



The Trio Sonata
LONDON BAROQUE
17th-Century France



LULLY, JEAN-BAPTISTE (1632-1687)

TRIOS POUR LE COUCHER DU ROI *Edited by Richard Gwilt*

7'38

[1] Symphonie 1'44 · [2] Sarabande 1'26

[3] Menuet 1'15 · [4] Chaconne 3'08

GEOFFROY, JEAN NICOLAS (?-1694)

[5] DIALOGUE POUR LE CLAVESSIN

ET LES VIOLES © 1999 Fretwork Editions FE16

4'49

COUPERIN, LOUIS (1626-1661)

[6] SIMPHONIE

1'34

[7] DIALOGUE

1'06

COUPERIN, FRANÇOIS (1668-1733)

LA SUPERBE *Edited by Richard Gwilt*

8'09

[8] I. [no tempo marking] 1'49 · [9] II. [*Légèrement*] 0'50

[10] III. *Très lentement* 1'34 · [11] IV. *Légèrement* 1'38

[12] V. Air tendre 1'24 · [13] VI. *Gayement* 1'00

LE ROUX, GASPARD (1660-1707)

SUITE NO. 2 IN D MAJOR (1705)

7'10

[14] I. Allemande grave 3'39 · [15] II. Courante 1'07

[16] III. Sarabande 1'23 · [17] IV. Gavotte en Rondeau 0'53

CLÉRAMBAULT, LOUIS-NICOLAS (1676-1749)

SONATA IN G MAJOR *LA FÉLICITÉ* *Edited by Richard Gwilt*

6'52

[18] I. *Lentement – Allegro – Lent* 3'41 · [19] II. *Allegro* 1'20

[20] III. [*Piano*] 0'37 · [21] IV. [*Allegro*] 1'12

MARAIS, MARIN (1656-1728)

SUITE IN G MINOR from *Pièces en Trio* (1692) *Edited by Richard Gwilt* 17'23

22 Prélude 2'49 · 23 Sarabande I 1'49

24 Gigue 1'49 · 25 Menuet I & II 3'07

26 Plainte 2'33 · 27 Petite Paßacaille 3'30

28 Air 1'25

REBEL, JEAN-FÉRY (1666-1747)

TOMBEAU DE MONSIEUR LULLY *Edited by Charles Medlam* 13'05

for two violins and basso continuo

29 I. *Lentement* 2'15 · 30 II. *Vif* 2'04

31 III. *Lentement* 2'47 · 32 IV. [*Vivement*] 3'39

33 V. Les Regrets 2'18

TT: 69'56

LONDON BAROQUE

INGRID SEIFERT *violin* · RICHARD GWILT *violin*

CHARLES MEDLAM *bass viol* · TERENCE CHARLSTON *harpsichord*

INSTRUMENTARIUM

Ingrid Seifert

Richard Gwilt

Charles Medlam

Terence Charlston

Violin: Jacobus Stainer, Absam 1661

Violin: Giofredo Cappa, Turin c. 1685

Bass viol: Jane Julier, Devon 2000, after Bertrand 1704

Flemish harpsichord after Ruckers 1624 by Andrew Garlick

The trio sonata came late to France. Indeed the very word was resisted and with Fontenelle's contemptuous 'Sonate, que me veux-tu?' still topical well into the eighteenth century, François Couperin suggested in his *Apothéose de Lully* of 1725 that a marriage of the French and Italian styles (that is Lully's and Corelli's) would be 'la perfection de la musique'. Corelli had honed the early baroque trio sonata into a monument of seventeenth-century classicism with its perfect balance of new-found tonality, assimilation of dance forms into art music and sudden juxtaposition of 'affect'. And so, by the 1690s, French composers were moving away from their traditional dance suites and beginning to espouse the new four-movement trio sonata (initially still with 'airs' or 'galanteries') which was to become, like the string quartet for the classical composer, the primary vehicle for chamber music.

It is then somewhat ironic that a nation notorious for resistance to outside ideas should have accepted **Jean-Baptiste Lully**, the son of a Florentine miller, to be the official court composer to Louis XIV. Coming to Paris at the request of the Chevalier de Guise, whose niece Mlle de Montpensier wanted to practise her Italian, he would, at her court at the Tuileries, have had ample opportunity to assimilate the dance style of the *grande bande* of the 24 *Violons du Roi* as well as the vocal settings of his future father-in-law Michel Lambert. His talents as violinist, guitarist and composer did not go unnoticed and his iconic appearance at the age of twenty with the fourteen-year-old Louis XIV at the famous *Ballet de la nuit* cemented his position. It was as clear that Lully was destined for the highest musical office as it was that Louis, already an accomplished and passionate dancer himself, was to be the arbiter of taste in all matters from music, opera and ballet to gardening and architecture. The *Coucher du Roi* was a daily court ceremony obviously important enough to require music and was attended by a small number of the 'Petits Violons'.

