



FRANÇOIS
COUPERIN

Les Nations

daccapo 
Italian harpsichord duo

LUIGI ACCARDO

ENRICO BISSOLO



François Couperin

(1688 – 1733)

Les Nations (1726)

III ORDRE

01 - L'impériale	10.28
02 - Allemande	02.26
03 - Première Courante	01.50
04 - Seconde Courante	01.38
05 - Sarabande	02.08
06 - Bourée	00.48
07 - Gigue	01.20
08 - Rondeau	02.17
09 - Chaconne	04.29
10 - Menuet	01.04

I ORDRE

11 - La Française	06:51
12 - Allemande	03.29
13 - Première Courante	01.35
14 - Seconde Courante	01.29
15 - Sarabande	02.03

16 - Gigue	01.30
17 - Chaconne	03.04
18 - Gavotte	01.11
19 - Menuet	01.17

IV ORDRE

20 - La Piémontoise	09.11
21 - Allemande	02.33
22 - Premiere Courante	01.31
23 - Seconde Courante	02.03
24 - Sarabande	02.39
25 - Rondeau	02.46
26 - Gigue	02.48



Luigi Accardo

harpsichord, Keith Hill, Manchester 2004 (after Pascal Taskin, 1769)

Enrico Bissolo

harpsichord, Keith Hill, Manchester 2001 (german anonymous, 1700 ca)

Recorded at Pietro Pasquini's music hall, Crema (CR)

19/11/2017 – 14/01/2018 – 25/02/2018

Recording Engineer, Editing: Matteo Costa

Mastering: Andrea Dandolo

Executive Producer: Daccapo Italian Harpsichord Duo

Recording Producer: Luigi Accardo – Enrico Bissolo

Linear Notes: prof. Carlo Vitali

English version: Massimo Acanfora Torrefranca

French version: Dominique Zryd

Cover Photo: A. Labille-Guyard *Autoritratto* @Metropolitan Museum

Booklet photos: April 2018@ArtCam Verona

Acknowledgements

Special thanks to Paola Poncet, Pietro Pasquini, Carlo Vitali for linear notes and musicological advice, prof. Romano Danesi for lending his beautiful harpsichords, Enrico Meneghelli and Sara Pigozzo for photos.

Lingua italiana in bocca francese

di Carlo Vitali

Dal 1714 al 1721 cala il sipario su tutti i teatri bellici che avevano sconvolto il primo ventennio del secolo: guerra di successione spagnola, guerra austro-turco-veneziana, Guerra del Nord. In ultimo si scioglierà la grande coalizione della Lega di Augusta, nata nel 1686 per contrastare l'espansionismo di Luigi XIV. Morendo nel 1715, il vecchio Re Sole lasciava la Francia in una posizione di solida egemonia continentale: la Spagna non più asburgica è ora legata a Versailles da stretti vincoli di parentela dinastica, l'impero di Vienna proiettato sempre più verso il Mediterraneo e i Balcani, le minori potenze confinanti (Olanda, Baviera, Palatinato) messe in riga, l'infido Piemonte promosso a regno di Sardegna ma tornato all'ovile gallico e quindi strategica testa di ponte nella penisola italiana. L'equilibrio così conquistato non durerà tuttavia a lungo: nel 1733, l'anno in cui muore François Couperin, avrà inizio un nuovo ciclo di guerre fra sempre mutevoli coalizioni di potenze grandi e piccole, destinato a chiudersi solo nel 1748 – anche questa volta molto provvisoriamente – con la pace di Aquisgrana.

Negl'intervalli, mentre si firmano trattati che spergiurano "pace e amicizia perpetua" fra i sovrani, intellettuali ed artisti si dedicano a

coltivare l'ideale di un'intesa cordiale fra le nazioni all'insegna di un cosmopolitismo che è già illuminista in embrione. Dove lo sfumato concetto medioevale di "nazione" è ancora lontano dalla micidiale efficacia che assumerà a partire dalla Rivoluzione giacobina, quando l'identificazione fra Stato e Nazione Armata (*aux armes, citoyens!*) trasformerà le frequenti ma limitate guerre dinastiche in conflitti totali di tipo moderno, combattuti in nome di ideologie che demonizzano l'avversario come Male assoluto da annientare. Non così nella Parigi fra Sei e Settecento, dove l'orgoglioso esclusivismo di un'élite che si riteneva l'ombelico del mondo civile cominciava ad aprirsi al contatto con altre culture. Arti applicate del medio e dell'estremo Oriente (*turqueries, chinoiseries*), novelle arabe e persiane, teatro spagnolo, musica italiana penetrano nei salotti eleganti e perfino a corte, producendo ibridazioni che oggi classificheremmo sotto la rubrica del *cross-over*. Naturalmente un siffatto esotismo alla moda si nutre spesso di stereotipi, tuttavia non vi manca quasi mai una certa simpatia per lo Straniero, il Diverso o magari il Buon Selvaggio. In essi si riconosce un comune fondo di umanità che ce li rende più comprensibili al di là delle barriere linguistiche e di costume.

La musica e la danza, considerati linguaggi universali, si prestano meglio di ogni altra cosa a tale multiculturalismo della buona volontà, più curioso che davvero informato. *L'Europe galante* –

libretto di Antoine Houdar de La Motte, musica di André Campra e coreografie forse di Louis Pécour – debuttò il 24 ottobre 1697 alla sala del Palais-Royal sotto la direzione di Marin Marais inaugurando con strepitoso successo il genere dell'*opéra-ballet*. Si compone di un'ouverture, un prologo e quattro *entrées* coreografiche intitolate *La France, L'Espagne, L'Italie, La Turquie*. Tema conduttore è l'atteggiamento delle rispettive nazioni di fronte all'amore: il Francese galante e farfallone, lo Spagnolo fedele e cavalleresco, l'Italiano (ovviamente) passionale e geloso, il Turco severo che comanda le donne a bacchetta. Ciascun ritrattino è ambientato nella cornice ritenuta più tipica: l'atto francese si conclude con un balletto di pastori e pastorelle in puro stile Versailles, alla Spagna non può mancare una serenata notturna né all'Italia un ballo in maschera alla moda veneziana, mentre il Sultano passeggia maestoso nel parco del suo serraglio dove i *bostangi*, giardinieri dallo scudiscio facile, tengono a bada una schiera di femmine intriganti.

