



CARMAND-LOUIS COUPERIN

SONATES EN PIÈCES DE CLAVECIN AVEC
ACCOMPAGNEMENT DE VIOLON AD LIBITUM

LIANA MOSCA
PIERRE GOY



ARMAND-LOUIS
COUPERIN

(1727-1789)

***Sonates en pieces de clavecin
avec accompagnement de violon ad libitum***

œuvre II^e

dédiées à Mademoiselle de Beauvau

Sonata I

1 - Allegro	03'53"
2 - Romance	02'05"
3 - Minuetto I ^o - Minore	03'37"
4 - Vivace	03'02"

Sonata II

5 - Allegro	03'44"
6 - Rondeau. Gracioso	03'40"
7 - Aria con [6] variazione	06'46"

Sonata III

8 - Allegro	03'11"
9 - Andante	06'42"
10 - Minuetto	05'00"

Sonata IV

11 - <i>Allegro molto</i>	03'19"
12 - <i>Rondeau. Gracioso</i>	04'08"
13 - <i>Altro [rondeau]. Louré</i>	02'01"
14 - <i>Allegro</i>	03'04"

Sonata V

15 - <i>Allegro non tanto. Imperioso</i>	04'09"
16 - <i>Andantino</i>	03'57"
17 - <i>Vivace</i>	04'05"

Sonata VI

18 - <i>Allegro</i>	05'17"
19 - <i>Larghetto</i>	04'34"
20 - <i>Rondeau. Gracioso</i>	02'49"

Liana Mosca violon

Louis Guersan, Paris, environ 1760

Pierre Goy clavecin

Jacob Stirnemann, Lyon, 1777



Préparation et accord du clavecin / Preparation and tuning of the harpsichord: Christopher Clarke

Remerciements / Acknowledgements: Fondation La Ménestrandie

Enregistrement / Recording: Eglise de St-Légier-La Chiésaz (CH) - 19-24 juillet 2019

Directeur artistique / Producer: Andrea Dandolo

Directeur scientifique / Scientific Director: Hervé Audéon (IReMus)

Ingénieur du son / Recording engineer: Andrea Dandolo

Montages numériques et master / Digital editing & mastering: Andrea Dandolo

Armand-Louis Couperin et l'art des sonates en pièces de clavecin avec accompagnement de violon

Un recueil dédié à une jeune princesse : portraits croisés

C'est à une jeune fille, son élève, qu'Armand-Louis Couperin (Paris, 25 février 1727 – Paris, 2 février 1789) dédie en 1765 son œuvre deuxième de pièces de clavecin. Anne-Louise-Marie de Beauvau-Craon (1750-1834) est alors élevée au couvent de Port-Royal où elle reçoit une éducation de qualité, à laquelle contribuèrent les leçons de musique données par Couperin. Elle y aurait été admise en 1763, d'après les *Mémoires* du duc de Lauzun, jusqu'à son mariage en 1767 avec Philippe-Louis de Noailles, prince de Poix. Selon la biographie écrite par sa petite-fille, la vicomtesse de Noailles, et publiée par la fille de cette dernière, la duchesse de Mouchy, à Paris en 1855, l'entrée de la princesse de Beauvau au couvent avait été retardée en raison d'une santé délicate : le contraste fut alors marqué pour elle, qui venait de la cour de Pologne à Lunéville et avait été particulièrement choyée par sa famille. Il est intéressant de considérer ses traits de caractère d'alors, qui ne sont pas sans rapports avec les pièces de Couperin : « elle était, dans sa première jeunesse, généreuse, exaltée jusqu'à l'enthousiasme, violente, parce qu'on ne l'avait jamais réprimée ; dévouée aux plus nobles sentiments, mais impatient de toute contradiction ; à la fois colère jusqu'à la déraison, et touchante dans son repentir, quand elle pouvait craindre d'avoir blessé : je ne puis me figurer à quel degré de perfection elle se fût élevée, si elle eût eu le bonheur de recevoir une

éducation éclairée. Je ne sais si nous devons le regretter, son organisation était si belle qu'il eût été dommage d'en réprimer l'essor, et d'ôter ainsi au jeu de ses nobles facultés l'originalité de leurs premiers mouvements. L'éducation publique ne disciplina que les actions extérieures de sa vie, et laissa tout entière l'indépendance de ses idées et le développement de ses sentiments. Ce fut donc avec le secours de ses seules réflexions et de l'élevation de son âme qu'elle devint la plus aimable personne de son temps, et une mère de famille aussi vertueuse que respectée à une époque où le mérite était trop souvent séparé de l'agrément. Je l'ai entendue souvent parler avec plaisir de son couvent : sa jeune sensibilité s'y était exercée avec bonheur. Elle aimait à rappeler que les belles qualités de ses compagnes de prédilection avaient par la suite justifié tous ses choix. Mlles de Poyane, de Boufflers, de Gramont, devinrent ses amies intimes après avoir été ses camarades dévouées. »

Lors de son mariage en 1767, elle était « jolie, pleine d'esprit et de vivacité, développée, intelligente comme on l'était rarement jadis en sortant du couvent ». Sa petite-fille brosse également les traits physiques de la princesse : « J'ai oui dire qu'il était impossible à cette époque d'être plus charmante que n'était ma grand'mère. Je ne l'ai vue que privée de tous les agréments de la jeunesse, et cependant j'ai parfaitement compris le charme dont elle était douée. À quatre-vingt-quatre ans, aveugle et souffrante, elle était encore ce qui s'appelle *jolie*. L'âge a respecté en elle, jusqu'à son dernier jour, une délicatesse dans les traits et un agrément dans leurs mouvements, uniques à mes yeux. Son nez était aquilin, mais délicat ; ses yeux noirs et

très-couverts. Avant qu'elle eût perdu la vue, ils semblaient lancer du feu ; mais ce qui était sans égal, c'était sa bouche : la bonté, l'intelligence, la fierté, et par-dessus tout un sens exquis du goût s'y manifestaient avec autant de force que de grâce. [...] On dit que, dans la première jeunesse, elle joignait à tant de séductions une extrême fraîcheur ; ses cheveux étaient noirs, et n'ont jamais blanchi. Son col et sa gorge étaient superbes ; enfin, malgré les imperfections de sa taille, elle était si brillante de tous les éclats dont la jeunesse peut éblouir. » Elle décrit aussi ses attitudes, son naturel et les sentiments qu'elle suscitait : « Toute sa personne, quoique irrégulière, était noble et même gracieuse. Il y avait de l'originalité dans ses gestes, comme dans

ses expressions : maladroite en toute chose, cette gaucherie lui seyait ; mais ce qui dominait et illuminait pour ainsi dire tous ces agréments, c'était une nature élevée, généreuse, grande, si j'ose le dire, qu'on sentait à tout moment au travers de sa gaieté même, et qui inspirait à tout le monde l'attrait, l'admiration et la confiance. » Alors encore à Port-Royal, elle avait manqué un mariage avec le duc de Lauzun. Ce dernier, la rencontrant alors à tous les bals, en parle en ces termes : « Il est difficile de réunir plus de grâces, plus d'esprit naturel et plus d'agrément ». Revenant sur les relations de la princesse avec ses amies de ce temps, sa petite-fille évoque « ce petit cercle choisi dont j'ai vu les débris, & dont je regrette aujourd'hui d'avoir senti le charme »,



milieu dans lequel évoluait donc Couperin. La société des derniers jours de Louis XV était, selon elle, « la combinaison la plus exquise de tous les perfectionnements de l'esprit, et surtout du goût. Les hardiesses de la philosophie, devenues plus tard des instruments de destruction, n'étaient alors que des stimulants pour la pensée », ouvrant notamment les esprits à « l'examen de l'état social de leur époque », dont le reflet animait le salon de la princesse de Poix, où, « au premier rang de ces brillantes réunions », « le goût ancien était l'interprète élégant des idées nouvelles ».

