pour faire de la musique de chambre.

Il a récemment reconstitué l'ensemble qu'il avait fondé dans les années 80, le Concert Français, pour des séries de concerts et un disque consacré aux Suites et Cantates de Bach.

De sa riche discographie, on retiendra ses derniers enregistrements pour Mirare : le *Premier Livre du Clavier bien Tempéré*, les *Variations Goldberg* de Jean Sébastien Bach et également trois disques consacrés aux sonates de Domenico Scarlatti.

Eduardo Egüez luth

Né à Buenos Aires, Eduardo Egüez fait partie de la nouvelle génération de luthistes argentins. Après avoir étudié la guitare avec M. Angel Girollet et E. Fernandez et la composition à l'Université Catholique d'Argentine, il obtient en 1995 un diplôme de luth dans la classe de H. Smith à la Schola Cantorum de Bâle. Il donne de nombreux concerts en tant que soliste en Europe, en Amérique latine, au Japon et en Australie, où tant la critique spécialisée que le public l'accueillent chaleureusement. Lauréat de nombreux concours internationaux, il s'investit dans l'enseignement en donnant de nombreux cours et séminaires en Amérique latine, en Europe, en Australie et au Japon. Actuellement, il enseigne le luth et la basse continue à l'École Supérieure de Musique de Zürich (Suisse), à l'École Supérieure de Musique d'Augsburg (Allemagne) et à l'Université de Potenza. Parallèlement, il travaille comme continuiste accompagnant des artistes tels que J. Savall, G. Garrido, M. Krämer, P. Pandolfo, Ch.

Coin, J.-C. Malgoire, E. Gatti, Ch. Rousset, R. Alessandrini et leurs ensembles respectifs. Côté disque, il collabore à des enregistrements pour de multiples labels (Astrée Auvidis, Arcana, Glossa, K. 617, Opus 111, Alia Vox, Ambrosio, Naïve, Naxos...). En soliste, il enregistre "Tombeau", disque consacré à des œuvres de S.L. Weiss, deux disques consacrés à la musique pour luth de Bach et un disque consacré à R. de Visée (MA Recordings). Avec son ensemble La Chimera, il enregistre sous le même label "Buenos Aires Madrigal", disque mêlant tangos argentins et madrigaux italiens.

Emmanuel Balssa basse de viole

Emmanuel Balssa a étudié le violoncelle au CNR de Lyon puis auprès de Maurice Gendron. Il se spécialise ensuite dans l'interprétation de la musique ancienne au Conservatoire Royal de La Haye dans la classe de Richte Van der Meer (violoncelle baroque) puis au Conservatoire Royal de Bruxelles dans la classe de Wieland Kuijken (viole de gambe) où il obtient son diplôme supérieur "avec distinction" en 1993. Membre d'ensembles prestigieux tels que Les Arts Florissants (dir. W. Christie), La Petite Bande (dir. S. Kuijken) ou le Ricercar Consort (dir. P. Pierlot) avec lesquels il effectue de nombreux concerts et enregistrements discographiques, il est également sollicité par des ensembles comme l'Orchestre du XVIII^{ème} (dir. F. Brüggén), le Bach Collegium Japan (dir. M. Suzuki) ou encore l'Orchestra Libera Classica (dir. H. Suzuki). Il consacre par ailleurs une part importante de son activité à la musique de chambre tant avec son propre ensemble (enregistrement des «*Conversations Galantes et Amusantes*» de L.G. Guillemin pour Verany et des «*Pièces de Clavecin en Concerts*» de J.P. Rameau avec Blandine Rannou pour Zig-Zag Territoires) qu'auprès de personnalités musicales telles que Christophe Rousset, Gérard Lesne, le pianofortiste Arthur Schoonderwoerd, Bruno Cocset ou encore le violoncelliste Hidemi Suzuki. En 2004, il a enregistré avec Bertrand Cuiller et Alix Verzier six sonates pour violoncelle et basse continue de S. Lanzetti pour la firme Lindoro à Séville. Emmanuel Balssa

enseigne le violoncelle baroque au Conservatoire du 7^{ème} arrondissement de Paris.

Pieces for Viol

These pieces were long thought to have been lost without trace. And yet, unnoticed by anyone, a copy had been gathering dust on the shelves of the *Bibliothèque Nationale* in Paris. There was no author's name, simply the initials F.C. Charles Bouvet has told the story of what induced him to take a closer look at this copy and why he was convinced (on the strength of both internal and external evidence) that this was indeed the famous collection.

Let there be no mistake, we are concerned here with one of Couperin's masterpieces, fully worthy to be mentioned in the same breath as the *Fourth Book* of pieces for harpsichord which was published in 1730.

The viol tradition in 17th century France was quite different from that pertaining in England and Germany. In England, the preference was above all for the viol consort of four or five parts dear to the likes of Byrd, Gibbons, Lawes, Locke and Purcell.

The German tradition was different. Towards the end of the 16th century, Walther and Biber were busy transforming the violin into the polyphonic instrument which was to meet its apotheosis under the towering genius of Bach. German violinists tended on the whole to be melodists.

The French chose the opposite path from the outset. They opted to exploit and accentuate the possibilities of the viol in the field of polyphony, just as the Germans did with the violin. The technique used in France for making the viol in the late 17th century was very different from that employed in Germany. The French had to furnish the viol with a virtually flat bridge so as to ensure that several strings could be attacked without difficulty. The fingerboard divided by frets allowed the fingerings to be placed in successive chords, whereas the convex bridge and the fingerboard stripped of unnecessary or difficult tones favoured by the Germans pushed the viol closer in the direction of the cello. Lastly, starting from the time of Sainte-Colombe in about 1675, the French viol had been equipped with a seventh string tuned in A, which increased its range yet further – more than 3 and a half octaves. This was much more than the practical range of the violin of the time, and almost as much as the harpsichord.