Biographical details of **Jean-Nicolas Geoffroy** are sketchy, and are complicated by the existence of at least one other musician of the same name in Paris. The *Dialogues* were probably church organ solos but could be played on viols and harpsichord when the organ was out of use. Alternatively they might also be genuine chamber music and we have made the assumption that violins, which were more usually associated with dance music, were by now becoming an alternative to viols, thereby placing these works among the first pieces in France using the trio sonata combination.

At least six generations of **Couperins** were professional musicians in and around Paris and probably five of them sat at the organ keyboard in St. Gervais in that city. **Louis** himself died at the age of 35. He had been one of the organists of the royal chapel but was listed as a treble viol player since he did not wish to usurp the post of ‘joueur d’espinnette’ which was held by his friend and patron Chambonnières. He was primarily a keyboard composer but included in manuscripts of his keyboard works are several pieces for viols called ‘simphonies’ and others called ‘duo’ or ‘dialogue’, where the instrumentation is not specified. It is thought that these pieces, not genuine trio sonatas in the later sense, were for liturgical use or even for organ.

Since his father Charles was organist of St. Gervais in Paris, **François** grew up in church yards to the sound of bells and organs. Charles died when François was ten but, perhaps mindful of an already prodigious talent or the fact that Couperins had been successful professional musicians for generations, the post at St. Gervais was held open with Lalande as stand-in until François’ eighteenth birthday. He remained there until his appointment in 1693 as ‘Organiste du Roi’. At Versailles he was effectively court chamber music composer and amongst his various duties was to tutor members of the royal family including Maria Leczinska, the betrothed of the future Louis XV. He published his four great seminal

books of harpsichord pieces between 1713 and 1730 with the *Concerts Royaux* (1722), the *Nouveaux Concerts* and the *Apothéose de Corelli* (1724), the *Apothéose de Lulli* (1725) and *Les Nations* (1726) in between. He wrote music in all genres except opera but it was not until about 1780 that posterity began to call him ‘Le Grand’, an accolade which has remained uncontested ever since.

Not much is known about **Gaspard Le Roux**, but his *Pièces de Clavecin* (published in 1707 but composed much earlier) are interesting not only for their intrinsic merit but also because a transcription for two violins and figured bass is printed on the same page as the harpsichord version. Many prefaces refer to performance on other instruments but this is a visible example of the process at work. The suites are in the classical form of prelude, allemande, courante, sarabande and gigue but the preludes, too idiomatic for transcription, are not set for trio.

Louis-Nicolas Clerambault’s father Dominique had been one of the 24 *Violons du Roi* so it is not surprising that he found employment in the royal household at St. Cyr, Madame de Maintenon’s religious establishment near Versailles for poor but well-born girls, for which he wrote a number of motets. In addition he was organist at St. Sulpice in Paris but is best-known for his books of chamber cantatas. His trios, written but not published in the closing years of the century, show a marked Italian influence.

Marin Marais is the undisputed classicist of the bass viol in France. He learned the instrument from St. Colombe and studied composition under Lully, in whose operas he performed as continuo player. His five books of pieces for the *basse de viole* (1686, 1701, 1711, 1717 and 1725) are the staple diet of any gambist attempting to come to terms with the forms, techniques and spirit of the French bass viol repertoire. In the first two books the classical suite predominates. Subsequently more and more ‘pièces’ appear with programmatic content and eccentric titles, reflecting a shift in taste from the classical to the rococo. This coincides

more or less exactly with the death of Louis XIV. The old era was finished, its hierarchies giving way to a society in which the pursuit of pleasure was an end in itself, sophisticated entertainment a noble enterprise. His trios of 1692 were the first ‘sonates’ to be printed in France.