Un élément important relatif au ton de ces réunions semble devoir concerner la musique : « Le caractère de la conversation dans la société distinguée d'alors était la *chaleur*. Cette mode remontait à Diderot, et aux philosophes. Elle était également odieuse à la société frivole de la cour et aux vieilles coteries antilibérales ; mais les gens d'esprit l'adoptaient, et les niais à leur suite. Aussi un caractère réservé, des manières froides, inspiraient une sorte d'indignation. Il s'ensuivait parfois du ridicule chez les gens qui avaient plus de vivacité que de lumières, ou dans ceux qui ne possédant ni l'un ni l'autre, se battaient les flancs pour être *énergiques* et *brûlants* ; ceux-là étaient de parfaits grotesques. Cependant rien n'était plus favorable à l'agrément de la conversation, en mettant les amours-propres à l'aise et en encourageant à l'épanchement. Ceux qui se sentaient médiocres par l'esprit comptaient sur leur *âme* pour faire effet ; personne ne se permettant d'être froid sur rien, il n'y avait ni sévérité dans les jugements, ni aridité dans les entretiens ; aucun sentiment ne restait calme, aucune liaison tranquille ; de là, toutes les relations de la vie revêtaient une teinte

romanesque qui, trop souvent, égarait les imaginations exaltées. En tout, on ne peut se dissimuler que l'état exquis, mais factice de la société déplaçait les principes comme les affections. [...] La morale qui allait diminuant parce qu'elle ne s'appuyait plus sur la religion, commençait à s'égarer avant de s'anéantir ; ainsi les vertus philosophiques, bien plus commodes à pratiquer que les vertus chrétiennes en ce qu'elles laissent le choix des sacrifices, abusaient les âmes généreuses, et tranquillisaient celles qui ne l'étaient pas. » La vicomtesse de Noailles précise également que « personne ne sentait mieux la musique » que sa grand-mère, qui « portait sur tout une faculté d'intérêt qui mettait pour ainsi dire le feu à ce qu'elle touchait ».

À défaut d'un tel portrait du compositeur, nous disposons d'une estampe d'après le physionotrace, dessinée et gravée par Gilles-Louis Chrétien (1754-1811), qui porte la mention de « M. Couprin. Organiste de la Chapelle du Roy » et permet d'identifier le tirage conservé, sans nom, conservé au musée Carnavalet à Paris. D'après le catalogue de René Hennequin, elle daterait de 1789, année du décès du compositeur. Le profil est à rapprocher des portraits au pastel des époux Couperin réalisés en 1766, soit à l'époque de la parution des sonates de l'œuvre II^e, par Charles-Nicolas Noël, natif de Nancy.

Une synthèse novatrice

L'année de la publication de l'œuvre II^e de Couperin, annoncée dans la presse dès février 1765, une lettre de Pascal Taskin, datée du 6 octobre, décrit ainsi les clavecins « de la façon de M. Blanchet facteur de clavecins du roi », pour

lequel il travaille : « ils sont à grand ravalement [...], à deux claviers, dont chaque clavier est composé de soixante et une touches, lesquelles font cinq octaves chacun ». L'extérieur est peint en noir, blanc, gris, bleu, vert ou rouge, avec des plates-bandes, filets d'or à l'entour et sur le couvercle « en ordre d'architecture ». Leur prix, pour un clavecin « neuf, et bon » est de six, sept ou huit cents livres. Cette lettre renseigne aussi sur les « maîtres de musique pour le clavecin » recommandables : M. Tourneur, qui enseigne à la cour, et « M. et Madame Couperin sœur et beau-frère de M. Blanchet ». Le premier prend 8, 9 ou 10 livres la leçon en ville, contre 6 pour les derniers, dont Taskin se flatte de pouvoir « en diminuer le prix », soulignant ainsi leur généreuse bonté.

La publication des *Sonates en pièces de clavecin* de Couperin venait rompre un silence de quatorze années dans la production du compositeur, depuis la parution en 1751 d'un premier livre de *Pièces de clavecin*, dédiées à Madame Victoire de France. L'« Avis » liminaire signalait déjà la grande probité, discrète, de leur auteur, cédant aux sollicitations de ses amis mais craignant le jugement du public, tâchant dans ce premier essai et après mûre réflexion « d'y varier les goûts et d'être neuf », d'y mêler et imiter différents genres.

Sans doute en alla-t-il de même pour son œuvre deuxième, avec toutefois un événement venu en 1753 agiter vivement la vie parisienne : la Querelle des Bouffons. Une série de pamphlets bataillèrent alors au prétexte des mérites respectifs des musiques italienne et française, la première véhiculant un style galant, c'est-à-dire nouveau ou moderne, caractérisé par

l'expression simple et naturelle d'une écriture en rupture avec ses règles les plus savantes, celles du contrepoint ou de la fugue, à qui l'on reprochait alors de ne pas toucher aussi directement et largement les cœurs. Alors que le concert des quatre nations avec lequel se terminait le premier livre de Couperin était formé par quatre pièces chargées successivement de les représenter, notre musicien procède dans son deuxième recueil à une autre approche, dont le titre même de « sonates en pièces de clavecin » livre la clé : renouveler le style français par des éléments italiens, ou plutôt acclimater la sonate italienne en incorporant ses nouveautés à la tradition des clavecinistes français et à leurs pièces, dans une synthèse à la fois conciliatrice des esprits et des cœurs et novatrice dans ses moyens et effets. Les ressources du clavecin accompagné d'un violon suffisent à Couperin pour rassembler toute la force et la vivacité d'un orchestre et la grâce de chants variés. La sonate italienne, qui se diffuse à Paris depuis le début du siècle avec celles pour violon de Corelli, au Concert spirituel, puis par celles d'un Jean-Marie Leclair notamment, ne tarde pas, comme le concerto, à inspirer les clavecinistes français. L'œuvre de Couperin opère donc une rencontre de la sonate italienne avec la suite de pièces de clavecin française. Il y intègre le violon en puisant cette fois dans une tradition française, dont la pratique est attestée au moins depuis le début du siècle : l'accompagnement du clavier par un violon. Dès août 1729, le *Mercur de France* indiquait que Marguerite-Antoinette Couperin, fille de François (dit le grand et cousin du père d'Armand-Louis), avait ainsi joué au souper de leurs majestés des pièces de clavecin « accompagné seulement par le sieur Besson »,