Two Suites

Couperin's two *Suites* have little in common with each other in terms of their structure, although the atmosphere is fairly similar. Only the first work can lay claim to the name of *Suite*. Prelude, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Gigue, Chaconne – it's all there, as in a concert from *Les Goûts Réunis*. In the second *Suite*, there are four free pieces – none of which are dances – and whose order (*gravement*, (*vif*), *très gravement*, and *très vite*) is reminiscent of an Italian sonata. The piece as a whole puts us in mind of a prolongation of *Les Goûts Réunis*, with the music being equitably divided between the *Muse française* and the *Muse italienne*.

But the spirit is not the same. Here, we enter a grave and dense world. The abrupt transition which takes place half way through the *Fourth Book* of the harpsichord seems to be already in place here; these two *Suites* are on the same side of the divide as the last *Ordres* for harpsichord. These two works are to be listened to in the quiet and solemn atmosphere of late evening.

Première Suite

Couperin loved the key of E minor. He wrote three *Ordres* for harpsichord in that tonality, two of which are entirely in minor, without a single piece that strays from that mode which Charpentier described as "effeminate, amorous, and plaintive."

PRÉLUDE Gravement

The prelude has a rather thorough development and is much broader than those of *Les Goûts réunis*, where Couperin had already given his best. There are only a few passages in double stops, and a relatively small number, in brief sequences, of the extreme shifts of hand position characteristic of French viol technique in general and, more specifically, of the works of Marais and especially Forqueray. In this prelude, the viol is not yet completely polyphonic. But Couperin had other intentions: the elegiac melody is the most important element here. It is sombre but not over-burdened with pathos, with grand *coulés* of thirty-seconds notes and long, downward-



pressing descents, but there is a luminous passage in the major mode in the middle of the piece. The prelude is an extremely solemn meditation, not a lament.

ALLEMANDE LÉGÈRE

Here the world *légère* must be understood as a description of one of the two types of allemande, and not an indication for this particular piece. It is not delicate, although its mood is detached and serene when compared to that of the prelude. It is extremely elegant, and the rhythms and melodies very subtle. The double stops and the interplay of wide leaps (which give the impression of two continuous voices) have transformed the viol into a polyphonic instrument.

COURANTE

The courante is noble, solemn and elegant. Just when it appears to have reached its profoundest depths, a theme appears, an admirable phrase in double stops which accompanies the chromatic descending line that haunted Couperin in his last years and is found in the most personal harpsichord pieces of his last *Ordres*.

Suddenly and in advance, the listener is thrust into the mood of the sarabande which follows.

SARABANDE GRAVE

This is one of the most beautiful moments in all Couperin's works. It is the quintessence of the sarabande, as the *chaconne pour violon seul* (*chaconne* for solo violin) of Bach is the quintessence of the *chaconne*. The slow and solemn triple rhythm. For a good century, sarabandes had told exactly this, but here the form approaches the ideal. This clarity is equalled by the melody which grows out of the rhythm in triple time, and by the use Couperin makes of silence – the silence of the basso continuo for one or two measures, during which the solo viol becomes the very song of silence.

GAVOTTE *Gracieusement, sans lenteur*

The three pieces which follow are no lighter in spirit. The gavotte is more developed than usual. One can only marvel at the rich inspiration which enabled Couperin to give this little dance such fine proportions and exactness.

GIGUE *Gayment*

Although this piece is in a minor key, it is another step towards the light. The 6/8 rhythm is attractive, as the fluidity of Couperin gives to this dance, with phrases that continue to broaden until the lovely, three-measures, descending waves of sixteenth-notes bring the piece to an end.

PASSACAILLE OR CHACONNE

The term *chaconne* indicates a lighter piece than the *passacaglia*. This time, the key is E major, and a light little theme skips blithely over the bar lines. Couperin abandoned the *rondeau* form, which was all but *de rigueur* in France, for a more continuous development.

Deuxième Suite

Henceforth, there are no more dances. The melody in A major rises out of the confines of the regular pulse, which both supports and contains it.

PRÉLUDE *Gravement*

The second *Suite* seems to be in sonata form: it begins with a canon for the two viols. But soon, one viol sings the melody while the second viol, more discreet, accompanies it and answers it. The melody is at once more elegiac and less sombre than that of the first prelude.

FUGUÈTE

Not so much a fugue, more a simple counterpoint movement in which a little theme returns, without insistence, from time to time with vague desires of inversion.

POMPE FUNÈBRE *Tres gravement*

Mournful preparations; pale, flickering candlelight. A funeral service of the seventeenth century was one of the essential manifestations of the temperament of the times. If the sarabande of the *Première Suite* was indeed the quintessence of that dance form, then this piece is the quintessence of the Baroque funeral service, which consisted of two elements: first, the ceremonial procession, which was stylized and glorified to a greater degree in the grand productions of the third act of *Alceste* than by the church; and second, the contemplation of death that so fascinated the people of the seventeenth century.

Couperin united these two aspects, ceremony and meditation, in this piece. The way in which he created the illusion of a march or cortege using music is almost static, a wonder made possible by the resonance of the viol. And such a meditation! Never had Couperin used such simple harmony with so few dissonant or anguished chords.

There is a third aspect to this piece. It is what French musicians of the time referred to as a *tombeau* or tomb. But whose tomb? Perhaps that of Marin Marais, who died in August 1738, at the very moment when Couperin published these pieces?

LA CHEMISE BLANCHE *Tres viste*

Marin Marais may indeed have a place here, but not where one might imagine. Many questions have been raised about the title of this piece. Nevertheless, it seems that the art and the person of Marin Marais closely resemble the two *Suites*, and that Couperin had him in mind (more than Forqueray) when he wrote them. Marais was violently opposed to the mere suggestion of Italian influence. He forbade his students to play even a note of a sonata or any work of a musician whose name ended with an *i* or an *o*. He was a member of the opposing camp. In any case, the two *Suites* are too similar in climate to the works of Marais to imagine that Couperin was not thinking of him. Hence we have Couperin's title *La Chemise blanche*.