Like many French musicians of the 17th century, **Jean-Féry Rebel** came from a family with many members active in the profession. His father Jean had been a singer and dancer at court, taking leading roles in Lully’s operas and directing court *divertissements*. His sister Anne-Renée was also a renowned singer and such a favourite of Louis XIV that he paid for her wedding to Michel de Lalande. Two other brothers as well as his nieces Jeanne and Marie-Anne are mentioned in various capacities as professional musicians. By the age of eight Jean-Féry had astonished the king with his violin playing, leading in 1699 to his appointment as first violin of the Académie Royale de Musique (in essence the opera orchestra at Versailles) and later to his involvement as player/administrator with the *24 Violons du Roi*, a post which his son François took over in 1743. The manuscript of the *Sonates à II et III Parties* is dated 1695 but was not published until 1712. The violin sonatas published in 1713 are more overtly based on Corelli’s famous Op. 5 set but it is safe to assume that Rebel had the Italian’s trios in mind while preparing his own. This is one of the first printed collections in France of string sonatas. The *Tombeau de Monsieur Lully* is a synthesis of the seventeenth-century lament with the new Italian trio sonata style. Indeed Le Cerf de Viéville declared that ‘Rebel truly has some of the Italian genius and fire, but he has had the taste and the sense to temper them by French restraint and *tendresse*’.

© Charles Medlam 2005

London Baroque was formed in 1978 and is regarded worldwide as one of the foremost exponents of baroque chamber music, enabling its members to devote their professional lives to the group. A regular fifty or so performances a year has given the group a cohesion and professionalism akin to that of a permanent string quartet. The ensemble's repertoire spans a period from the end of the sixteenth century up to Mozart and Haydn, with works of virtually unknown composers next to familiar masterpieces of the baroque and early classical eras. London Baroque is a regular visitor at the Salzburg, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht, York, Ansbach and Stuttgart Bach festivals. London Baroque has appeared on television in England, France, Germany, Belgium, Austria, Holland, Spain, Sweden, Poland, Estonia and Japan.



LONDON BAROQUE

Die Triosonate erreichte Frankreich spät. Tatsächlich wurde bereits der bloße Begriff abgelehnt; in einem Land, in dem Fontenelles abschätziges „Sonate, que me veux-tu?“ noch weit im 18. Jahrhundert aktuell war, schlug François Couperin in seiner *Apothéose de Lully* aus dem Jahr 1725 vor, eine Hochzeit des französischen und des italienischen Stils (d.h. denjenigen von Lully und Corelli) würde „die Vollendung der Musik“ bedeuten. Corelli hatte die frühbarocke Triosonate zu einem klassischen Monument des 17. Jahrhunderts veredelt: vollkommenes Gleichgewicht von neu entdeckter Tonalität, kunstmusikalisch assimilierten Tanztypen und plötzlich hinzugeselltem „Affekt“. Und so ließen die französischen Komponisten in den 1690er Jahren ihre traditionellen Tanzsuiten hinter sich und widmeten sich der neuen, viersätzigen Triosonate (anfangs immer noch mit „Airs“ und „Galanteries“), die – wie das Streichquartett in der Klassik – zum primären Medium der Kammermusik werden sollte.

Es ist daher nicht ohne Ironie, daß eine Nation, die fremde Ideen notorisch ablehnte, akzeptierte, daß **Jean-Baptiste Lully**, der Sohn eines Florentiner Müllers, offizieller Hofkomponist Ludwig XIV. wurde. Auf Geheiß des Chevalier de Guise nach Paris gekommen, weil dessen Nichte Mlle de Montpensier Italienisch üben wollte, hatte Lully an ihrem Hof in den Tuileries hinreichend Gelegenheit, sich den Tanzstil der grande bande der 24 *Violons du Roi* ebenso anzueignen wie die Vokalsätze seines künftigen Schwiegervaters Michel Lambert. Seine Talente als Geiger, Gitarrist und Komponist blieben nicht unbemerkt und sein legendärer Auftritt als Zwanzigjähriger mit dem vierzehnjährigen Ludwig XIV. im berühmten *Ballet de la nuit* festigte seine Position. Daß Lully für das höchste musikalische Amt bestimmt war, war so klar wie der Umstand, daß Ludwig, der selber ein vollendeter und leidenschaftlicher Tänzer war, Geschmacksrichter in allen Fragen von Musik, Oper und Ballett bis hin zum Gartenbau und der Architektur sein würde. Das *Coucher du Roi* war eine tägliche Hofzeremonie, die offenkun-

dig bedeutsam genug war, um Musik zu erfordern – sie wurde von einigen der „Petits Violons“ geliefert.