l'un des violons du roi, qui s'était « fait une étude particulière pour jouer parfaitement ces sortes de pièces, en adoucissant extrêmement son violon ». Les premières éditions de pièces de clavecin, à la suite de l'œuvre III^e de Mondonville, publiée en 1737-1738 (dont il existe des versions pour orchestre réalisées pour le Concert spirituel), vont se décliner sous deux formes d'accompagnement, *ad libitum* (à volonté) ou obligé, selon la présence indispensable ou non du violon. Curieusement, Couperin indique le caractère *ad libitum* de cet accompagnement, alors que la qualité des échanges mélodiques avec la partie principale du clavecin, qui ne sont pas des doublures, le rendrait plutôt obligé, comme le montre le tout début du recueil. Les pièces peuvent donc être touchées au clavecin seul, mais elles perdent alors une grande partie de leur charme et de leur vivacité, tant la partie de violon les pare de couleurs tour à tour vives, douces, brillantes ou tendres. Les textures s'étoffent jusqu'à rendre les effets de l'orchestre dont les violons, dans le nouveau style italien, offrent une écriture virtuose, à la fois incisive et sonore (avec l'usage notamment des doubles cordes), ou cantabile, à la manière de vers ou mètres poétiques sans mots, imitant la voix chantée des airs italiens, ces *arie da capo* du drame métastasien dans lesquelles s'expriment les passions dans toutes leurs diversités, qui sont celles de la nature humaine. Couperin parvient ainsi à montrer que le clavecin peut aussi chanter, en dépit de ses sons « désunis » selon certains : il le peut même seul, comme ici dans les passages sans violon. Le soutien qu'apporte ce dernier, qui correspond souvent à une partie de second violon dans un orchestre, contribue à varier ce

chant et à créer des effets saisissants, tant par des contrechants ou imitations serrés que des jeux rythmiques parfois complexes, des rehauts harmoniques ou mélodiques qui, pris dans la résonance générale, colorent les infléchissements du discours pour en révéler toute la variété et la puissance expressive. Les grâces françaises trouvent en cet accompagnement un révélateur de leur équilibre harmonieux et un soutien à l'éloquence du noble port ou de la tendre effusion de leurs phrases ; et la vivacité et le cantabile italiens, un allié indispensable à leurs effets spectaculaires, à leur variété aux contrastes surprenants et à l'expressivité simple de leurs chants, dont le naturel permet de toucher plus directement le cœur. Un tel effort de synthèse et d'accord réalisé entre deux goûts musicaux que l'on avait cherché à opposer si violemment quelques années plus tôt ne pouvaient que plaire par sa nouveauté et son originalité, et convenir pleinement à l'éducation d'une jeune princesse dont les vertus naturelles, vives et nombreuses étaient appelées à devoir contribuer à la réconciliation des esprits et des cœurs, pour le bien-être et la paix des sociétés et des nations.

Hervé Audéon



Clavecin de Jacob Stirnemann, Lyon, 1777

Jacob Stirnemann, facteur d'orgues et de clavecins, est né à Gränichen, dans le canton d'Argovie en Suisse, le 8 octobre 1724, bien qu'il ait été baptisé à Wolxheim, près de Strasbourg, en Alsace. Il semble s'être formé et avoir travaillé dans cette ville avant de s'installer à Lyon quelque temps après 1769, bien qu'en 1780 il ait construit un orgue à Turin, aujourd'hui transféré à l'abbaye de la Lucerne en Normandie. Nous connaissons trois clavecins à double clavier de sa main, deux dans des collections privées, datés « vers 1770-1771 », et celui du présent instrument qui appartient à la Fondation de La Ménéstrandie, à Genève. Outre un piano organisé de 1783 présenté à Paris lors de l'Exposition universelle de 1789 et aujourd'hui disparu, on connaît actuellement trois pianos carrés de 1781, 1785 et 1786 de sa main. Stirnemann se retira dans sa ville natale où il mourut le 5 août 1790.

L'école lyonnaise de facture de clavecins au XVIII^e siècle comptait plusieurs facteurs de premier ordre, parmi lesquels Desruisseaux, Donzelague, Colesse, Kroll, Bas... Comparés aux suaves et opulents clavecins parisiens de la fin du XVIII^e siècle, les instruments lyonnais présentent une élégance plus svelte, une limpidité de timbre dont la clarté peut servir la fraîcheur de compositions telles que ces sonates accompagnées d'Armand-Louis Couperin, peut-être plus fidèlement encore que le halo sonore et sensuel produit par leurs cousins parisiens. Alors que des facteurs comme Pascal Taskin ont élargi les possibilités dynamiques et timbrales des clavecins grâce à la peau de buffle et aux

changements de registre instantanés par les genouillères, l'utilisation par Stirnemann, pour faire sonner le petit jeu de 8 pieds, des sautereaux "en jambe de chien" (*dogleg*), qui reposent à la fois sur les touches des deux claviers, semble à première vue très démodée. Puisque le petit jeu de 8 pieds est ainsi activé en permanence par les deux claviers, un dialogue entre les deux jeux de 8 pieds est impossible, contrairement au système français habituel qui consiste à placer le petit 8 pieds sur le clavier supérieur, le grand 8 pieds sur le clavier inférieur (et à coupler éventuellement les claviers), ce qui rend possible un dialogue entre les deux jeux de 8 pieds. Le système *dogleg* était cependant toujours en vigueur en Allemagne et en Angleterre, et il présente les avantages d'être direct, simple et léger ; il est plus facile à régler avec précision et l'enfoncement des touches peut être réduite sans risque, ce qui permet un toucher plus vif. Stirnemann était en réalité très au fait des tendances musicales contemporaines ; comme nous l'avons vu, il fabriquait également des pianos carrés, et la mécanique sophistiquée à double pilote que l'on trouve dans l'exemple de 1785 précède en fait les mécaniques similaires fabriquées par Schoene à Londres, puis par Érard à Paris au cours des quarante années qui suivirent.

L'ampleur et la profondeur du timbre du clavecin de Stirnemann de 1777 sont sans équivoque celles de son époque. La simplicité de ses possibilités de registrations peut être considérée comme correspondant à une approche de la musique typique de Gluck et de Rousseau, qui imprègne ces sonates à double face d'A.-L. Couperin. Cette même simplicité se retrouve dans les timbres des pianos de la famille

Silbermann, en contraste avec les multiples registres de la tradition parallèle des Pantalons, privilégiée ensuite par Érard.