Per Campra, un provenzale di origini piemontesi, l'Italia era l'esotismo della porta accanto; tornerà alla carica nel 1699 con *Le Carnaval de Venise* e poi ancora nel 1710 con *Les Fêtes vénitiennes*. Al di là dell'irresistibile fascino di gondole e mascherate, è chiaro che lo sguardo turistico di Campra e collaboratori spazia con modesti spunti di critica di costume su quelle che la prefazione alle *Fêtes vénitiennes* definisce "le idee ordinarie

che si nutrono sul genio dei loro popoli", in questo caso l'italiano e il francese. "Idées ordinaires", non già etnografia né tanto meno etnomusicologia, discipline che andavano appena nascendo nei gabinetti degli eruditi. Quanto di tale gioco al quadrato su stereotipi nazionali logori si rifletta nelle scelte compositive, coreografiche ed esecutive (quindi sui loro significati artistici e politici nonché sulla loro ricezione da parte del pubblico) è tuttora materia di discussione fra specialisti.

Analoghi interrogativi, amplificati stavolta dalla maggiore astrattezza di una forma puramente strumentale, si pongono per François Couperin, il sommo esponente di una dinastia musicale che dominò il panorama francese dalla fine del Cinquecento alla metà dell'Ottocento. Nel 1693, forte della tradizione ereditaria, François diviene uno dei quattro organisti della Chapelle Royale di Versailles, nominato personalmente da Luigi XIV dopo un'audizione che ne rivela lo straordinario talento. Nel corso di quel decennio comincia a collaborare anche con la corte in esilio di Saint-Germain-en-Laye dove Giacomo II, ultimo re della dinastia Stuart, e la sua cattolicissima consorte modenese Maria Beatrice d'Este sognano la restaurazione sul trono britannico grazie al denaro e alle armi francesi, e nel frattempo ascoltano buona musica italiana. Un bagno d'italianità i cui esiti lo stesso François rievoca nell'avviso premesso a *Les Nations*, stampate nel 1726 col

sottotitolo *SONADES; et Suites de SIMPHONIES/ EN TRIO/ En quatre Livres Séparés; pour la Comodité/ Des Académies de Musique;/ Et des Concerts particuliers*: “La prima Sonata di questa raccolta fu anche la prima da me composta e la prima mai composta in Francia [dettaglio incerto perché forse era stato preceduto di poco da Charpentier, ndr]. La sua storia è davvero singolare. Incantato da quelle del Signor Corelli, i cui lavori amerò finché avrò vita, come pure dai lavori francesi di Monsieur de Lully, osai comporne una che feci eseguire nello stesso circolo dove avevo ascoltato quelle di Corelli. Conoscendo la severità dei Francesi verso le novità straniere in ogni campo e diffidando di me stesso, mi resi un ottimo servizio mediante una piccola bugia a buon fine. Simulai che un mio parente, il quale in verità è al servizio del Re di Sardegna, mi avesse inviato una Sonata di un nuovo autore italiano; poi disposi le lettere del mio nome in modo da formare un nome italiano che misi al suo posto. La Sonata fu divorata con passione, e non aggiungerò altro in sua difesa. Tuttavia ciò mi diede coraggio. Ne feci delle altre, e il mio nome italianizzato mi procurò grandi applausi sotto quella maschera.” Il nome del parente emigrato a Torino è stato rivelato da recenti ricerche: si trattava di Marc-Roger Normand, clavicembalista e copista di musica; sullo pseudonimo così astutamente anagrammato si possono solo avanzare ipotesi (forse “Pecorini” o “Peruchini”).

Trenta e più anni erano trascorsi da quel primo esperimento quando Couperin mandò alle stampe il proprio atlante musicale. Secondo le più attendibili ricostruzioni sui manoscritti superstiti, da una serie di sei Sonate a tre sul modello corelliano “da chiesa” (quattro movimenti nella tipica successione lento-veloce-lento-veloce) egli ne avrebbe estratte tre, ribattezzandole come segue: *La Pucelle* in *La Française*, *La Visionnaire* in *L'Espagnole*, e *L'Astrée* in *La Piémontoise*. A queste aggiunse un'altra Sonata, la più estesa di tutte, col titolo *L'Impériale*. Infine pose in appendice a ciascuna sonata una Suite alla francese di lunghezza proporzionata alle regole del cerimoniale diplomatico. Sono infatti otto danze per Francia e Spagna, nove per l'Impero germanico e sei per il Piemonte, così da ottenere quattro *ordres* dedicati a quelle potenze cattoliche che, in prospettiva squisitamente gallocentrica, si dovevano considerare alleate naturali contro l'accerchiamento di un blocco geopolitico ostile: la Gran Bretagna anglicana, la Prussia e la Svezia luterane, la Russia ortodossa. Se questo era il calcolo propagandistico, andrà in parte fallito perché nella prossima guerra di successione polacca (1733-1738) Vienna si schiererà a fianco di Sassoni e Moscoviti contro il pretendente Stanislao Leszczyński, suocero di Luigi XV. Ma intanto Couperin era già defunto, e la regina straniera Maria Leszczyńska si consolava dello scacco sul suo amato clavicembalo mentre

l'augusto marito faceva altrettanto con la Pompadour, nota dilettante di viola da gamba.

Nuovi punti interrogativi si aggiungono ai vecchi. Entro la successione dei movimenti di danza, dove non manca mai il modulo di base formato da allemanda – doppia corrente – sarabanda – giga, quale particolare connotazione “nazionale” si può attribuire alle forme aggiunte o interpolate in un montaggio differenziato ma con indicazioni



agogiche più o meno uniformi? Qui la solenne ciaccona di conio teatrale figura accanto alle più moderne gavotta, minuetto e bourrée. Un esercizio enigmistico che, in apparenza indecifrabile sulla carta, poteva trovare soluzione grazie all'acume degl'interpreti designati nel frontespizio: pubbliche “accademie di musica” oppure concerti privati. A tali ultime sedi si conveniva in special modo l'organico flessibile previsto dall'autore, che sulle quattro parti a stampa aveva fatto scrivere soltanto “1. Dessus, 2e. Dessus, Basse d'archet, Basse chiffrée”. Possiamo facilmente immaginare che nei concerti privati, dove la partecipazione dei dilettanti era fatto consueto, una o entrambe le parti melodiche fossero affidate a un flauto diritto o traverso, o magari ad un oboe. L'inserzione pubblicitaria comparsa sul “Mercure de France” parlava invece di due violini, viola e basso continuo, il che corrisponde solo in parte ai requisiti delle sonate a tre di Corelli. Ad esempio due violini e violone (oppure tiorba) e basso per l'organo nell'Op. I da chiesa, ma due violini e violone (oppure cembalo) per le sonate da camera Op. II. Prima considerazione: la “viola” della pubblicità francese era di certo un basso di viola da gamba visto che in alcuni punti le si richiede di scendere fino al Si grave, una nota inaccessibile al violoncello. Seconda: la scrittura di Couperin per gli strumenti ad arco (lo affermano gli specialisti Laurence Dreyfus e David Tunley) non pare troppo idiomatica perché l'autore, da consumato

tastierista qual era, pensava le sue linee in termini clavicembalistici, cioè armonico-accordali.