Biographische Kenntnisse über **Jean-Nicolas Geoffroy** sind fragmentarisch und werden dadurch beeinträchtigt, daß in Paris wenigstens ein weiterer Musiker desselben Namens existierte. Die *Dialoge* waren wahrscheinlich Solostücke für Kirchenorgel, konnten aber auch auf Gamben und Cembalo gespielt werden, wenn die Orgel nicht in Gebrauch war. Andererseits könnte es sich auch um genuine Kammermusik handeln; wir hegen die Vermutung, daß Violinen, die üblicherweise eher mit Tanzmusik in Verbindung gebracht wurden, nun allmählich eine Alternative zu den Gamben bildeten, was diese Stücke zu den ersten in Frankreich macht, die die Triosonatenbesetzung aufweisen.

Wenigstens sechs Generationen hindurch waren die **Couperins** Berufsmusiker in und um Paris; fünf davon spielten dort die Orgel der Kirche St. Gervais. **Louis** starb im Alter von 35 Jahren. Er war einer der Organisten der Hofkapelle, wurde aber als Diskantgambist geführt, da er sich das Amt des „joueur d’espinnette“ nicht aneignen wollte, das sein Freund und Gönner Chambonnières innehatte. Er komponierte vor allem für Tasteninstrumente, doch seine Manuskripte enthalten mehrere Stücke für Gamben mit dem Titel „simphonies“ sowie andere, die den Titel „duo“ oder „dialogue“ tragen, aber keine Angaben zur Instrumentation machen. Man nimmt an, daß diese Stücke (keine eigentlichen Triosonaten im späteren Sinne) für den liturgischen Gebrauch oder gar für die Orgel bestimmt waren.

Da sein Vater Organist an St. Gervais in Paris war, wuchs **François Couperin** auf dem Kirchhof inmitten von Glocken- und Orgelklang auf. Charles starb, als François zehn Jahre alt war; wegen seiner erstaunlichen Begabung aber oder in Anerkennung der erfolgreichen Berufsmusikerdynastie Couperin besetzte man den Posten nur interimistisch (mit Lalande), bis François seinen achtzehnten Geburtstag erreicht hatte. Dieser blieb dort bis zu seiner Ernennung zum „Organiste

du Roi“ im Jahr 1693. In Versailles war er recht eigentlich für die Komposition der höfischen Kamtermusik zuständig; zu seinen Pflichten gehörte es auch, die Mitglieder der königlichen Familie und Maria Leczinska, die Verlobte des späteren Louis XV., zu unterrichten. Er veröffentlichte seine vier wegweisenden Cembalobücher zwischen 1713 und 1730, dazwischen erschienen die *Concerts Royaux* (1722), die *Nouveaux Concerts* und die *Apothéose de Corelli* (1724), die *Apothéose de Lulli* (1725) und *Les Nations* (1726). Von der Oper abgesehen, komponierte Couperin Musik aller Gattungen; um 1780 erst begann die Nachwelt, ihn als „Le Grand“ zu rühmen, ein Titel, der seitdem unumstritten ist.

Über **Gaspard Le Roux** weiß man nicht viel, aber seine *Pièces de Clavecin* (1707 gedruckt, doch weit früher entstanden) sind nicht nur wegen ihres eigentlichen Wertes interessant, sondern auch, weil eine Transkription für zwei Violinen und Generalbaß auf der gleichen Seite wie die Cembalofassung abgedruckt ist. Viele Vorworte erwähnen eine Aufführung auf anderen Instrumenten, aber dies ist ein handfestes Beispiel dafür. Die Suiten weisen die klassische Satzfolge auf (*Prélude, Allemande, Courante, Sarabande* und *Gigue*); die *Préludes*, deren Idiomatik sich der Übertragung sträubt, wurden nicht für Trio transkribiert.

Louis-Nicolas Clerambaults Vater Dominique gehörte den *24 Violons du Roi* an, und so nimmt es nicht wunder, daß er im königlichen Hof an St. Cyr eine Anstellung fand, in Madame de Maintenons religiöser Anstalt für arme Mädchen von vornehmer Herkunft bei Versailles. Hierfür komponierte er eine Reihe von Motetten. Außerdem war er Organist an St. Sulpice in Paris; am bekanntesten aber ist er für sein Buch mit Kammerkantaten. Seine Trios, die in den letzten Jahren des Jahrhunderts entstanden (wenngleich nicht veröffentlicht) sind, zeugen von einem starken italienischen Einfluß.