L'instrument est signé « Jacob Stirnemann fecit 1777 » sur le clavier et autour de la rosace sur la table d'harmonie (en fait une vignette en grisaille d'une scène au bord d'une rivière). La table d'harmonie est décorée à la détrempe d'une manière charmante et habile de fleurs et de fruits du printemps et du début de l'été – il y a même un radis de Pâques – et d'un oiseau rose et gris plutôt étrange, perché sur une branche morte et qui s'efforce éternellement de poursuivre un insaisissable papillon rose. Le même artiste a sans doute décoré le clavecin Colesse de 1775 du Musée de la musique de Paris.

La décoration élaborée, dorée et peinte, de la caisse et du couvercle est presque certainement une œuvre de la fin du XIX^e siècle ; l'instrument était à l'origine peint en noir à l'extérieur, probablement avec des détails dorés, et en bleu à l'intérieur, comme les deux instruments précédents. La peinture bleue qui se trouve actuellement à l'intérieur de l'instrument est probablement d'origine. La scène du couvercle représentant une jeune fille en train de se préparer pour son mariage est une véritable peinture de chevalet du XVIII^e siècle sur toile qui a été collée à l'intérieur du couvercle et dont la peinture a été étendue de chacun des côtés pour remplir tout l'espace ; cette opération date très probablement aussi de la fin du XIX^e siècle, tout comme le gesso (plâtre) appliqué et la décoration dorée du piétement, probablement d'origine avec ses pieds en cabriole.

Longueur : 2370 mm, largeur : 934 mm, profondeur de la caisse : 282 mm.

5 octaves *fa-fa* (FF-f3), 2 jeux de 8 pieds, 1 jeu de 4 pieds, 2 claviers, sautereaux *dogleg* pour le 8 pieds le plus court.

L'instrument a fait l'objet d'une importante restauration en 1994 par André Extermann, complétée en 2014 par Christopher Clarke (nettoyage et réparation de la table d'harmonie, recollage et re-fixage de la barre d'accroche, réencordage en fer phosphoreux, fil de laiton rouge et jaune par Stephen Birkett, nouveaux sautereaux par Adam Swainson).

Christopher Clarke
Traduction : Hervé Audéon



Violon Louis Guersan, Paris, vers 1760

Le violon utilisé pour le présent enregistrement date de la dernière période créatrice du luthier parisien Louis Guersan (1700-1770). Cet artisan talentueux, d'origine fort modeste et orphelin de père avant l'âge de douze ans, bénéficia d'un édit royal pour accéder à la corporation très fermée des facteurs d'instruments et y obtenir son brevet de maître en février 1723. Dès lors, en quelques années, sa boutique devint le rendez-vous du “tout Paris” musical, et il put dans les années 1750 s'honorer du titre de « Maître Luthier de Monseigneur le Dauphin » – le fils de Louis XV. Au cours de sa longue carrière, Guersan, aidé de ses Compagnons, construisit dans son atelier un très grand nombre d'instruments de la famille du violon. Famille qui, très longtemps, fut “l'outil” des joueurs d'instruments et maîtres à danser professionnels (les ménétriers) et, à ce titre, souffrit d'un certain mépris face aux aristocratiques violes de gambe. Cependant, à partir de 1700, la popularité grandissante de la sonate instrumentale italienne avait suscité un engouement pour le violon que prouvent les nombreuses méthodes publiées en France au XVIII^e siècle.

Louis Guersan débute en lutherie à l'époque de la création à Paris du Concert Spirituel (1725), saison musicale novatrice où parmi les toutes premières œuvres instrumentales données en public figurent le *Concerto de Noël* de Corelli et les *Quatre Saisons* de Vivaldi. En 1729 et 1730 meurent deux des meilleurs luthiers parisiens : Claude Pierray d'abord, puis Jacques Boquay, demi-frère aîné de Guersan et sans aucun doute son maître. Ils étaient les derniers héritiers de la

lutherie parisienne des XVI^e et XVII^e siècles, très inspirée des instruments de la famille Amati – Andrea, Antonio, Girolamo et Nicolò – de Crémone. Du milieu du XVI^e siècle à la fin du XVII^e, cette illustre famille avait fait évoluer le violon au rythme des besoins grandissants du langage virtuose de la sonate – maniabilité, puissance, variété et qualité des timbres –, aidée en cela par l'invention, vers 1650, des cordes entourées (filées) de métal facilitant l'émission des sons graves. Boquay et Pierray s'inspiraient des plus grands modèles de Nicolò Amati et leur vernis était à base d'huile, d'aspect velouté mais lent au séchage. Guersan, lui, fut parmi les premiers en France à utiliser le vernis à l'alcool, d'aspect moins chaleureux mais au séchage rapide permettant de satisfaire une clientèle de plus en plus importante (pour des raisons identiques, ce vernis commença à être utilisé vers la même époque en Italie).

Sous le règne (1715-1774) de Louis XV, les violons anciens les plus appréciés étaient ceux de Jacob Stainer (1617-1683), luthier tyrolien, élève probable de Nicolò Amati (1596-1684). Leur sonorité franche mais tendre, cristalline et légèrement nasale était comparée à celle – à l'époque – de la flûte et du hautbois. Guersan s'inspira souvent de ce modèle. Mais les Amati conservaient la faveur de beaucoup de musiciens. Tous ces violons de la première période baroque se caractérisaient par des voûtes élevées d'où résultait un timbre riche dans les aigus, plutôt "pointu", très proche du "coloratura" féminin.

Cependant, vers 1750, nouveaux venus dans le monde musical parisien – et certainement entendus au Concert Spirituel ou dans les

concerts privés des aristocrates –, les violons d'Antonio Stradivari (dit « Stradivarius », c.1644-1737) commençaient à circuler à Paris, comme l'indiquent les journaux d'annonces de l'époque. Avec leurs voûtes nettement moins hautes pour favoriser les sons graves, leur sonorité était qualifiée de mâle et de forte sans pour autant être préférée à celle des Amati. Elle évoquait aux contemporains celle, boisée, chaleureuse et puissante, d'un tout nouvel instrument, la clarinette. Guersan eut évidemment l'occasion d'examiner et d'entendre ces violons, et certainement d'en entretenir au moins un : celui de Louis-André Harand, musicien de la chapelle royale dès son retour d'Italie en 1761 et professeur du Dauphin (dont Guersan était le luthier) à partir de 1763. Cela influença profondément le travail de ce grand artisan dans la dernière décennie de sa vie.

D'un assez grand modèle, le violon de Guersan enregistré ici est réglé tel qu'à l'origine, avec des cordes en boyau de mouton. Il date d'environ 1760 et il est très inspiré, quasi copié (hormis le vernis, très personnel) des meilleures œuvres de Stradivari(us), avec ses formes amples et rondes, ses voûtes assez plates et donc souples pour des graves chaleureux, francs et rayonnants, ses ouïes longues et taillées avec précision pour une émission sonore très directe et un son clair, riche tant dans les aigus que dans les graves.