La migliore conferma la fornisce lui stesso, quando nella prefazione a *L'Apothéose de Lully* (1725) afferma: “[...] il libro completo di Trii che spero di pubblicare nel prossimo luglio [appunto *Les Nations*, ndr] si possono eseguire con due clavicembali, come pure con ogni altro strumento. Nella mia famiglia e con i miei allievi li eseguo con esito assai felice, cioè suonando la prima parte acuta e il basso su un clavicembalo e la seconda parte acuta con il medesimo basso su un altro all'unisono. In verità ciò costringe ad avere due copie anziché una, e anche due clavicembali. Ma d'altra parte trovo che spesso sia più facile riunire questi due strumenti piuttosto che quattro persone che facciano della musica la loro professione. Due spinette all'unisono [...] possono andare altrettanto bene. La sola cosa da osservare è che negli abbellimenti che devono riempire le parti bisogna

sempre regolarsi sulla durata delle note. Gli strumenti ad arco sostengono i suoni, al contrario il clavicembalo non li può prolungare, e allora è necessario ribattere continuamente le cadenze o i trilli e gli altri abbellimenti, e grazie a questa attenzione l'esecuzione non risulterà meno piacevole; tanto più che il clavicembalo ha come caratteristica una brillantezza e una pulizia che non si ritrovano punto negli altri strumenti.”

E che nel circolo familiare di Couperin si trovassero eccellenti professionisti è dimostrato dal fatto che al suo posto di clavicembalista da camera alla corte di Versailles fu chiamata a succedergli, onore senza precedenti per una donna, la sua seconda figlia Marguerite-Antoinette, nata nel 1705. La maggiore sorella Marie-Anne, avendo preso il velo monacale, esercitava invece il proprio talento musicale in un'abbazia benedettina presso Pontoise.

BRANI CITATI

La première Sonate de ce Recueil fut aussi la première que je composai, et qui ait été composée en France. L'histoire même en est singulière. Charmé de celles du signor Corelli, dont j'aimerai les œuvres tant que je vivrai, ainsi que les ouvrages français de Monsieur de Lully, j'hasardai d'en composer une, que je fis exécuter dans le Concert où j'avais entendu celles de Corelli. Connaissant l'âpreté des français pour les nouveautés étrangères sur toutes choses, et me défiant de moi-même, je me rendis, par un petit mensonge officieux, un très bon service. Je feignis qu'un parent que j'ai, effectivement, auprès du Roy de Sardaigne, m'avait envoyé une Sonate d'un nouvel Auteur italien: Je rangeai les lettres de mon nom de façon que cela forma un nom italien, que je mis à la place. La Sonate fut dévorée avec empressement, et j'en tairai l'apologie. Cela cependant m'encouragea. J'en fis d'autres; et mon nom italianisé m'attira, sous le masque, de grands applaudissements.

The first Sonata in this collection is also the first that I composed and the first of its kind to be composed in France. It has quite a singular story. Charmed by those of Signor Corelli, whose works I shall love as long as I live, and by the French works of M. de Lully, I ventured to compose one sonata which I had played in the same circle as I had heard play Corelli's. Knowing how critical the French are about foreign novelties of all kinds, and lacking confidence in myself, I did myself good service by telling a candid lie. I pretended that a relative of mine, that I actually do have at the court of Sardinia, had sent me a sonata by a new Italian composer. I arranged the letters of my name so as to form an Italian name which I gave instead. The sonata was received with much acclaim and I shall say nothing further in its defence. However, that encouraged me. I wrote others and my italianized name brought me, in disguise, great applause.

[...] le Livre complet de Trios que j'espère donner au mois de Juillet prochain peuvent s'exécuter à deux Clavecins, ainsi que sur tous autres instruments. Je les exécute dans ma famille, & avec mes élèves, avec une réussite très heureuse, savoir, en jouant le premier dessus & la Basse sur un des Clavecins; & le Second, avec la même Basse sur un autre à l'unisson. La vérité est que cela engage à avoir deux exemplaires, au lieu d'un; & deux Clavecins aussi. Mais je trouve d'ailleurs qu'il est souvent plus aisé de rassembler ces deux instruments, que quatre personnes faisant leur profession de la Musique. Deux épinettes à l'unisson [...] peuvent servir de même. La seule chose qu'il faille observer, c'est de se régler toujours sur la valeur des notes pour les agréments qui doivent la remplir. Les instruments d'archet soutiennent les sons; & au contraire, le Clavecin ne pouvant les perpétuer, il faut de toute nécessité battre les cadences, ou tremblements & les autres agréments, très longtemps; & moyennant cette attention l'exécution n'en paraîtra pas moins agréable; d'autant que le Clavecin a dans son espèce un brillant, & une netteté qu'on ne trouve guère dans les autres instruments.

[...] the complete book of trios that I hope to publish next July, can be played on two harpsichords, as well as on any other instrument. I play them with my family and students quite successfully: namely by playing the first treble part and the bass on one of the harpsichords, and the second treble part, with the same bass, on another at unison. True, this requires two copies instead of one, and two harpsichords as well. But, nevertheless, I find that it is often easier to find those two instruments than four professional musicians. Two spinets at unison can be used [...] to the same effect. The only thing that must be observed is always to match the duration of the ornaments with the length of the corresponding notes. Bowed instruments can sustain sounds; on the contrary, since the harpsichord is unable to carry them on, it is absolutely necessary to keep cadences, trills, and other ornaments going for a very long time; and through this attention the performance will not seem less pleasing; insofar as the harpsichord possesses a brilliance and clarity that is not to be found in other instruments.

Italian, Spoken by a Frenchman

by Carlo Vitali

Between 1714 and 1721 the curtain drops on all the war theatres that had wreaked havoc in Europe throughout the first two decades of the 18th century. The Great Northern War, the War of Spanish Succession, the Ottoman-Venetian War, the Austro-Turkish War, all ended in that span of time. At last, the Grand Alliance, formed in 1686 in order to oppose the expansionist policies of Louis XIV, was also disbanded. At his death in 1715, the Sun King left France wielding a firm hegemony on continental European: Spain, no longer a Habsburg domain, was now linked to Versailles by family connections between the two reigning dynasties; the Habsburg Empire was projected toward the Mediterranean basin and the Balkans for further expansion, while minor powers bordering with France (Holland, Bavaria, Palatinate) lined up, if somehow grudgingly, with French policies interests; the untrustworthy Duchy of Piedmont was promoted to royal rank as Kingdom of Sardinia and brought back to the French fold, thus becoming a strategic bridgehead of French interests in the Peninsula. However, the balance so hardly achieved won't last for a long time. In 1733, the year François Couperin died, a new cycle of wars between volatile coalitions and alliances made by major as well as minor powers broke: it

will end only in 1748, very provisorily, with the Peace of Aix-la-Chapelle.