Marin Marais ist der unumstrittene Klassiker der Baßgambe in Frankreich. Er erlernt das Instrument bei St. Colombe und studierte Komposition bei Lully, in

dessen Opern er als Continuospieler mitwirkte. Seine fünf Bücher mit Stücken für *basse de viole* (1686, 1701, 1711, 1717 und 1725) sind die Hauptnahrung eines jeden Gambisten, der sich mit den Formen, Techniken und dem Geist des französischen Repertoires für Baßgambe beschäftigt. In den ersten beiden Büchern herrscht die klassische Suitenform vor. Dann erscheinen immer mehr „pièces“ mit programmatischem Gehalt und exzentrischen Titeln, was den Geschmackswechsel von der Klassik zum Rokoko widerspiegelt. Dies trifft mehr oder weniger genau mit dem Tod Ludwig XIV. zusammen. Die alte Ära war am Ende, ihre Hierarchien wichen einer Gesellschaft, in der das Vergnügen ein Ziel an sich war und hoch kultivierte Unterhaltung ein adliges Unterfangen. Seine Trios aus dem Jahr 1692 waren die ersten „Sonaten“, die in Frankreich gedruckt wurden.

Wie viele französische Musiker des 17. Jahrhunderts stammte **Jean-Féry Rebel** aus einer Familie mit zahlreichen Berufsmusikern. Sein Vater Jean war Sänger und Tänzer am Hof, der Hauptrollen in Lullys Opern bekleidete und höfische Divertissements leitete. Seine Schwester Anne-Renée war ebenfalls eine geachtete Sängerin und ein solcher Liebling von Ludwig XIV., daß er ihre Hochzeit mit Michel de Lalande bezahlte. Zwei andere Brüder wie auch seine Nichten Jeanne und Marie-Anne werden in verschiedenen Eigenschaften als Berufsmusiker genannt. Im Alter von acht Jahren hatte Jean-Féry den König mit seinem Violinspiel in Erstaunen versetzt, was 1699 zu seiner Ernennung zu einem Ersten Geiger der Académie Royale de Musique (im wesentlichen das Orchester der Versailler Oper) und später zu seinem Engagement als Spieler und Administrator der 24 *Violons du Roi* führte – ein Amt, das sein Sohn François 1743 übernahm. Das Manuskript der *Sonates à II et III Parties* trägt das Datum 1695, wurde aber erst 1712 veröffentlicht. Die 1713 veröffentlichten Violinsonaten basieren offenkundiger auf Corellis berühmter Sammlung Opus 5, doch dürfen wir annehmen, daß Rebel die Trios des Italieners im Sinn hatte, als er seine eigenen komponierte. Es

handelt sich um eine der ersten Sammlungen von Streichersonaten, die in Frankreich gedruckt wurden. Das *Tombeau de Monsieur Lully* verbindet die Klage des 17. Jahrhunderts mit dem Stil der neuen italienischen Triosonate. In der Tat erklärt Le Cerf de Viéville: „Rebel hat wirklich etwas vom italienischen Geist und Feuer, aber er hatte den Geschmack und den Verstand, sie mit französischer Zurückhaltung und tendresse zu mildern“.

© *Charles Medlam 2005*

London Baroque, 1978 gegründet, wird weltweit als einer der führenden Klangkörper im Bereich barocker Kammermusik angesehen, was den Musikern ermöglicht, ihre berufliche Tätigkeit ganz dem Ensemble zu widmen. Eine regelmäßige Anzahl von rund 50 Aufführungen jährlich hat der Gruppe eine Verbundenheit und eine Professionalität verschafft, wie sie einem festen Streichquartett entspricht. Das Repertoire des Ensembles reicht vom Ende des 16. Jahrhunderts bis hin zu Mozart und Haydn, wobei Werke nahezu unbekannter Komponisten neben bekannten Meisterwerken des Barock und der Frühklassik stehen. London Baroque ist regelmäßiger Gast bei den Festivals in Salzburg, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht, York, Ansbach und Stuttgart. Fernsehproduktionen mit dem Ensemble wurden in England, Frankreich, Deutschland, Belgien, Österreich, Holland, Spanien, Schweden, Polen, Estland und Japan ausgestrahlt.