Bernard Gaudfroy

Armand-Louis Couperin and the art of sonatas in pieces for the harpsichord accompanied by the violin

Conversation piece: a work dedicated to a young princess

It was to a young girl, in fact to a pupil, that Armand-Louis Couperin (b. Paris, 25th. February 1727 – d. Paris, 2nd. February 1789) dedicated his second set of harpsichord pieces. Anne-Louise-Marie de Beauvau-Craon (1750-1834) was currently receiving an education at the Port-Royal convent; an education of the finest quality which included the music lessons given by Couperin. According to the Duc de Lauzun's *Mémoires*, she was admitted to the convent in 1767, and remained there until her marriage in 1767 to Philippe-Louis de Noailles, Prince de Poix. The Princesse de Beauvau's biography was written by her grand-daughter, Viscountess Noailles, and published in Paris in 1855 by her great-grand-daughter, Duchess Mouchy. We learn there that her entry into the convent had been delayed because of her delicate health; the contrast was all the more marked because she had been thoroughly cosseted by her family at the Court of Poland in Lunéville. It is instructive to compare her character at this moment in her life with the similar one displayed in Couperin's pieces: "She was, in the first flush of youth, generous, exalted to the point of enthusiasm; violent, because never restrained; devoted to the noblest sentiments, but impatient of the least contradiction; all at once furious to the point of unreason, then touchingly repentant when she feared to have caused hurt: I can scarcely picture to what degree of perfection she would have

attained, if only she had had the benefit of an enlightened education. I do not know however whether that this should be a matter of regret, her constitution was so felicitous that it would have been a pity to have checked its impulses, thereby dulling the originality of the first sallies in the play of her noble faculties. Her public education served to discipline merely the outward actions of her life, leaving entirely untouched the independence of her ideas and the development of her sentiments. It was thus that with the succour only of her own reflections and through the elevation of her soul that she became the most amiable person of her day, and a mother as virtuous as she was respected, at a time when merit was too often distinct from ease. I have often heard her speak with pleasure of her convent: there her young sensibilities were exercised with felicity. It pleased her to recall that the good qualities of the companions she was drawn to, later came to justify every choice she had made. *Mesdemoiselles* de Poyane, de Boufflers, de Gramont, became her intimate friends after having been her devoted comrades." At the time of her marriage in 1767, she was "pretty, full of wit and vivacity, perfectly developed, intelligent to a degree rarely seen in those leaving a convent". Her grand-daughter also brushed in the physical attributes of the princess: "I have heard that it was impossible in those days to be more charming than was my grandmother. I only saw her when she was deprived of all the attributes of youth; nonetheless I perfectly understood the charm with which she was endowed. At eighty-four years of age, blind and ill, she was still what is called *handsome*. Old age respected to her dying day a delicacy in

her features and a harmony in their movements, so unique in my eyes. Her nose was aquiline, yet delicate; her eyes black and heavily veiled. Until she lost her sight, they seemed to shoot fire; but her truly peerless feature was her mouth: goodness, intelligence, pride and above all else an exquisite sense of good taste were there manifested with equal force and grace. It was said that her early youth added an extreme freshness to all these seductions; her hair was black and never whitened with age. Her neck and throat were superb; in all, despite the imperfections of her waist, she shone brightly with every dazzling ray that youth can confer." She further describes her attitudes, her easy manner and the feelings she inspired: "Her whole person, although irregular, was noble and even gracious. There was originality in her gestures, as there was in her expressions; maladroitness in everything, her clumsiness yet became her; but what dominated and so to speak illuminated all these charms, was an elevated nature, a generous and great one if I may say so, that could always be felt even in her gayest moments, and which inspired and drew everyone to admiration and confidence." While she was still at Port-Royal, she narrowly escaped marrying the Duc de Lauzun. The latter, after meeting her at every ball, spoke of her in these terms: "It is difficult to combine more graces, more natural wit and charm".

Returning to the relationship between the princess and her comrades at this moment, her grand-daughter evoked "this little chosen circle of which I have seen the ruins and of which today I mourn the charm I felt in their presence" - it was in this circle that Couperin moved. Society in the last days of Louis XV's reign was, according to

her, "the most exquisite combination of every perfection of the mind, and above all of taste. The daring exploits of philosophy, later to become instruments of destruction, were then but stimulants to pensive thought", opening minds to "the examination of the social state of their time", whose reflections enlivened the Princesse de Poix's salon, where "in the first rank of these brilliant meetings", "the good taste of old was the elegant interpreter of new ideas".

An important element in the tone of these meetings seems necessarily to have concerned music: "The character of conversation in distinguished society at that time was one of *warmth*. This fashion sprang from Diderot and the philosophers. It was equally odious to the frivolous society of the Court and to the old illiberal *coteries*; but people of wit adopted it, with the dunces hot on their heels. So it was that a character of reserve, of cold manners, inspired a sort of indignation. A kind of ridicule sometimes ensued amongst those possessed more of vivacity than of enlightenment, or amongst those who, possessing neither, whipped themselves up into an *energetic* and *burning* state; those were perfectly grotesque. Notwithstanding, nothing was more favourable to a pleasant conversation, putting self-importance at ease and encouraging unbridled exchange. Those who felt themselves mediocre of intellect counted on their *soul* to make an effect; since nobody could permit themselves to remain cold on any subject, there was neither severity of judgment nor aridity in discourse; no sentiment remained calm, no liaison tranquil; thus, every relation in life took on a novellesque hue which all too often led astray those possessed of more exalted imaginations. In

all, it is impossible to avoid the conclusion that the exquisite but artificial state of society misplaced its principles as it had done its affections. [...] Morals declined because they had lost their foundations in religion; they began by going astray, before being utterly destroyed; thus philosophical virtues, easier by far to practise than Christian virtues in that they permitted a choice of sacrifices, cheated those possessed of generous souls and tranquillised those that were not." Viscountess Noailles also made the point that "no-one possessed greater musical feeling" than her grandmother, who "engaged above all a faculty of *interest* that so to speak set aflame all that she touched".

In the absence of such a portrait of our composer, we at least have an engraving made after the *physionotrace* drawn and engraved by Gilles-Louis Chrétien (1754-1811), which bears the mention "M. Couprin, Organist of the King's Chapel", thus allowing the identification of the nameless original offprint conserved in the Musée Carnavalet, Paris. According to René Hennequin's catalogue, it dates from 1789, the year of the composer's death. This profile may be compared to the pastel portraits of the Couperin couple made in 1766 - the period in which the Opus II sonatas were published - by Charles-Nicolas Noël, a native of Nancy.

An innovative synthesis

The same year as Couperin's Opus II appeared, already announced in the press from February 1765 onwards, a letter from Pascal Taskin dated 6th. October describes the harpsichords "in the manner of M. Blanchet, Harpsichord-maker to the King" for whom he worked: "they are full-

sized [...], with two manuals that are composed of sixty-one keys, which make five octaves each". Their exterior is painted in black, white, grey, blue, green or red, with broad and narrow gilt bands round the case and on the lid "according to the architectural orders". The price for a harpsichord "new, and good" is six, seven or eight hundred *livres*. This letter also informs us also concerning commendable "masters of music for the harpsichord": M. Tourneur, who teaches at Court, and "M. and Madame Couperin, sister and son-in-law of M. Blanchet". The first asks 8, 9 or 10 *livres* for a lesson in town, against 6 for the latter, of which Taskin flatters himself in a position to "lower the price", thus underlining their generous good nature.