In the several intermissions of fightings and wars, all the political actors involved kept themselves busy at signing peace treaties where “peace and eternal friendship” among the ruling monarchs was invariably proclaimed: in the meantime, artists and thinkers started to cultivate the ideal of an *entente cordiale* among the nations, a cosmopolitan attitude that was a harbinger of the Enlightenment. The vague and somehow Medieval concept of Nation was still quite far from the terrifying character that it will take from the French Revolution on, when the overlapping of the idea of State with that of Nation in Arms will turn the frequent and yet limited dynastic wars into all-out modern conflicts, fought in the name of ideologies that made the adversary into a devilish enemy to be annihilated. Things ran quite differently in Paris since the final turn of the 17th century: the ever proud and exclusive local elites, deeply convinced to be at the centre of the world, began to open themselves to other cultures. Applied arts with models taken from the Middle and Far East (*Turqueries*, *Chinoiseries*), Arabic and Persian fiction and poetry, Spanish theatre, Italian music, made their ways into the fashionable salons and even into the royal court: it all resulted into hybrid products that might be labeled today as cross-over. This new, up-to-date exoticism was nurtured by stereotypes, but rarely devoid of a certain

sympathetic attitude towards strangers and noble savages of any kind. After all, it was thought that even people who were diverse from the French, shared with them a common human heritage, far beyond the linguistic and cultural barriers.

Music and dance, reputed then universal idioms, were considered more suitable than any other art to take an active part in such multiculturalism, which was based more on good will and curiosity than on actual information and consistent reflections upon them. *L'Europe galante*, on a libretto by Antoine Houdar de La Motte, music by André Campra, choreography possibly by Louis Pécour, had its première on October 24, 1697 at the Palais Royal under the overall direction of Marin Marais. It launched the new genre of *opéra-ballet* with astounding success. It is made of an overture, a prologue and four choreographic *entrées* called *La France*, *L'Espagne*, *L'Italie*, *La Turquie*. The leit motif is the different attitude and approach to love of the respective nations: the French is gallant and frivolous; the Spaniard is loyal and chivalrous; the Italian is obviously passionate and jealous; the stern Turk commands his women as it pleases him. Every small portrait is set in a frame considered as the most proper: the French act ends with a ballet of young shepherds of both sexes in the the purest style of many Versailles pageants; it is sort of self understood, that in the Spanish act there is a night serenade, and in the Italian one a masked ball in the Venetian way,

while the majestic Sultan walks in the park of his seraglio where *bostangi*, gardeners more than prone to unlash their whips, keep at bay a horde of piquant women.

For Campra, a Provençal of Piedmontese descent, Italy represented the exoticism next door: he pursue the trend further in 1699 with *Le Carnaval de Venise* and in 1710 with *Les Fêtes vénitienes*. Notwithstanding the undeniable fascination exerted by gondolas and masks, it is quite evident that Capra and companions took a rather superficial glance at foreign costumes and habits, according to what he defined in the Preface to his *Fêtes vénitienes* as “the usual ideas one has on the spirit of peoples”. We are surely far from ethnography, not to speak of ethnomusicology, disciplines still in their infant stage thanks to a bunch of high-learned specialists. Modern scholars still debate on how these plays and entertainments based on worn-down stereotypes influenced the writing of music and its performance as well as the related choreographic creations, and how much they were mirrored on the reception of such works on the side of the audiences.

We ask ourselves similar questions when it comes to François Couperin, the main representative of a dynasty that dominated French music from the 16th well into the first half of the 19th century: in his case, however, such questions become even more tantalising since we are dealing with abstract instrumental forms. He followed a

family tradition of appointments as organists in the main churches of Paris, and 1693 he became one of the four organists of the Chapelle Royale at Versailles, after an audition where he showed his extraordinary talent. The king himself, Louis XIV, nominated him at the post. In those years, Couperin started working also for the court in exile of James II Stuart and of his very Catholic wife Maria Beatrice d'Este, also known as "Mary of Modena", based at Saint-Germain-en-Laye: while they were both dreaming of being restored to the British throne thanks to French money and troops, they kept themselves busy listening to excellent Italian music. This italianate, all encompassing atmosphere was clearly mentioned by François Couperin himself, in the short notice published in 1726 with *Les Nations – SONADES; et Suites de SIMPHONIES/ EN TRIO/ En quatre Livres Séparés; pour la Comodité/ Des Académies de Musique;/ Et des Concerts particuliers*: "The first Sonata in this collection is also the first that I composed and the first of its kind to be composed in France. It has quite a singular story. Charmed by those of Signor Corelli, whose works I shall love as long as I live, and by the French works of M. de Lully, I ventured to compose one sonata which I had played in the same circle as I had heard play Corelli's. Knowing how critical the French are about foreign novelties of all kinds, and lacking confidence in myself, I did myself good service by telling a candid lie. I pretended that a relative of mine, that I actually do

have at the court of Sardinia, had sent me a sonata by a new Italian composer. I arranged the letters of my name so as to form an Italian name which I gave instead. The sonata was received with much acclaim and I shall say nothing further in its defence. However, that encouraged me. I wrote others and my italianised name brought me, in disguise, great applause".

Recent research has revealed the name of the relative of Couperin migrated to Turin: he was the harpsichord player and music copyist Marc-Roger Normand. As to the shrewdly anagrammed pseudonym used by Couperin, we can just make a guess: it might have sounded like Pecorini, or Peruchini.

More than thirty years had elapsed from this experiment when Couperin published his own musical atlas. According to the most plausible reconstructions based on the surviving manuscripts, the author had picked up three sonatas from a series of six trio sonatas written on Corelli's model of "sonata da chiesa" (four movements, typically alternating slow-fast-slow-fast). These three chosen works were renamed this way: *La Pucelle* became *La Françoise*, *La Visionnaire* turned into *L'Espanole*, *L'Astrée* into *La Piémontoise*. To these three works Couperin added a fourth, the most extended of all, called *L'Imperiale*. To each Sonata, he further added a French Suite whose length suited diplomatic protocols: eight dances each for France and Spain,

nine for the Holy Roman Empire, six for Piedmont. In all, four *ordres* for those Catholic powers that, in a typically French-centred perspective, were considered natural allies in the effort to break the siege by a hostile geopolitical bloc: Anglican Great Britain, Lutheran Prussia and Sweden, Orthodox Russia. If such were the propaganda intentions behind the choice, we must say that political reality took a rather different turn. In the following war, the War of Polish Succession (1733-38), Vienna sided with the Kingdom of Saxony and Russia against the pretending Stanisław Leszczyński, father in law of Louis XV. Couperin, however, was already dead by then, and the foreign queen Maria Leszczyńska found comfort after this defeat in the playing of harpsichord, while her august husband did the same with his *maitresse* Madame de Pompadour, a renowned amateur player on viola da gamba.