With the obvious exception of the *Plainte pour les Violes*, all the ensuing pieces are inscriptions of pieces originally written for harpsichord. But Couperin had given his "seal of approval" to such an undertaking: How often did he not indicate possible changes of instruments, additions or the different colorations of his music? "*One should not follow the tempo too blindly*". "*Le Rossignol [en Amour] succeeds perfectly when played with the flute*". "*Appropriate for all sorts of instruments in unison*". "*Second part if desired*". "*Second part for the viol, if desired*". "*Upper part more ornate without changing the bass*", etc.

What matters for Couperin was the precision of this transcription, the way in which it accompanies and sometimes even reinforces the special character of this piece, in which it accentuates its "poetry".

It so happens that there are two very specific characteristics of the writing of certain parts which, so to speak, singles them out for the sound of the viol. First, there is the low register in which many of them are confined by Couperin, with both of the performer's hands on the left of the keyboard. For a moment, the harpsichord is stripped of its crystal-clear tones (but eight times in the *Septième Ordre* alone...), leaving only the possibility of transcribing a softness at once more fluid and more tender (the "*langueurs tendres*", etc.).

The second characteristic concerns what is known as the *Luthé* style. This is not quite what one might think for it consists not only of playing the chords in arpeggio but also in distributing the notes independently of each other – in a manner of speaking making counterpoint with harmony. The notes slide into each other, median voices are developed; there is a discourse within a discourse, insinuating its way into the heart of the exploded harmony. Thus the harpsichord writing becomes more melodic, and if the register is at all low, one could be forgiven for thinking that these pieces had been written for the viol...

The Trévoux Dictionary (1704):

"Chemise blanche (white shirt): an expression used in a card game (jeu d'ombre) when a player discards nine cards and picks up nine other cards". 12

First Concert

LES SATIRES-CHÈVRES-PIEDS *Gravement ferme, et pointé. Vivement, et dans un goût burlesque*

Little Dionysian fragment, but in the Versailles manner, in which the satire statues were referred to as grotesques, but were in fact relatively restrained.

L'ENCHANTERESSE Rondeau

Piece taken from the First Order, in which the superimposed processes (low notes and *luthé*) suggest charm and enchantment. Herein lies all the exquisite ambiguity of Couperin's feminine titles: who exactly is the enchantress? What exactly is meant by the verb *enchanter*? To bewitch? There can be no denying that this tender, grave and somewhat mysterious page does indeed enchant us. Circe? Armide?

LA FLORE *Gracieusement*

Line weighted and festooned with triplets (right hand), heavy basses (left hand) with the very low notes. One feels that this piece could have been written for the viol.

LES SILVAINS *Majestueusement, sans lenteur*

Once again a magical alliance of low notes and the *luthé* style on the harpsichord which, here too, seems to predestine this piece to the tone of string instruments. But, contrary to what the title might suggest, we are concerned here, not with the burlesque dance of boisterous fauns; but with the pastoral: the world of dream, imagination, fantasy and tenderness conjured up by Arcadia.

Second Concert

LA SÉDUISANTE *Tendrement, sans lenteur*

Here again, the two elements combine to strip the harpsichord of its brilliance, leaving only its low, deep and serious colour which seems to single out this piece for the viol. *Tendrement*: but for Couperin tenderness is synonymous with seduction, and even of voluptuous pleasure. "I prefer what touches me to what surprises me".

LES VERGERS FLEÛRIS *Galament, et louré. Seconde partie : dans le goût de la cornemuse*

It is difficult for us to understand Couperin's idea of the country (i.e. before the time of Jean-Jacques Rousseau). Here, the orchards are *galant* and there is nothing rustic about them. A dreamlike, subtly wrought theme, with much charm and a hint of melancholy. It is held back and weighed down by its *portato* phrasing. The second part, in the key of major, is marked by the more rustic atmosphere of the musette.

PLAINTÉ POUR LES VIOLES OU AUTRES INSTRUMENTS

À L'UNISSON. Première partie *Lentement et douloureusement* Seconde partie (*Plus légèrement et coulé*). *Basse sur accords*

Couperin inaugurates here, in the *Dixième Concert des Goûts Réunis*, published in 1724, the type of writing – for two viols – that was to distinguish many of his later works.

Very soft complaint in A major of the two viols, very close to each other, in parallel thirds or in sixths, without discords. But this does not stand in the way of the mournful note desired by Couperin. The key changes to minor in the second part which is initially more melodic before returning almost immediately to the parallel development of the voices.

L'ANGÉLIQUE *D'une légèreté modérée*

We should be wary of Couperin's titles. *Angélique*? A medicinal plant (angelica) often used in bygone days? Or angelica stalks macerated with bitter almonds in eau-de-vie? Or the sweet voice of an angel? Or a large theorbos with seventeen strings? Who can say! But everything is in place: The whirling in 6/8 time, two linked, united and flowing lines hem in an endlessly unfolding festoon. In the words of Baudelaire: "a melancholy waltz, a languid dizziness".

Philippe Beausant

Philippe Pierlot conductor and basso viola

Philippe Pierlot was born in Liège. After teaching himself the guitar and the lute, he turned his attention to the viola da gamba, which he studied with Wieland Kuijken. His repertoire includes contemporary works, a number of which have been dedicated to him, and he is one of the few performers to play the baryton, a little-known instrument for which Haydn composed nearly 150 works. He is the director of the Ricercar Consort, and devotes most of his work to the seventeenth-century repertoire, in which he has offered the public a chance to discover many composers and works of great value.

He has edited and revived a number of operas, including Monteverdi's *Il Ritorno d'Ulisse* (given at the Théâtre de la Monnaie in Brussels, Lincoln Center in New York, the Hebbel-Theater in Berlin, and the Melbourne Festival, among other venues) and the *Sémélé* of Marin Marais, and also Bach's *St Mark Passion*.

His forthcoming projects include cantatas by Buxtehude, Bruhns and Bach, motets and masses by Dumont and Charpentier with Collegium Vocale Gent, and music for viol by C. P. E. Bach, Marais and Couperin.