The publication of Couperin's *Sonates en pièces de clavecin* marks the end of a fifteen-year hiatus in the composer's production, since the 1751 publication of a first book of *Pièces de clavecin*, dedicated to Madame Victoire de France. The prefatory "Notice" begins by underlining the probity and discretion of the author, who, although he bows to the solicitations of his friends, yet fears the judgment of the public, and who makes it his aim, in this first attempt and after mature reflection, "there to vary the colours and to be new" to mix and imitate different genres.

Doubtless it would have been the same story for the second work, had not an event in 1753 briskly stirred up the Parisian public: the *Querelle des Bouffons*. A series of pamphlets joined battle on the pretext of the respective merits of Italian and French music, the first conveying a *galant* style, that is to say, new or modern. It was characterised by the simple and natural

expression of a musical text, liberated from the scholastic rules of counterpoint or fugue, which were reproached with an inability to speak directly and broadly to the heart. Although the “concert of four nations” that concluded

Couperin’s first volume was comprised of four pieces intended to represent them, our musician progressed to a different approach in his second, to which the title “*Sonates en pièces de clavecin*” “Sonatas in the form of harpsichord pieces” gives us the key: the renewal of the French style by the introduction of Italian elements, or rather by naturalising the Italian sonata by incorporating its novelties into the tradition of the French *clavecinistes* and their pieces, in a synthesis conciliating head and heart, novel in its means

and effects. The resources of a harpsichord accompanied by a violin were sufficient for Couperin to combine all the force and vivacity of an orchestra with the grace of varied melodies. The Italian sonata, already familiar to Parisian audiences since the beginning of the century through the Concert Spirituel, at first by Corelli’s sonatas, then more especially by Jean-Marie Leclair’s, soon inspired French *clavecinistes* in the same way as the concerto did. Couperin’s work



thus represents a meeting of the Italian sonata with the French suite of harpsichord pieces. He integrated the violin by drawing on the French tradition, recorded as dating from at least the start of the century, of the accompaniment of the

harpsichord by a violin.

From August 1729, the *Mercure de France* reported that Marguerite-Antoinette Couperin, daughter of François Couperin, (known as “the Great”, the cousin of Armand-Louis’ father) had played before their Majesties at supper, harpsichord pieces “accompanied only by Mr. Besson”, one of the King’s violinists, who had “made a particular study to play this sort of piece, in softening extremely the sound of the violin”. The first editions of harpsichord pieces following Mondonville’s opus III published in 1737-1738 (of which orchestral

versions exist for performance in the Concert Spirituel) include two forms of accompaniment, *ad libitum* (at will) or *obligato* (mandatory), according to the necessity or otherwise of the presence of a violin. Curiously, Couperin indicates an *ad libitum* character to the accompaniment, whereas the melodic exchanges with the principal harpsichord part, which are not simple doublings, make it an *obligato* one, as the very first exchanges at the beginning of the

work testify. The pieces can thus be played on the harpsichord alone, but thereby they lose a great part of their charm and vivacity, so thoroughly does the violin part clothe them in colours now lively, now soft, now brilliant, now tender. The textures fill out the music in the manner of an orchestra whose violin parts, written in the new Italian style, offer incisive and virtuosic passages (notably with the use of double strings) or *cantabile* ones in the manner of verse or wordless poetic metre, imitating the sung voice of Italian airs, those *arie da capo* of Metastasian drama in which are expressed human passions in all their diversity, true to those of human nature. Couperin thus demonstrates that the harpsichord can also sing, in spite of what certain critics called its “disjointed” sounds: it can even accomplish this alone, as here in the passages without violin. The support that the latter brings is often that of a second violin part in an orchestra, contributing to the variety of the melodic line and creating surprising effects, not only through counter-melodies or close imitations but also by occasionally complex rhythmic play, and by harmonic or melodic emphases that, incorporated into the general resonance, colour the inflections of the discourse to reveal all its variety and expressive power. Such an accompaniment acts to reveal the harmonic equilibrium of French graces, as a support to the eloquence of the noble bearing of their gestures or to the tender effusions of their phrases; Italian vivacity and *cantabile* prove indispensable allies in their spectacular effects, in the variety of their surprising contrasts and in the simple expressiveness of their melodies, whose naturalness thereby more readily touches the

heart. Such an endeavour, in synthesising and blending two factions of musical taste that only a few years earlier had been so violently opposed, could not fail to please by its novelty and its originality, and moreover to be entirely appropriate to the education of a young princess whose lively and numerous natural virtues would later be called upon to reconcile hearts and heads, for the well-being and the peace of societies and nations.

Hervé Audéon

Translation: Christopher Clarke

Harpsichord by Jacob Stirnemann, Lyon 1777

Jacob Stirnemann, organ- and harpsichord-maker, was born in Gränichen (Argovie, Switzerland) on 8th. October 1724, though he was baptised in Wolzheim, near Strasbourg, in Alsace. He seems to have trained and worked there before moving to Lyon sometime after 1769, though in 1780 he built an organ in Turin, now transferred to the Abbaye de la Lucerne in Normandy. We know of three double-manual harpsichords by him, two in private collections "circa 1770-1771" and the present instrument, which belongs to the Ménéstrandie Foundation, Geneva. Besides a *piano organisé* of 1783 shown in Paris at the *Exposition Universelle* of 1789 but now missing, three square pianos of 1781, 1785 and 1786 by him are known at present. He retired to his birthplace and died there on 5th. August 1790.

The Lyonnais school of harpsichord-building in the eighteenth century boasted several first-class makers, amongst them Desruisseaux, Donzelague, Colesse, Kroll, Bas... Compared to the suave and opulent Parisian harpsichords of the later part of the eighteenth century, the instruments made in Lyon exhibit a

more svelte elegance, a limpidity of timbre whose clarity can serve the freshness of compositions such as these Accompanied Sonatas by Armand-Louis Couperin perhaps more faithfully than the sensual wash of sound produced by their Parisian cousins. Whereas makers such as Pascal Taskin expanded the dynamic and timbral possibilities of harpsichords by means of the *peau de buffle* stop



and instant register changes by knee-pommels, Stirnemann's use of a dogleg jack for the front 8' register at first sight seems very old-fashioned. It was thus permanently available from both upper and lower manuals; unlike the usual French system of putting the front 8' on the upper

manual, the back 8' on the lower manual and optionally coupling the keyboards, dialogue between the two 8' stops was impossible. The dogleg system was however still current in Germany and England, and it has the advantages of directness, simplicity and lightness; it is easier to adjust accurately and the touch depth of the keys can safely be reduced, making for a fleeter action. Stirnemann was in fact very much abreast of contemporary musical tendencies; as we have seen, he also made square pianos, and the sophisticated *double pilote* action found in the 1785 example in fact pre-dates similar ones made by Schoene in London and subsequently in Paris by Érard over the next forty years.