New question marks join the previous ones. Within the orderly succession of dance movements, according to the basic pattern of allemande – double courante – sarabande – gigue, which particular national connotation can be given to the forms that were added or inserted in ever-changing editing, although with tempo markings that kept being quite consistent throughout? The solemn chaconne in the theatrical mould figures here draws alongside the more fashionable gavotte, menuet, bourrée. It is an enigmatic exercise, apparently indecipherable,

that could be solved by intelligent performers in the course of the occasions suggested in the front page: “music academies”, i.e. public concerts, or private gatherings. The flexible ensemble stipulated by the author suited better the private occasions. The four printed partbooks are labeled as “Dessus, 2e Dessus, Basse d’archet, Basse chiffrée”. We can easily figure out that in private concerts, where amateur musicians often performed, one melodic part or two could be played on a transverse flute or a recorder, or even an oboe. The advertisement published on *Mercur de France* mentioned explicitly two violins, a viola and basso continuo, which meets only partly the requirements for the trio sonatas by Corelli. As a matter of fact, we have two violins and a violone (or a theorbo) and an organ in Corelli’s Op. 1 (church sonatas), but two violins and a violone (or harpsichord) for the chamber sonatas of his Op. 2. The first remark is that the “viola” mentioned in the French advertisement was certainly a bass viola da gamba, since at certain points it is required to play a low B, a pitch that no cello can get to. The second remark is that Couperin wrote the string parts without taking into much consideration the characteristics of these instruments: the author was an expert keyboard player, and therefore he tended to conceive certain lines as if he were writing for the harpsichord, thus creating a succession of chords within a given harmonic frame (this is also the opinion of specialists like Laurence Dreyfus

and David Tunley).

These impressions are well confirmed by the author himself, who writes in the preface to *L'Apothéose de Lully*: "[...] the complete book of trios that I hope to publish next July, can be played on two harpsichords, as well as on any other instrument. I play them with my family and students quite successfully: namely by playing the first treble part and the bass on one of the harpsichords, and the second treble part, with the same bass, on another at unison. True, this requires two copies instead of one, and two harpsichords as well. But, nevertheless, I find that it is often easier to find those two instruments than four professional musicians. Two spinets at unison can be used [...] to the same effect. The only thing that must be observed is always to match the duration of the ornaments with the length of the

corresponding notes. Bowed instruments can sustain sounds; on the contrary, since the harpsichord is unable to carry them on, it is absolutely necessary to keep cadences, trills, and other ornaments going for a very long time; and through this attention the performance will not seem less pleasing; insofar as the harpsichord possesses a brilliance and clarity that is not to be found in other instruments".

In the Couperin family circle there were indeed excellent professional players: the royal court called his second daughter Marguerite-Antoinette to take over his post as chamber harpsichordist at Versailles, an unprecedented honour for a woman. Her older sister Marie-Anne took the veil, and therefore displayed her musical talent in a Benedictine abbey near Pontoise.

LES NATIONS

Sonades, et Suites de Symphonies

EN TRIO

Par Monsieur Couperin

La langue de l'Italie dans une bouche française

par Carlo Vitali

Entre 1714 et 1721 le rideau tombe sur toutes les scènes de guerre qui avaient assombri les deux premières décennies du siècle : guerre de succession d'Espagne, guerre vénéto-austro-ottomane, Guerre du Nord. En dernier lieu ce sera la dissolution de l'alliance de la Ligue d'Augsbourg, née en 1686 afin de contrer l'expansionnisme de Louis XIV. A sa mort en 1715, le vieux Roi Soleil laissait la France dans un solide état d'hégémonie continentale : l'Espagne, ci-devant aux Habsbourgs, désormais attachée à Versailles par d'étroits liens de parentèle dynastique, l'empire de Vienne de plus en plus projeté vers la Méditerranée et les Balkans, les puissances mineures voisines (Hollande, Bavière, Palatinat) remises à l'ordre, le déloyal Piémont, promus en règne de Sardaigne mais rendu au bercail gaulois et donc tête de pont stratégique dans la péninsule italienne. L'équilibre ainsi conquis ne durera pourtant pas longtemps : en 1733, année de la mort de François Couperin, un nouveau cycle de guerres commencera, entre coalitions de grandes et petites puissances, destiné à finir seulement en 1748 – cette fois encore de façon très provisoire – avec la paix d'Aix-la-Chapelle.

Dans les intervalles, alors qu'on signe des traités qui (par)jurent « paix et amitié perpétuelle » entre les souverains, les intellectuels et les artistes se consacrent à cultiver l'idée d'une entente cordiale entre les nations selon un cosmopolitisme qui est d'ores et déjà de germe illuministe. Où le nuancé concept médiéval de "nation" est encore loin de la redoutable efficacité qu'il assumera à partir de la Révolution jacobine, quand l'assimilation entre Etat et Nation Armée (*"aux armes, citoyens!"*) transformera les guerres dynastiques fréquentes mais limitées en conflits globaux de type moderne, combattus au nom d'idéologies qui démonisent l'adversaire comme un Mal absolu à anéantir. Il n'en est pas ainsi dans le Paris entre XVIIème et XVIIIème siècle, où l'exclusivisme orgueilleux d'une élite qui se considérait le nombril du monde civilisé commençait à s'ouvrir au contact d'autres cultures. Les arts appliqués du Moyen- et Extrême-Orient (*turqueries, chinoiseries*), romans arabes et persans, théâtre espagnol, musique italienne investissent les salons élégants et même jusqu'à la cour, produisant des hybrides que nous définirions aujourd'hui des *cross-over*. Bien entendu un tel exotisme à la mode se nourrit souvent de stéréotypes, sans pour autant qu'il n'y manque presque jamais une certaine sympathie pour l'Étranger, le Différent ou même le Bon Sauvage. On reconnaît en eux un fond d'humanité qui nous les rend plus compréhensibles au-delà des barrières de langue

et de coutume.

La musique et la danse, considérés langages universels, se prêtent mieux que tout à un tel multiculturalisme de la bonne volonté, davantage curieux que réellement informé. *L'Europe galante*, - livret d'Antoine Houdar de La Motte, musique d'André Campra et chorégraphie peut-être de Louis Pécour - débuta le 24 octobre 1697 dans la Salle du Palais-Royal sous la direction de Marin Marais, inaugurant le genre de l'*opéra-ballet* avec un retentissant succès. Ce dernier consiste en une ouverture, un prologue et quatre *entrées* chorégraphiques intitulées *La France*, *L'Espagne*, *L'Italie*, *La Turquie*. Le fil conducteur est l'attitude des diverses nations devant l'amour : le Français galant et flatteur, l'Espagnol fidèle et chevalier, l'Italien (évidemment) passionnel et jaloux, le Turc sévère qui dirige les femmes à la baguette. Chaque petit portrait est représenté dans le cadre considéré le plus typique : l'acte français se termine par un ballet de pastoureux et pastourelles en pur style de Versailles, l'Espagne aura droit à sa sérénade nocturne tout comme l'Italie à son bal masqué à la vénitienne, tandis que le Sultan se promène majestueux dans le parc de son sérail où les *bostangi*, jardiniers à la cravache facile, surveillent une multitude de femmes intrigantes.