His most recent recordings have been devoted to Purcell's *Fantazias* for viols and chamber music by Haquart and William Lawes.

... it should be emphasised, above all, how successful Philippe Pierlot is, as a musician and an accomplished executant, in conveying to his listeners the richness and complexity of the writing, making the tangle of chromaticisms, themes and figures into luminous, captivating matter, guiding the singers with naturalness.' (Martine Dumont-Mergeay - *Le Vif*).

Pierre Hantaï harpsichord

Born in 1964, Pierre Hantaï became passionately attached to the music of Bach around the age of ten. Thanks to the influence of Gustav Leonhardt, he began to study the harpsichord, alone at first, then guided by the American teacher Arthur Hass. He gave his first concerts at an early age, alone or with his brothers Marc and Jérôme. He

then spent two years studying in Amsterdam with Gustav Leonhardt, who subsequently invited him to perform under his direction. In the years that followed he collaborated with many musicians and directors of ensembles, among them Philippe Herreweghe, the Kuijken brothers, François Fernandez, Marc Minkowski, Philippe Pierlot... Nowadays he mostly performs as a soloist around the world. He often appears as a guest with Jordi Savall, and he also enjoys being reunited with his brothers and such friends as Hugo Reyne, Sébastien Marq, Amandine Beyer, Skip Sempé, Olivier Fortin, Christophe Coin and Jean-Guihen Queyras to play chamber music.

He recently refounded the ensemble he created back in the 80's, Le Concert Français, for several concerts and for a disc devoted to the Suites and Cantatas of Bach.

His extensive discography includes recent recordings for Mirare : the first book of Johann Sebastian Bach's *Well-Tempered Clavier* and the *Goldberg Variations* and three discs devoted to Domenico Scarlatti's sonatas.

Eduardo Egúez lute

Born in Buenos Aires, Eduardo Egúez belongs to the new generation of Argentinian lutenists. After studying the guitar with M. Angel Girollet and E. Fernandez, and composition at the Catholic University, he obtained a lute diploma in 1995 while studying in H. Smith's class at the Schola Cantorum of Basel. He has given numerous concerts as a soloist in Europe, Latin America, Japan and Australia, and has met with the acclaim of critics and general public alike. He has won numerous international awards and has been involved in giving numerous courses and workshops in Latin America, Europe, Australia and Japan. He is currently teaching the lute and the basso continuo at the Zurich Music Conservatory (Switzerland), the Augsburg Music Conservatory (Germany) and the University of Potenza in Italy. At the same time, he has travelled as a continuoist accompanying such artists as J. Savall, G. Garrido, M. Krämer, P. Pandolfo, Ch. Coin, J.-C. Malgoire, E. Gatti, Ch. Rousset and R. Alessandrini and their respective ensembles. As far as recordings are concerned, he has



recorded for a variety of labels (Astrée Auvidis, Arcana, Glossa, K. 617, Opus 111, Alia Vox, Ambroisie, Naïve, Naxos, etc.). As a soloist, he has recorded *Tombeau*, a disc devoted to the works of S.L. Weiss, two discs on Bach's music for lute and a disc devoted to R. de Visée (MA Recordings). With his ensemble, La Chimera, he has recorded for this same label *Buenos Aires Madrigal*, a disc combining Argentinian tangos and Italian madrigals.

Emmanuel Balssa basso viola

Emmanuel Balssa studied the cello at the Lyon Music Conservatory and then with Maurice Gendron. He then specialised at the Royal Conservatory of the Hague in Richté Van der Meer's class (baroque cello), followed by the Brussels Royal Conservatoire in Wieland Kuijken's class (viola da gamba), where he obtained his advanced diploma "*cum laude*" in 1993. He has been a member of such renowned ensembles as Les Arts Florissants (conductor W. Christie), La Petite Bande (conductor S. Kuijken) and the Ricercar Consort (conductor P. Pierlot) with whom he has performed in numerous concerts and recordings. He has also been involved with the Orchestra of the 18th Century (conductor F. Brüggén), the Bach Collegium Japan (conductor M. Suzuki) and the Orchestra Libera Classica (dir H. Suzuki). He devotes much of his time to chamber music, both with his own ensemble – he has recorded Louis-Gabriel Guillemain's *Conversations Galantes et Amusantes* for Verany and Rameau's *Pièces de Clavecin en Concerts* with Blandine Rannou for Zig-Zag territoires – and with such figures as Christophe Rousset, Gérard Lesne, the pianist Arthur Schoonderwoerd, Bruno Cocset and the cellist Hidemi Suzuki. In 2004, he recorded with Bertrand Cuiller and Alix Verzier six sonatas for cello and basso continuo by S. Lanzetti for the Lindoro label in Seville. Emmanuel Balssa teaches the baroque cello at the Conservatoire of the 7th Arrondissement in Paris.

Pièces de Violes

Lange Zeit hielt man die Werke für Violoncelle. François Couperin für verloren. Kein Exemplar schien überliefert. Doch tatsächlich lag eines in einem Regal der Französischen Nationalbibliothek, wo niemand es vermutete: statt des Namens des Komponisten trug es nur die Initialen F.C. Charles Bouvet erzählte wie er dazu kam, genauer hinzuschauen und welche Argumente ihn davon überzeugten, dass es sich tatsächlich um die berühmten Werke handelte. Die Werke sind zu Recht berühmt und Couperins *Viertem Buch* mit Werken für Cembalo aus dem Jahr 1730 absolut ebenbürtig.

Die französische Violentradition des 17. Jahrhunderts unterscheidet sich deutlich von der Englischen und der Deutschen. In England waren besonders die Violensembles beliebt: vier- oder fünfstimmige Werke, wie wir sie von Byrd, Gibbons, Lawes, Locke und Purcell kennen.

Anders hingegen in Deutschland: während Komponisten wie Walther oder Biber gegen Ende des 16. Jahrhunderts aus der Violine das polyphone Instrumente machten, dem Bach noch eine ganz andere Dimension gab, waren die deutschen Violenspieler eher Melodiker.