The breadth and depth of timbre of Stirnemann's 1777 harpsichord are unmistakably those of its time. The simplicity of its registrational possibilities can be seen as corresponding to an approach to music typical of Gluck and Rousseau, one that pervades the Janus-like quality of these sonatas by A. L. Couperin. The same simplicity of approach is heard in the timbres of pianos made by the Silbermann family, in contrast to the multiple registers of the parallel *Pantalon* tradition, favoured subsequently by Érard.

The instrument is signed "Jacob Stirnemann fecit 1777" on the keywell and round the painted "rose" on the soundboard (in fact a vignette in *grisaille* of a riverside scene). The soundboard is charmingly and deftly decorated in *tempera* with the flowers and fruits of Spring and early Summer - there is even an Easter radish - and a rather odd pink and grey bird perched on a dead branch strains forever after an elusive pink butterfly. The same artist no doubt decorated the 1775 Colesse

harpsichord in the Paris Musée de la Musique. The elaborate gilt and painted decoration on the case and lid is almost certainly late nineteenth-century work; the instrument was originally painted black on the outside, probably with gilt detailing, and blue on the inside, like the two earlier instruments. The blue paint at present inside the instrument is probably original. The lid painting, showing a young girl being prepared for her wedding, is a genuine eighteenth-century easel painting on canvas which has been glued inside the lid and the painting extended on all sides to fill the entire space; this operation most probably also dates from the late nineteenth century, as does the applied gesso and gilt decoration of the probably original stand with its cabriole legs.

Length 2370 mm., width 934 mm., case depth 282 mm.

5 octaves FF-f3, 2x8' 1x4', 2 keyboards, dogleg jacks for the shorter 8'.

The instrument underwent a major restoration in 1994 by André Extermann, with further work in 2014 by Christopher Clarke (soundboard cleaning and repairing, re-gluing and re-pinning hitchpinrail, restringing in phosphor iron, red and yellow brass wire by Stephen Birkett, new jacks by Adam Swainson).

Pitch: a-392.

Christopher Clarke

Louis Guersan and the 'Vieux Paris' school of violin-making

The violin used for this recording belongs to the last creative period of the Parisian *luthier* Louis Guersan (1700-1770). This talented craftsman came from a very modest background; left fatherless before the age of twelve, he was awarded a royal edict that allowed him to join the very exclusive instrument-makers' guild, where he obtained his master's licence in February 1723. In a few years, his shop had become the fashionable meeting-place of the Parisian musical world, and by the 1750's he could claim the title of "*Maître Luthier de Monseigneur le Dauphin*" - the son of Louis XV.

In the course of his long career, Guersan, with the help of his assistants, built a large number of instruments of the violin family in his workshop. For a long time, such instruments had been considered merely as minstrels' 'tools of the trade' used only by professional players and dancing masters, and as such, they had suffered a certain disdain in the face

of the aristocratic and quality of timbre. However, from around 1700, the growing popularity of the Italian instrumental sonata sparked a fashion for the violin, as is proven by the numerous tutors published in France in the eighteenth century.

Louis Guersan started his violin-making career at the time (1725) of the creation of the Concert Spirituel in Paris, an innovative musical season where amongst the very first instrumental works given in public were included Corelli's Christmas Concerto and Vivaldi's Four Seasons. In 1729 and 1730 two of the best Parisian *luthiers* died; first Claude Pierray, then Jacques Boquay, Guersan's elder half-brother and undoubtedly his master. They were the last heirs of the Parisian school of the 16th and 17th centuries, which had been inspired by the Cremonese instruments of the Amati family - Andrea, Antonio, Girolamo and Nicolò. From the mid-16th to the late 17th centuries, this illustrious family had developed the violin to cope with the growing musical demands of the language of the virtuoso sonata: agility, power, variety



of the aristocratic

and quality of timbre. They were helped in this by

the invention, around 1650, of strings covered (overspun) with metal, which facilitated the emission of bass notes. Boquay and Pierray were inspired by the larger models of Nicolò Amati; their varnish was oil based, velvety in appearance but slow to dry. Guersan was among the first in France to use spirit varnish, less attractive but quicker-drying, which allowed him to satisfy a growing clientèle (for the same reasons, spirit varnish also began to be used around this time in Italy).

During the reign of Louis XV (1715-1774), the most popular old violins were those of the Tyrolean violin-maker Jacob Stainer (1617-1683), who was probably the pupil of Nicolò Amati (1596-1684). Their forthright, yet tender, crystalline and slightly nasal tone was compared at the time with that of the flute and the oboe. Guersan frequently found inspiration in this model. However, the Amati instruments continued to enjoy the support of many musicians. All these violins of the first baroque period were characterized by bellies with high arches, which gave a rich timbre rich in the upper register, so producing a 'brighter' sound similar to a feminine 'coloratura'.

However, around 1750, as contemporary press announcements testify, the violins of Antonio Stradivari (known as 'Stradivarius' - c.1644-1737) began to enter circulation in the Parisian musical world. Certainly heard in the Concert Spirituel or in private aristocratic concerts, they had noticeably lower arches, thus favouring the lower notes; their sound was described as vigorous and loud, without however being preferred to that of the Amati instruments. Their timbre, to contemporaries, evoked the woody, warm and

powerful sound of a brand-new instrument, the clarinet. Guersan naturally had an opportunity to examine and to hear these violins, and he undoubtedly looked after at least one of them, belonging to Louis-André Harand, appointed musician of the Chapel Royal on his return from Italy in 1761. Harand taught the Dauphin from 1763 onwards (Guersan still held the post of princely *Maître Luthier*). This contact profoundly influenced the work of the great craftsman in the last decade of his life.

The Guersan violin used for this recording is a large model, and it is set up as it was originally, with sheep-gut strings. It dates from around 1760 and, except for the very personal varnish, it is closely inspired by the best works of Stradivari(us) - almost copied from them. Its large, rounded forms, its relatively low and therefore flexible arches ensure a warm, clear and radiant bass response; its long, precisely-cut *f*-holes make for a very direct and clear speech, rich both in the upper and lower registers.

Bernard Gaudfroy

Translation: Christopher Clarke

SONATES
EN PIECES
DE CLAVECIN,

Avec accompagnement de Violon
ad Libitum.

DÉDIEES

A Mademoiselle
DE BEAUVAU.

COMPOSÉES



PAR

M.^R COUPERIN,

Organiste de l'Eglise de Paris, de St. Gervais &c.

ŒUVRE II.^e

Gravé par Labassée.

Prix 12^{fr}.

A PARIS,

Chez l'Auteur, attendant l'Eglise de Saint Gervais.
Et aux Adresses ordinaires.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

de l'Imprimerie de Maitre

Liana Mosca, née à Zurich, commence ses études de violon avec Lee Robert Mosca au Suzuki Talent Center de Turin. Elle poursuit ses études au Conservatoire “G. Verdi” de Milan avec le professeur O. Scilla, à la Musik Akademie de Bâle avec le professeur H. Schneeberger, ainsi qu’au Conservatoire de Vienne comme élève de l’“Altenberg Trio”.