Pour Campra, provençal d'origine piémontaise, l'Italie représentait l'exotisme de la porte à côté ; il retournera à l'attaque en 1699 avec *Le Carnaval de Venise* et puis encore en 1710 avec *Les Fêtes*

vénitiennes. Au-delà de la fascination irrésistible des gondoles et des masques, il est clair que le regard de Campra et de ses collaborateurs considère avec un sens très (borné) limité (è meglio di borné) de la critique des mœurs ce que la préface des *Fêtes vénitiennes* définit « les idées ordinaires qu'on a du génie de leurs peuples »], en l'occurrence l'italien et le français. « Idées ordinaires », non pas ethnographie et encore moins ethnomusicologie, disciplines qui voyaient à peine le jour dans les cabinets des érudits. Combien d'un tel jeu au carré sur des stéréotypes nationaux mythisés se révèle effectivement dans les choix artistiques, chorégraphiques et d'interprétation (et par conséquent dans leur signification artistique et politique ainsi que dans leur réception de la part du public) est encore aujourd'hui matière à discussion entre les spécialistes.

De semblables questions, amplifiées cette fois par la majeure abstraction d'une forme purement instrumentale, se posent au sujet de François Couperin, le représentant le plus éminent d'une dynastie musicale qui domina le panorama français de la fin du XVIème jusqu'à la moitié du XIXème siècle. En 1693, fort de sa tradition héréditaire, François devient l'un des quatre organistes de la Chapelle Royale de Versailles, nommé par Louis XIV en personne après une audition qui révèle son extraordinaire talent. Au cours de cette décennie il commence à collaborer

aussi avec la cour en exil de Saint-Germain-en-Laye où Jacques II, dernier roi de la dynastie Stuart, et sa si catholique épouse de Modène Marie Béatrice d'Este rêvent à leur restauration sur le trône britannique grâce à l'argent et aux armes françaises, et pour passer le temps écoutent de la bonne musique italienne. Un bain de goût italien dont les conséquences sont évoquées dans l'avis qui présentent *Les Nations*, imprimées en 1726 avec le sous-titre de *SONADES; et Suites de SIMPHONIES/ EN TRIO/ En quatre Livres Séparés; pour la Comodité/ Des Académies de Musique;/ Et des Concerts particuliers*: « La première Sonate de ce Recueil fut aussi la première que je composai, et qui ait été composée en France (détail incertain car il avait peut-être été précédé de peu par Charpentier, ndr). L'histoire même en est singulière. Charmé de celles du signor Corelli, dont j'aimerais les œuvres tant que je vivrai, ainsi que les ouvrages français de Monsieur de Lulli, j'hasardai d'en composer une, que je fis exécuter dans le Concert où j'avais entendu celles de Corelli. Connaissant l'âpreté des français pour les nouveautés étrangères sur toutes choses, et me défiant de moi-même, je me rendis, par un petit mensonge officieux, un très bon service. Je feignis qu'un parent que j'ai, effectivement, auprès du Roy de Sardaigne, m'avait envoyé une Sonate d'un nouvel Auteur italien: Je rangeai les lettres de mon nom de façon que cela forma un nom italien, que je mis à la place. La Sonate fut dévorée avec

empressement, et j'en tairai l'apologie. Cela cependant m'encouragea. J'en fis d'autres; et mon nom italianisé m'attira, sous le masque, de grands applaudissements. » Le nom du parent émigré à Turin nous a été révélé par de récentes recherches : il s'agissait de Marc-Roger Normand, claveciniste et copiste de musique; quant au pseudonyme si ingénieusement imaginé on ne peut qu'avancer des hypothèses (peut-être « Pecorini » ou « Peruchini »).

Trente ans ou plus s'étaient écoulés depuis ce premier essai lorsque Couperin envoya aux imprimeries son propre atlas musical. Selon les reconstructions les plus crédibles des manuscrits consultés il aurait choisi, parmi une série de six Sonates en Trio sur le modèle corellien « d'église » (quatre mouvements dans l'ordre typique lent-rapide-lent-rapide), trois d'entre elles, les rebaptisant ainsi : *La Pucelle en La Françoisie*, *La Visionnaire en L'Espagnole*, et *L'Astrée en La Piémontoise*. Il leur ajouta une Sonate supplémentaire, la plus longue de toutes, répondant au titre de *L'Impériale*. A la fin il mit en annexe à chaque sonate une Suite à la française de longueur proportionnelle aux règles du cérémonial diplomatique. C'est-à-dire huit danses pour la France et l'Espagne, neuf pour l'Empire germanique et six pour le Piémont, de façon à obtenir quatre *ordres* dédiés à ces puissances catholiques qui, d'un point de vue délicieusement gallocentrique, devaient être considérées alliées

naturelles contre l'encerclement d'un bloc géopolitique hostile : la Grande-Bretagne anglicane, la Prusse et la Suède luthériennes, la Russie orthodoxe. Si tel était le calcul de propagande, il échouera partiellement, car lors de la prochaine guerre de succession polonaise (1733-1738) Vienne se rangera aux côtés des Saxons et des Moscovites contre le prétendant Stanislas Leszczyński, beau-père de Louis XV. Mais entre-temps Couperin était déjà mort, et la reine étrangère Marie Leszczyńska se consolait de cet échec sur son clavecin bien-aimé tandis que son mari faisait de même avec la Pompadour, grande amante de la viole de gambe.

De nouveaux points d'interrogation s'ajoutent aux anciens. Entre la succession des mouvements de danse, à laquelle ne manque jamais le module de base allemande-double courante-sarabande-gigue, quelle connotation « nationale » particulière peut-on attribuer aux formes ajoutées ou interpolées dans un montage différencié mais avec des indications d'agogique plus ou moins uniformes ? Ici la solennelle et théâtrale chaconne figure aux côtés des plus modernes gavotte, menuet et bourrée. Une énigme apparemment indéchiffrable sur le papier, qui pouvait trouver une solution grâce à l'acuité des interprètes désignés sur la page de titre : des « académies de musique » publiques ou des concerts privés. Aux sessions desquels on convenait spécialement l'effectif flexible prévu par l'auteur, qui, sur les

quatre parties imprimées avait fait noter seulement « 1er Dessus, 11ème Dessus, Basse d'archet, Basse chiffrée. » Il nous est facile d'imaginer que dans les concerts privés, où la participation de dilettantes était chose courante, l'une ou l'autre voix mélodique était confiée à une flûte à bec ou traverso, voire à un hautbois. L'annonce publicitaire parue sur le « Mercure de France » parlait pourtant de deux violons, viole et basse continue, ce qui correspond seulement en partie aux critères des sonates en trio de Corelli. Par exemple deux violons et violone (ou théorbe) et basse pour l'effectif de l'Op. I « da chiesa », mais deux violons et violone (ou clavecin) pour les sonates « da camera » Op. II. Première considération : la « viole » de la publicité française était certainement une basse de viole de gambe, vu qu'à certains endroits on lui demande de descendre jusqu'au Si grave, note inaccessible au violoncelle. Deuxième : l'écriture de Couperin pour les instruments à corde (ce sont les spécialistes Laurence Dreyfus et David Tunley qui parlent) ne semble pas trop spécifique, parce que l'auteur, tout bon claviériste qu'il était, pensait ses lignes en termes clavecinistes, c'est-à-dire considérant les accords et les harmonies.