Die Franzosen gingen den umgekehrten Weg: sie entwickelten die Möglichkeiten der Violine im Bereich der Polyphonie, wie die Deutschen mit der Violine. Jedenfalls bestand gegen Ende des 17. Jahrhunderts ein großer Unterschied zwischen dem französischen und deutschen Violonbau. Die Franzosen brauchten einen Steg mit einer nur leicht konvexen Wölbung, um das Anspielen mehrerer Saiten zu erleichtern. Das in Bünde unterteilte Griffbrett erlaubte es, die Finger in Griffen sicher zu platzieren, während die deutsche Violine mit ihrem stärker konvexen Steg sich dem Cello annäherte. Schließlich wurde der französische Violon seit Sainte-Colombe, gegen 1675, noch eine siebte Saite (in A) hinzugefügt, womit sie über einen Tonumfang von dreieinhalb Oktaven verfügte, was weit mehr war als die Violine und beinahe an das Cembalo heranreichte.



Zwei Suiten

Wenn sich die zwei *Suiten* von Couperin auch in ihrer Stimmung ähnlich sind, so unterscheiden sie sich deutlich in ihrer Struktur. Streng genommen ist nur die erste eine *Suite*: sie enthält *Prélude*, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gavotte*, *Gigue*, *Chaconne*, wie man es in einem Konzert der *Goûts Réunis* erwartet. Die zweite besteht aus vier freien Stücken, wovon keines ein Tanz ist und deren Reihenfolge (*getragen*, (*lebhaft*), *sehr getragen* und *sehr lebhaft*) an eine italienische Sonate erinnert. Beide zusammen wirken wie eine Fortsetzung der *Goûts Réunis* (*die vereinigten Stile*): die *französische Muse* und die *italienische Muse* teilen sich paritätisch die Musik.

Doch herrscht hier ein anderer Geist. Wir dringen in ein *getragen*es und verdichtetes Universum ein. Die Zäsur in der Mitte des *Viertem Buches* scheint bereits vorhanden: diese *Suiten* gehören charaktermäßig zu den letzten *Ordres* für Cembalo. Die zwei *Suiten* sind abends zu hören, in der Stille, wenn die Dinge anfangen, eine gewisse Schwere anzunehmen.

Erste Suite

Erste Suite in es-Moll. Couperin liebte diese Tonart: er verwendete sie in drei *Ordres* für Cembalo (davon sind zwei ganz in Moll), wobei in jedem Stück diese Atmosphäre vorherrscht, die Charpentier „weibisch, verliebt und klagend“ nennt.

PRÉLUDE *Getragen*

Dieses *Prélude* ist viel umfangreicher als die der *Goûts Réunis*, wo Couperin schon sein Bestes gegeben hatte. Es gibt nur wenige Stellen mit Doppelgriffen; und relativ wenig polyphone Passagen wie sie für das französische Violenspiel bei Marais und vor allem bei Forqueray typisch sind – und wenn, dann sind sie sehr kurz: in diesem *Prélude* ist die Violine noch nicht ganz polyphon. Tatsächlich liegt der Schwerpunkt anderswo: es geht hier in erster Linie um elegische Gesangelichkeit. Duster aber nicht erschütternd; mit großen Zweunddreißigstel Kaskaden, langen depressiven absteigenden Melodien

und in der Mitte eine leuchtende Passage in Dur. Es ist eher eine ernste Meditation als eine Klage.

ALLEMANDE LÉGÈRE

Das Wort „legère“ (leicht) muss hier als Präzisierung der zwei Arten von Allemandes verstanden werden und nicht als Charakteristik des Stückes. Es ist nicht „leicht“, wenn es auch im Vergleich zum *Prélude* entspannt und ruhig daher kommt. Rhythmus und Melodie sind äußerst elegant und gekonnt geführt. Und diesmal erklingt die Violine als polyphones Instrument, sei es durch Doppelgriffe oder dank dieser Spieltechnik mit großen Sprüngen, wobei der Eindruck von zwei Einzelstimmen entsteht.

COURANTE

Sie ist edel und ernst, elegant; man glaubt sie könnte nicht weiter in die Tiefe gehen, doch dann erklingt plötzlich ein wunderbar chromatischer Abstieg in Doppelgriffen, eine Phrase, die zum Kennzeichen von Couperins Spätwerken wurde und die man in seinen persönlichsten Cembalostücken der letzten *Ordres* findet. Und so findet man sich plötzlich, verfrüht sozusagen, im Reich der Sarabande.

SARABANDE GRAVE

Diese Sarabande ist einer der schönsten Momente in Couperins Gesamtwerk. Sie ist die Quintessenz der Sarabande – so wie die *Chaconne für Violine solo* von Bach die Quintessenz der Chaconne ist. Nach einem Jahrhundert von Sarabandes, wird dieser langsame und getragene Dreiertakt hier im Absoluten zusammengefasst. Dies wird nur noch durch die Melodie übertroffen, die sich über dem Dreierhythmus erhebt, und von Couperins Gebrauch der Stille: für ein oder zwei Takte schweigt der Basso Continuo und der Gesang der Violine wird zum Gesang der Stille.

GAVOTTE *Anmutig, nicht zu langsam*

Die drei folgenden Stücke sind nicht unbedingt leichter. Die *Gavotte* ist länger als sonst; und man beachte, wie

inspiriert Couperin diesem kleinen Tanz die perfekten Proportionen gibt.

GIGUE *Fröhlich*

Noch ein Schritt zum Licht hin, zwar immer noch in Moll. Im 6/8-Rhythmus ist der ganze Fluss enthalten, den Couperin dieser Gigue verleiht, in einer Phrase, die sich immer weiter ausdehnt, bis zum schönen Abstieg in einer Sechzehntel-Wellenbewegung über drei Takte bis zum Schluss.