Sa carrière de concertiste débute avec le “Gustav Mahler Jugend Orchester”, dirigé par Claudio Abbado, et comme membre de la “Deutsche Kammerakademie”, dirigée par J. Goritzky. En 1998, elle commence à jouer avec “Il Giardino Armonico”, ensemble italien dirigé par Giovanni Antonini, donnant des concerts et tournées dans le monde entier. En plus de nombreux enregistrements en tant que membre d’“Il Giardino Armonico”, elle a aussi enregistré, comme soliste, deux volumes consacrés aux sonates, op. 4, de F. Geminiani. Depuis 2011, elle est membre du “Furibondo String Trio”, avec lequel elle a enregistré les trios à cordes, op. 141b et 77b, de Max Reger, six quatuors concertantes de F. Fiorillo, avec le flûtiste L. Narcisi, de même que les préludes et fugues, KV404a, de J. S. Bach transcrits par W. A. Mozart. Elle se produit régulièrement en duo avec le pianiste suisse Pierre Goy. Tous deux sont engagés dans un projet de recherche du musicologue Hervé Audéon consacré à l’évolution de la sonate pour clavier avec accompagnement de violon entre 1750 et 1810. Ils ont enregistré les six sonates, op. 5, de L. Boccherini pour le label Stradivarius, ainsi que les sonates, op. 5 et 7, d’I. Ladurner, qui paraîtront bientôt. Comme pédagogue, elle a enseigné le violon baroque et la musique d’ensemble au Conservatoire “G. Verdi” de Turin et au Conservatoire de Mantoue. Elle enseigne actuellement à la “Cittadellarte – Fondazione Pistoletto” à Biella, en Italie, et collabore avec l’Institut Suzuki italien en qualité de formatrice d’enseignants.

Lors de sa formation, **Pierre Goy** a bénéficié de l'enseignement de pianistes issus de trois grandes écoles. Il a travaillé tout d'abord avec Fausto Zadra et Edith Murano, tous deux élèves de Vincenzo Scaramuzza. Cette école pianistique remonte à Sigismund Thalberg. Il a ensuite travaillé avec Esther Yellin, élève du pianiste et professeur Heinrich Neuhaus de Moscou. Enfin il a également étudié avec Vlado Perlemuter à Paris.

Passionné par les possibilités expressives des instruments anciens, il a suivi les cours de Luciano Sgrizzi, Paul Badura-Skoda, et Jos van Immerseel pour le piano-forté, Jesper Christensen pour le piano romantique.

Pierre Goy cherche à rendre la musique de chaque époque avec l'instrument correspondant.

Ses enregistrements ont été salués par la critique, recevant les plus hautes distinctions.

Il donne de nombreux concerts en soliste ou en musique de chambre.

Il enseigne dans les Hautes Écoles de Musique de Genève HEM et Lausanne HEMU et transmet ses connaissances des instruments anciens ainsi que les pratiques d'interprétation lors de master classes et de séminaires.

Pierre Goy participe régulièrement à des colloques internationaux. Il dirige des projets de recherche dans le cadre des Hautes Écoles de Musique, HEMU Vaud Valais Fribourg et HEM Genève. Il fait des recherches aussi bien dans le domaine des pratiques d'exécution que dans celui de l'organologie ou de la pédagogie.

Pierre Goy est l'instigateur des Rencontres Internationales harmoniques de Lausanne qui rassemblent tous les deux ans depuis 2002 des facteurs d'instruments, des musiciens, des musicologues et des conservateurs de musée autour des instruments anciens.

Pour les publications et enregistrements, consultez <https://pierregoy.com>

Liana Mosca, born in Zurich, began her violin studies with Lee Robert Mosca at the Suzuki Talent Center in Turin. She continued her studies at the Conservatory "G. Verdi" in Milan with Professor O.Scilla, at the Musik Akademie Basel with Professor H. Schneeberger, and at the Vienna Conservatory, as a pupil of the "Altenberg Trio". Her concert career began with the "Gustav Mahler Jugend Orchester" directed by Claudio Abbado and also as a member of the "Deutsche Kammerakademie", directed by J. Goritzky. In 1998, she began playing with "Il Giardino Armonico"; an Italian group directed by Giovanni Antonini, with performances and tour all over the world. Beyond numerous recordings as a member of "Il Giardino Armonico", she has also recorded two volumes as a soloist dedicated to the "Sonate per violino op. 4" by F. S. Geminiani. Since 2011 she has been a member of the "Furibondo String Trio" with which she has recorded Max Reger String Trio op.141b and op.77b, F. Fiorillo Six Quatuors Concertants with flutist L. Narcisi and Preludes & Fugues Kv404a by J. S. Bach transcribed by W. A. Mozart. She regularly performs as a duo with the Swiss pianist Pierre Goy. They are involved in a research project of musicologist Hervé Audéon into the evolution of the Sonata for keyboard instruments and violin between 1750 and 1810. They have recorded the "6 Sonatas op. 5" by L. Boccherini for the Label Stradivarius. The "Sonatas op. 5 and op. 7" by L. Ladurner will be out soon. Also an active instructor, has taught baroque violin and ensemble music at the Conservatory "G. Verdi" of Turin and at the Mantova Conservatory. Currently she teaches at "Cittadellarte – Fondazione Pistoletto" in Biella, Italy and collaborates with the Italian Suzuki Institute as a Teacher Trainer.

During his training, **Pierre Goy** was taught by pianists from three major schools: Fausto Zadra and Edith Murano, both pupils of Vincenzo Scaramuzza (whose pianistic lineage dates back to the great Sigismund Thalberg); Esther Yellin, pupil of the pianist and teacher Heinrich Neuhaus of Moscow; and finally Vlado Perlemuter in Paris.

Fascinated by the expressive possibilities of old instruments, he followed courses for the fortepiano given by Luciano Sgrizzi, Paul Badura-Skoda and Jos van Immerseel, and Jesper Christensen for the romantic piano. Pierre Goy seeks to perform the music of each era on an instrument that corresponds to it. His recordings have been acclaimed by the critics, receiving the highest distinctions. He gives numerous concerts as a soloist or in chamber music. He teaches in the Hautes Ecoles de Musique of Geneva HEM and Lausanne HEMU and frequently shares his knowledge of old instruments and performance practice during master class and seminars. Pierre Goy regularly participates in international conferences. He directs research projects in the framework of the Hautes Ecoles de Musique, HEMU Vaud Valais Fribourg and HEM Geneva. He conducts research in the fields of performance practice, organology and pedagogy.

Pierre Goy is the founder of the Rencontres Internationales harmoniques de Lausanne, which since 2002 has seen instrumentalists, musicians, musicologists and museum curators gathering to exchange knowledge of old instruments. For publications and recordings see <https://pierrefoy.com>.

STR 37270