Il nous en fournit lui-même la meilleure preuve, lorsqu'il affirme dans la préface de *L'Apothéose de Lully* (1725) : « [...] le Livre complet de Trios que j'espère donner au mois de Juillet prochain peuvent s'exécuter à deux Clavecins, ainsi que sur

tous autres instruments. Je les exécute dans ma famille, & avec mes élèves, avec une réussite très heureuse, savoir, en jouant le premier dessus & la Basse sur un des Clavecins; & le Second, avec la même Basse sur un autre à l'unisson. La vérité est que cela engage à avoir deux exemplaires, au lieu d'un; & deux Clavecins aussi. Mais je trouve d'ailleurs qu'il est souvent plus aisé de rassembler ces deux instruments, que quatre personnes faisant leur profession de la Musique. Deux épinettes à l'unisson [...] peuvent servir de même. La seule chose qu'il faille observer, c'est de se régler toujours sur la valeur des notes pour les agréments qui doivent la remplir. Les instruments d'archet soutiennent les sons; & au contraire, le Clavecin ne pouvant les perpétuer, il faut de toute nécessité

battre les cadences, ou tremblements & les autres agréments, très longtemps; & moyennant cette attention l'exécution n'en paraîtra pas moins agréable; d'autant que le Clavecin a dans son espèce un brillant, & une netteté qu'on ne trouve guère dans les autres instruments. »

Et qu'il y ait eu dans le cercle familial de Couperin des musiciens professionnels d'excellence est démontré par le fait que ce fut sa deuxième fille, Marguerite-Antoinette, née en 1705, à être appelée à lui succéder à la cour de Versailles, honneur sans précédent pour une femme. Sa sœur aînée Marie-Anne, ayant pris le voile, exerçait son propre talent musical dans une abbaye bénédictine près de Pontoise.



Il “**Daccapo – italian harpsichord duo**” nasce nel 2013 da un’idea dei giovani musicisti Luigi Accardo e Enrico Bissolo. L’ensemble opera in una duplice veste: da un lato propone la letteratura originale scritta per due strumenti a tastiera, come le monumentali opere di Johann Sebastian Bach, le stravaganti composizioni dei suoi figli, i lavori di autori quali Telemann, Krebs, Schaffrath, Mozart, Cherubini fino a giungere ai compositori nostri contemporanei; dall’altro presenta celebri concerti grossi – arrangiati in maniera inedita per due cembali – di grandi autori del barocco italiano (Corelli, Vivaldi, Geminiani). La freschezza e la vivacità del repertorio, dovute allo spiccato carattere virtuosistico della maggior parte delle composizioni, sono il principale tratto distintivo dei programmi di concerto.

Luigi Accardo è nato a Cagliari nel 1985. Si è diplomato, con Rosabianca Rachel, in Pianoforte presso il Conservatorio Giovanni Pierluigi da Palestrina di Cagliari e in Clavicembalo, con Paola Poncet, presso il Conservatorio Giuseppe Nicolini di Piacenza. Ha conseguito, sempre presso il Conservatorio di Piacenza, il Diploma Accademico di II Livello (master) in Clavicembalo e tastiere antiche, e il diploma Accademico di II livello in Musica da Camera, entrambi col massimo dei voti. Ha frequentato masterclass e corsi di perfezionamento, con maestri quali Cristine Schornsheim, Olivier Baumont, Carmen Leoni, Pierre Hantai. Ha conseguito – con il massimo dei voti e la lode – la laurea di I livello in Etnomusicologia presso il Conservatorio di Cagliari e la laurea magistrale in Musicologia, con una tesi sui canti tradizionali della Settimana Santa di Bonnanaro, presso la Facoltà di Musicologia di Cremona. Si è esibito in Italia, Olanda, Francia, Germania, Svizzera, Croazia, Lituania, Russia, Giappone. Ha registrato per Arcana (Outhere Music) il CD “Santo Lapis – La stravaganza & 12 Harpsichord Sonatas”,

in cui sono contenute 12 sonate e una Stravaganza, registrate e pubblicate per la prima volta, del compositore bolognese Santo Lapis. Il disco è stato recensito con il massimo dei voti sulle prestigiose riviste “Amadeus” e “Musica”. Nel 2013 ha fondato, insieme al musicista veronese Enrico Bissolo, il “Daccapo – Italian Harpsichord Duo”, ensemble musicale impegnato nella realizzazione del repertorio originale per due clavicembali. Il duo ha pubblicato un cd – The Bach’s Court in Leipzig (The Harpsichord Lordship), uscito nel Febbraio 2015 con Stradivarius (Milano). Il duo collabora con i videomaker ARTICAM di Verona, realizzando videoclip musicali basati su personali trascrizioni dei grandi autori del barocco italiano. È il clavicembalista dell’ensemble “Quartetto Vanvitelli”. Il gruppo ha pubblicato un cd (Arcana) contenente le sonate inedite per violino e basso continuo dall’opera VIII di Michele Mascitti. È il clavicembalista dell’ensemble “Accademia d’Arcadia”, diretto da Alessandra Rossi. È il clavicembalista dell’ensemble “Articoolazione”, formato dai giovani musicisti Nicola Brovelli (Violoncello), Diego Leverici (tiorba, liuti e chitarra barocca) e Leandro Marziotte (controttenore). Il gruppo si occupa prevalentemente di musica italiana e ha recentemente registrato un CD di cantate inedite della scuola napoletana del Settecento, pubblicato dall’etichetta Arcana (Outhere Music), dal titolo “Frangi Cupido iardi”. Ha suonato in numerose band e progetti, e si è esibito in Italia, in Svizzera e in Francia. Ha registrato due cd inediti: Starbiny – Dark Passenger, BakerTeam Records, 2014; Starbiny – Divina Commedia, Inferno, Revalve Records, 2017. Ha registrato due assoli di tastiera per il disco del musicista argentino Ivan E. Silva (Chronopolis, 2014). Sul versante musicologico, partecipa ad un progetto di ricerca incentrato sullo studio delle Celebrazioni musicali Cagliaritanne del 1937. Ha svolto a fine documentario, per incarico dell’associazione culturale “Hymnos” di Santu

Lussurgiu (Or), registrazioni e ricerche sulle celebrazioni della Settimana Santa nel paese di Bonnanaro (SS). Ha partecipato a convegni e seminari, in qualità di relatore.