PASSACAILLE OU CHACONNE

Chaconne um ihr mehr Leichtigkeit zu geben als einer Passacaille. Wir sind hier in E-Dur mit einem kleinen klaren Thema, das fröhlich über die Taktstriche hinausgeht. Die Form des Rondos, die in Frankreich sonst streng befolgt wurde, wird hier zu Gunsten von mehr Kontinuität sehr frei gehandhabt.

Zweite Suite

Mehr Tanz fortan. Der Gesang befreit sich aus der Begrenzung des regelmäßigen Taktschlages, der ihn fasst und festhält.

PRÉLUDE *Getragen*

Weil diese *Suite* so tut als ob sie eine „Sonate“ wäre, beginnt sie mit einem Kanon der zwei Violinen. Doch schon bald übernimmt die erste die Melodiestimme. Die zweite begnügt sich diskret damit, zu begleiten und zu antworten. Der Gesang ist noch elegischer als der des ersten *Préludes* und auch weniger düster.

FUGUETE

Eine Art Fuge, ein einfacher kontrapunktischer Satz, wo ein kleines Thema ganz zwanglos mit andeutungsweisen Umkehrungen immer wieder kehrt.

POMPE FUNÈBRE *Sehr getragen*

Traurigkeit, bleiche Fackeln... Der Trauermarsch des 17. Jahrhunderts ist Ausdruck einer spezifischen und

epochetypischen Sensibilität. Wenn die Sarabande der vorhergehenden Suite die Quintessenz der Sarabande war, so ist dieses Stück die Quintessenz des barocken Trauermarsches. Also einerseits diese zeremonielle Prozession, die in großen Inszenierungen des 3. Aktes der Oper *Alceste*, vielleicht noch mehr als in kirchlichen Prozessionen, stilisiert und verherrlicht wird; und andererseits diese Meditation über den Tod, wie sie der Mensch des 17. Jahrhunderts – und wir neigen dazu es zu vergessen – ständig übte.

Couperin verbindet in diesem wunderbaren Stück den zeremoniellen und den meditativen Aspekt. Es gelingt ihm, in einer beinahe unbeweglichen Musik uns die Illusion einer Prozession zu geben; Wunder des Violentklangs. Und was für eine Meditation? Nie zuvor wählte Couperin eine einfachere Harmonik mit so wenigen Dissonanzen.

Das Stück enthält noch einen dritten Aspekt. Es ist auch das, was die damaligen französischen Musiker ein „tombeau“ (Grab) nannten. Wessen Grab? Von Marin Marais, der im August 1738, zum Zeitpunkt als Couperin diese Stücke publizierte starb? Vielleicht.

LA CHEMISE BLANCHE sehr rasch

Vielleicht ist Marin Marais doch anwesend: aber nicht wo man ihn erwartet. Es wurden unzählige Vermutungen über den Titel dieses Werkes, *Das weiße Hemd*, angestellt. Es scheint, als wäre Marin Marais diesen zwei *Suiten* doch sehr nahe und Couperin hier mehr an ihn als an Forqueray denkt. Marais war jedem italienischen Einfluss äußerst feindlich eingestellt. Er verbot seinen Schülern, auch nur eine Note einer Sonate oder das Werk eines Komponisten dessen Name auf i oder o endete zu spielen. Er gehörte zur anderen Partei, der der nicht vereinigten Stile... aber diese zwei *Suiten* sind den Werken Marais zu nahe, als dass Couperin nicht daran gedacht hätte. Also, was ist nun mit dem *weißen Hemd*?

Enzyklopädie von Trévoux (1704):

„Weißes Hemd. Ausdruck aus dem Kartenspiel. Man nimmt ein weißes Hemd, wenn man alle neuen Karten ablegt und neue neue aufnimmt“.

Die folgenden Stücke (mit Ausnahme natürlich der *Plainte pour les Violes*) sind Transkriptionen von Werken für Cembalo. Für Couperin sind Transkriptionen ganz legitim: wie oft gab er nicht selbst Alternativen zur Instrumentenwahl, um dem Stück eine andere Färbung zu geben? „Man muss sich nicht zu sehr an den Takt klammern“. „Die Nachtigall übertrifft sogar die Flöte“. „Eignet sich für jegliche einstimmigen Instrumente“. „Gegenstimme nach Wunsch“. „Gegenstimme für Viole nach Wunsch“. „Stärker verzerrte Oberstimme mit gleichem Bass“... Was für Couperin in erster Linie zählt, ist die Richtigkeit der Transkription, wie sie den besonderen Charakter des Stückes bewahrt oder verstärkt und wie sie seine „Poesie“ hervorhebt.

Es gibt im Wesentlichen zwei Eigenschaften, die dafür sorgen, dass gewisse Stücke für den Klang der Viole geradezu prädestiniert sind. Die erste ist die tiefe Tonlage, die Couperin für viele seiner Cembalowerke wählt: beide Hände des Interpreten befinden sich mehr im linken Teil der Tastatur. Für einen Moment (aber immerhin acht Mal nur im *Siebten Ordre*) nimmt er dem Cembalo seinen kristallinen Klang und nutzt nur seine Möglichkeit, etwas Sanftes flüssiger und zärtlicher auszudrücken (die „zärtlichen Sehnsüchte“...).

Die zweite Eigenschaft ist der so genannte *Lautenstil*, in dem die Akkorde nicht einfach nur arpeggiert werden: die Töne erklingen unabhängig voneinander und bilden eine Art Kontrapunkt zur Harmonie. Sie gleiten ineinander über und dadurch entstehen Mittelstimmen, die sich ins Herz des zersprengten Akkordes schleichen. So wird der Cembalosatz melodischer und wenn die Tonlage tief genug ist, könnte man meinen, diese Stücke seien für Viole geschrieben...

Erstes Konzert

LES SATIRES-CHÈVRES-PIEDS *Getragen und punktiert. Lebhaft und mit burleskem Charakter*

Kleines dionysisches Fragment im Versaille'schen Stil, wo die Statuen der ziegenfüßigen Satyre treffend „Grotteske“ genannt wurden, tatsächlich jedoch ziemlich brav waren.



L'ENCHANTERESSE. Rondeau

In diesem, dem Ersten Ordre entnommenen Stück *Die Zauberin* schaffen die zwei Eigenschaften (tiefe Tonlage und Lautenstil) zusammen den nötigen Charme und Zauber. Ein treffliches Beispiel der Zweideutigkeit von Couperins weiblichen Titeln: wer ist die Zauberin? Was heißt verzaubern? Bezirzen? Verhexen? Dieses zarte und tiefe, etwas geheimnisvolle Stück „verzaubert“ uns tatsächlich... Zirze? Armida?

LA FLORE Anmutig

Gewundene Triolenlinie in der rechten Hand, schwere Bässe in der Linken, in den tiefsten Lagen, das Stück scheint geradezu für Viole geschrieben...

LES SILVAINS Majestätisch, nicht zu langsam

Und wieder scheint durch die Verbindung der tiefen Tonlage mit dem Lautenstil dieses Stücks geradezu für den Violenklang geschaffen. Der Titel ist irreführend, denn es handelt sich hier nicht um den burlesken Tanz der wilden Faune, sondern um eine Pastorale: wir sind in Arkadien, im Reich des Traumes, der Phantasie und der Zärtlichkeit.

Zweites Konzert

LA SÉDUISANTE Zart, nicht zu langsam

Auch im Stück *Die Verführerische* sind die beiden Elemente vorhanden, die dem Cembalo nur seine ernste, tiefe Farbe lassen, und so ist auch dieses Stück für die Viole prädestiniert. Zart: für Couperin ist Zärtlichkeit ein Synonym von Verführung oder Lust. „Ich mag lieber was mich berührt als was mich überrascht“.

LES VERGERS FLEURIS Galant und portato gespielt. Zweiter Teil: im Stil eines Dudelsacks

Es ist nicht einfach, die Natur im Sinne Couperins zu verstehen, d.h. vor Jean-Jacques Rousseau. Hier sind die blühenden Obstgärten „galant“ und gar nicht bäuerlich; ein verträumtes, zart verziertes Thema mit viel Charme und einem Hauch Melancholie; der Bogestrich

(unregelmäßiges portato) macht es zurückhaltend und etwas schwerfällig. Im zweiten Teil in Dur finden wir die ländliche Stimmung einer Musette.

PLAINTÉ POUR LES VIOLES OU AUTRES INSTRUMENTS À L'UNISSON. Erster Teil Langsam und schmerzlich Zweiter Teil Leichter und fließend. Akkordbass

Diese Klage für Violon oder andere Instrumente aus dem Zehnten Konzert der *Goûts Réunis*, (1724) ist das erste Werk für zwei Violon, eine Besetzung die in Couperins Spätwerk einen zentralen Platz einnimmt.

Eine süße Klage in A-Dur für zwei Violon, die einander in Terz- oder Sextparallelen ganz nahe sind und ohne Dissonanzen doch schmerzlich klingen. Der zweite Teil steht in Moll und ist einen Moment lang melodischer, doch kehrt er bald zum parallelen Gesang der beiden Stimmen zurück.

L'ANGÉLIQUE Gemäßigt leicht

Wir sollten Couperins Titel misstrauen. Engelhaft? Eine früher oft verwendete Heilpflanze; oder in Alkohol eingelegte Stängel dieser Pflanze mit Bittermandeln; oder die sanfte Stimme eines Engels; oder eine große siebzehnsaitige Theorbe. Wie sollen wir das wissen... Doch ist alles da: ein wiegender 6/8 Takt, zwei miteinander verbundene fließende Stimmen säumen ein nicht enden wollendes Band: „melancholischer Walzer und sehnsüchtiger Taumel“, wie Baudelaire sagte.

Philippe Beausant

Philippe Pierlot Dirigent und Gambe

Philippe Pierlot wurde in Liège geboren. Nachdem er sich das Gitarren- und Lautenspiel autodidaktisch beigebracht hatte, studierte er Gambe bei Wieland Kuijken. Sein Repertoire enthält zeitgenössische Werke, von denen mehrere ihm gewidmet sind, und er ist einer der seltenen Baryton-Spieler: das Baryton ist ein leider verkanntes Instrument, für das Haydn nicht weniger als 150 Stücke schrieb.

Er leitet das Ensemble „Ricercar Consort“, mit dem er vor allem Werke des 17. Jahrhunderts aufführt und dadurch dem Publikum eine Vielzahl unbekannter Komponisten und wertvoller Werke nahe bringt. Er adaptierte und restaurierte die Opern *Il Ritorno d'Ulisse* von Monteverdi (Aufführungen unter anderem am Théâtre de la Monnaie, Lincoln Center New York, Hebel Theater Berlin, Melbourne Festival...), *Sémélé* von Marin Marais und die *Markuspassion* von Bach.

Von seinen künftigen Projekten seien folgende genannt: Kantaten von Buxtehude, Bruhns und Bach, Motetten und Messe von Dumont und Charpentier mit dem Collegium Vocale Gent, Musik für Gambe von C.P.E. Bach, Marais und Couperin...

Seine jüngsten Einspielungen gehen von den *Fantazias* für Gamben von Purcell, Kammermusik von Hacquart und William Lawes bis zu Bachkantaten (Trauerode).

„... Philippe Pierlot gelingt es wunderbar den Reichtum und die Komplexität dieser Musik den Zuhörern zu enthüllen indem er aus den chromatischen Verflechtungen und den thematischen Figuren eine leuchtende und anschauliche Materie macht und die Sängerinnen und Sänger mit der größten Natürlichkeit durch das ganze Werk führt. (Martine Dumont-Mergeay- Le Vif).

Pierre Hantaï Cembalo

Geboren im Jahre 1964, verliebt sich Pierre Hantaï in seinem 10. Lebensjahr in die Musik Bachs. Unter dem Einfluss Gustav Leonhardts beginnt er, das Cembalospiel zu erlernen, zuerst alleine, später dann unter der Führung



von Arthur Haas. Früh schon gibt er seine ersten Konzerte als Solist oder mit seinen Brüdern Marc und Jérôme.