Enrico Bissolo

E' diplomato in organo e, cum laude, in clavicembalo presso il Conservatorio di Verona; ha inoltre ottenuto, con il massimo dei voti, la laurea specialistica in Musicologia alla Facoltà di Musicologia di Cremona.

Ha seguito corsi di specializzazione in particolare nell'ambito della musica antica e dell'improvvisazione organistica con M. Radulescu, E. Bellotti, T. Koopman, P. Peretti, G. Parodi e S. Rattini; si è specializzato in Organo Storico presso la Musikhochschule di Trossingen con E. Bellotti e J. Halubek. E' stato premiato ai concorsi organistici di Fano Adriano (2° premio), Salerno (3° premio), Acqui Terme (2° premio) e al concorso di musica da camera a Neuburg an der Donau (1° premio).

Ha fondato, assieme a Luigi Accardo, il duo clavicembalistico "Daccapo-italian harpsichord duo", con il quale approfondisce la letteratura per due strumenti a tastiera: il duo ha pubblicato il cd "Bach's court in Leipzig" (Stradivarius, 2015). Sul versante musicologico, alcuni suoi lavori sono apparsi su riviste specializzate; ha pubblicato per la casa editrice Musedita l'edizione completa dei Capricci da sonar cembali et organi di Gregorio Strozzi. E' direttore delle edizioni musicali presso Fluente Records, etichetta discografica e casa editrice di recente costituzione.

The "Daccapo – italian harpsichord duo" was born in 2013 from an idea of two young musicians, Luigi Accardo and Enrico Bissolo. The ensemble was created on the one hand to offer the original literature written for two keyboard instruments, as the Majestic works by Johann Sebastian Bach and his sons's peculiar compositions, as works of musicians like Telemann, Krebs, Schaffrath, Mozart, Cherubini until our contemporary composers; on the other hand, the *Daccapo* want to show some famous *Concerti Grossi* – arranged in a personal way for two harpsichord – from italian baroque's great authors (Corelli, Vivaldi, Geminiani). The freshness and brightness of this repertory, because of the marked *virtuosismo* in many compositions, are the main characteristic of *Daccapo's* concerto.

Luigi Accardo was born in 1985 in Cagliari. In 2009 he graduated in piano from the Conservatorio Giovanni Pierluigi da Palestrina of Cagliari, under the teaching of Rosabianca Rachel. In 2009 he moved to Piacenza where he started to play the harpsichord and under the teaching of Paola Poncet in 2012 he graduated in harpsicord from the Conservatorio Giuseppe Nicolini di Piacenza. Later in 2014 he got his master in harpsicord and ancient keyboards with highest honours, and in 2017 he got master in "Chamber Music" with highest honours. He attended various master classes and upgrading courses with musicians such as Cristine Schornsheim, Olivier Baumont, Carmen Leoni, Pierre Hantai.

In 2008 he graduated with highest honours in ethnomusicology from the Conservatorio di Cagliari. In 2011 he received his master degree in musicology (with highest honours) from the Facoltà di Musicologia di Cremona. He is partaking in a research project on musicals religious celebrations of 1937. From 2006 to 2009 he carried out a study on the religious celebration of the Holy Week of Bonnanaro (SS) for the "Hymnos" a cultural

association. He participated as a speaker, in seminars and conferences. As a performer, he played as harpsichordist in many concerts, in Italy (Milano, Torino, Lodi, Piacenza, Cremona, Cagliari, Pula, Laconi, Alghero, Parma, Illasi, Pamparato, Somma Campagna, Padova, Varese, L'Aquila, Mantova, Udine) in Germany (Bremen), in Croatia (Zagreb, Rovigno, Korčula) in France (Prades, Latour de France, Plateau, Bordeaux) in Netherlands (Vorden), in Kuwait (Kuwait City), Vilnius (Lithuania), Moscow (Russia), Tokyo, Fuji (Japan). Luigi recorded for Arcana (Outhere Music) a solo Cd, titled "Santo Lapis – La Stravaganza & 12 Harpsichord Sonatas". This music, by the Italian composer Santo Lapis (from Bologna) is recorded and published for the first time. In 2013 he founded in collaboration with the musician Enrico Bissolo the "Daccapo – Italian Harpsichord Duo". The ensemble works at the realisation of an original repertoire for two harpsichords. The Duo has recently recorded a compact disc that was published in February 2014 with Stradivarius (Milano). The duo works with ARTCAM (videomakers) to create musical videoclip based on Daccapo's arrangement of Italian Baroque Music. Luigi plays cembalo and organ in "Accademia d'Arcadia" ensemble, with Alessandra Rossi as conductor. Luigi plays cembalo and organ in "Quartetto Vanvitelli" Ensemble. The ensemble has recorded unpublished sonatas for violin and b.c. from op. VIII by Michele Mascitti.

Luigi plays cembalo in "Articolazione" Ensemble, with Nicola Brovelli (cello), Diego Leverić (teorbe, lute and baroque guitar) and Leandro Marziotte (countertenor). The ensemble works mainly at Italian repertoire and has recently recorded six new unpublished Napolitan Cantatas from XVIII century. (Out in September 2016, Arcana – Outhere Music). Luigi plays also keyboards, makes videos for the website "www.space4keys.com". He played keyboards in various performance held in Italy, Switzerland and France. He also recorded two original albums:

Starbinyar – Dark Passenger, BakerTeam Records, 2014;
Starbinyar – Divina Commedia-Inferno, Revalve Records, 2017.

Enrico Bissolo

He graduated in organ and harpsichord at Conservatorio of Verona and Conservatorio of Piacenza; he also graduated in musicology at University of Musicology in Cremona. He attended masterclasses in ancient music with M. Radulescu, E. Bellotti, T. Koopman, P. Peretti and he's graduated in Historic Organ at the University of Music in Trossingen.

He played as a soloist and as a "continuo" player in many festival in Italy and Europe: he is prize winner at organ competitions in Fano Adriano, Salerno, Acqui Terme and in the chamber music competition in Neuburg an der Donau. He founded, with Luigi Accardo, the "Daccapo - Italian harpsichord duo", devoted to two-harpsichord repertoire of XVII and XVIII centuries: the "duo" already published a recording containing music of Bach's family ("Bach's court in Leipzig, Stradivarius, 2015).

Enrico published a complete edition of Gregorio Strozzi's music for organo and harpsichord (Musedita, 2011) and he's editor in chief for the publishing company Fluente Records.



Luigi Accardo and Enrico Bissolo