Er studiert nun zwei Jahre lang in Amsterdam mit Gustav Leonhardt, der ihn daraufhin einlädet, unter seiner Führung zu konzertieren. In den folgenden Jahren tritt er mit zahlreichen Musikern und Dirigenten auf, darunter Philippe Herreweghe, die Brüder Kuijken, François Fernandez, Marc Minkowski, Philippe Pierlot...

Voi kurzem hat er das Ensemble „Le Concert Français“, das in den 80er Jahren gegründet wurde, wieder für einige Konzerte und eine Aufnahme von Suiten und Kantaten von Bach zusammengestellt

Zur Zeit tritt Pierre Hantaï meist als Solist auf, und dies weltweit. Des öfteren von Jordi Savall eingeladen, findet er sich ebenso immer wieder gerne mit seinen Brüdern und Freunden, Hugo Reyne, Sébastien Marq, Skip Sempé, Amantine Beyer, Olivier Fortin, Christophe Coin oder Jean-Guihen Queyras, zum gemeinsamen Kammermusikspiel ein.

Unter seiner vielfältigen Diskographie sind die letzten Aufnahmen von Mirare hervorzuheben: das erste Buch des *Wohltemperierten Klaviers*, die *Goldberg Variationen* von Johann Sebastian Bach, sowie drei Aufnahmen, die den Sonaten von Domenico Scarlatti gewidmet sind.

Eduardo Egüez Laute

Eduardo Egüez wurde in Buenos Aires geboren und gehört zur neuen Lautenspielergeneration Argentiniens. Nach einem Gitarrenstudium bei M. Angel Girollet und E. Fernandez sowie einem Studium der Komposition an der Katholischen Universität Argentinien erhielt er sein Lautendiplom in der Klasse von H. Smith an der Schola Cantorum Basiliensis. Er gab bereits zahlreiche Solokonzerte in Europa, Lateinamerika, Japan und Australien und wird von Musikkritikern und Publikum gleichermaßen gerühmt. Er gewann zahlreiche internationale Wettbewerbe und gibt heute zahlreiche Kurse und Seminare in Lateinamerika, Europa, Australien und Japan. Zurzeit unterrichtet er Laute und Basso

continuo am Konservatorium Zürich, an der Augsburger Musikhochschule und an der Universität Potenza. Parallel dazu begleitet er als Continuospieler Musiker wie J. Savall, G. Garrido, M. Krämer, P. Pandolfo, Ch. Coin, J.-C. Malgoire, E. Gatti, Ch. Rousset und R. Alessandrini mit ihren Ensembles. Er wirkte in mehreren CD-Aufnahmen bei verschiedenen Labels mit (Astrée Auvadis, Arcana, Glossa, K. 617, Opus 111, Alia Vox, Ambroisie, Naïve, Naxos...). Als Solist ist er auf der CD „Tombeau“ zu hören mit Werken von S.L. Weiss, auf zwei CDs mit Lautenmusik von Bach und einer CD mit Werken von R. de Visée (MA Recordings). Mit seinem Ensemble La Chimera nahm er für dasselbe Label „Buenos Aires Madrigal“ auf, mit einer Mischung von argentinischen Tangos und italienischen Madrigalen.

Emmanuel Balssa Bassviolen

Emmanuel Balssa studierte Violoncello am CNR Lyon und dann bei Maurice Gendron. Er spezialisierte sich in der Folge auf die Interpretation Alter Musik am königlichen Konservatorium Den Haag in der Klasse von Richte Van der Meer (Barockcello), dann am Königlichen Konservatorium Brüssel in der Klasse von Wieland Kuijken (Gambel), wo er 1993 sein Abschlussdiplom „mit Auszeichnung“ erhielt. Er ist Mitglied renommierter Ensembles wie Les Arts Florissants (W. Christie), La Petite Bande (S. Kuijken) oder Ricerca Consort (P. Pierlot), mit denen er zahlreiche Konzerte und Aufnahmen realisiert. Er wird zudem von Ensembles wie Orchestre du XVIII^{ème} (F. Brüggem), Bach Collegium Japan (M. Suzuki) oder Orchestra Libera Classica (H. Suzuki) eingeladen. Die Kammermusik spielt eine bedeutende Rolle in seiner Arbeit, sei es mit seinem eigenen Ensemble (Aufnahme der „Conversations Galantes et Amusantes“ von L.G. Guillemain für Verany und „Pièces de Clavecin en Concerts“ von J.P. Rameau mit Blandine Rannou für Zig-Zag territoires) oder mit Musikerpersönlichkeiten wie Christophe Rousset, Gérard Lesne, Arthur Schoonderwoerd, Bruno Cocset oder dem Cellisten Hidemi Suzuki. 2004 nahm er mit Bertrand

Cuiller und Alix Verzier sechs Sonaten für Violoncello und Basso continuo von S. Lanzetti für das Label Lindoro in Seville auf. Emmanuel Balssa unterrichtet Barockcello am Konservatorium des 7. Arrondissement in Paris.

Übersetzung: Corinne Fonseca
Translation : Anaxagore



Pierre Hantaï joue un clavecin anonyme, ravalé par Collesse, 1748.

Emmanuel Balssa joue sur la viole de Sophie Watillon.
Chaleureux remerciements à sa famille pour le prêt de l'instrument.



.....
Enregistrement réalisé au Temple de Lourmarin du 13 au 15 février 2007 / Prise de son : Aline Blondiau / Montage :
Philippe Pierlot et Aline Blondiau / Conception et suivi artistique : Mirare / Design : Jean-Michel Bouchet – LM
Portfolio / Réalisation digipack : Saga-Illico / Tableau couverture : Jean Raoux, L'indiscrète, Avignon, Musée Calvet
© du Musée / Fabriqué par Sony DADC Austria. / ® & © 2008 MIRARE, MIR 040
www.mirare.fr