La sonate en trio entra tard en France. On résista même à l'expression et, avec la phrase dédaigneuse de Fontenelle « Sonate, que me veux-tu ? » encore d'actualité bien avant au 18^e siècle, François Couperin suggéra dans son *Apothéose de Lully* en 1725 qu'un mariage des styles français et italien (soit du style de Lully et de celui de Corelli) serait « la perfection de la musique ». Corelli avait ciselé l'ancienne sonate en trio baroque en un monument du classicisme du 17^e siècle avec son équilibre parfait de la tonalité nouvellement développée, l'assimilation des formes de danse dans la musique artistique et la juxtaposition soudaine du dit « effet ». C'est ainsi que dans les années 1690, les compositeurs français s'éloignaient de leurs suites de danses traditionnelles et commençaient à épouser la nouvelle sonate en trio en quatre mouvements (d'abord encore avec des « airs » ou « galanteries ») qui devait devenir ce que le quatuor à cordes est pour le compositeur classique, soit le véhicule primaire de la musique de chambre.

C'est pourquoi il est un peu ironique qu'une nation reconnue pour résister aux idées de l'étranger ait accepté que **Jean-Baptiste Lully**, fils d'un meunier de Florence, fût le compositeur officiel de la cour de Louis XIV. Venu à Paris à la demande du Chevalier de Guise dont la nièce, Mlle de Montpensier, voulait pratiquer son italien, il devait, à sa cour aux Tuileries, avoir amplement l'occasion d'assimiler le style de danse de la « grande bande des 24 Violons du Roi » ainsi que les arrangements vocaux de son futur beau-père, Michel Lambert. Ses talents de violoniste, guitariste et compositeur ne passèrent pas inaperçus et son portrait à vingt ans avec Louis XIV âgé de quatorze ans au célèbre « Ballet de la nuit » cimenta sa position. Il était également clair que Lully était aussi destiné aux plus hautes fonctions musicales que Louis, déjà un danseur accompli et passionné, devait être l'arbitre du bon goût sur tous les sujets, de la musique, l'opéra et le ballet au jardinage et à l'architecture. Le « Coucher du Roi » était une cérémonie courtesane

quotidienne évidemment assez importante pour exiger de la musique et quelques-uns des « Petits Violons » y assistaient.

Les détails biographiques de **Jean-Nicolas Geoffroy** sont à l'état d'esquisses et l'existence d'au moins un autre musicien du même nom à Paris complique encore plus les choses. Les *Dialogues* étaient probablement des solos d'orgue à l'église mais qu'on pouvait aussi jouer sur des violes et un clavecin quand l'orgue était hors d'usage. Ils pouvaient aussi être de la musique de chambre authentique et nous supposons que les violons, plus communément associés à la musique de danse, étaient alors devenus une alternative aux violes ; c'est ainsi que les *Dialogues* furent parmi les premières pièces en France à utiliser la combinaison de la sonate en trio.

Au moins six générations de **Couperin** furent des musiciens professionnels à Paris et dans les environs et probablement cinq d'entre eux furent titulaires de l'orgue de St-Gervais à Paris. **Louis** mourut à l'âge de 35 ans. Il était l'un des organistes de la chapelle royale mais il était listé comme joueur de viole soprano puisqu'il ne voulait pas usurper le poste de « joueur d'epinette » tenu par son ami et protecteur Chambonnières. Il composait d'abord et avant tout pour le clavecin mais les manuscrits de ses morceaux pour clavecin renferment plusieurs pièces pour violes appelées « symphonies » et d'autres appelées « duo » ou « dialogue » où l'instrumentation n'est pas spécifiée. On pense que ces pièces, qui ne sont pas de véritables sonates en trio dans le sens ultérieur du mot, étaient destinées à la liturgie ou même à l'orgue.

Puisque son père Charles était organiste à St-Gervais à Paris, **François** grandit dans la cour de l'église au son des cloches et des orgues. Charles mourut quand François n'avait que dix ans mais, peut-être parce qu'on était conscient d'un talent déjà prodigieux ou à cause du fait que les Couperin avaient été de grands musiciens professionnels depuis des générations, le poste resta vacant jusqu'aux

dix-huit ans de François ; Lalande assura la suppléance entretemps. François resta à St-Gervais jusqu'à sa nomination, en 1693, d'« Organiste du Roi ». A Versailles, il fut en fait compositeur de musique de chambre de la cour et l'une de ses diverses responsabilités était d'enseigner à des membres de la famille royale dont à Maria Leczinska, la fiancée du futur Louis XV. Il publia ses quatre grands livres innovateurs de pièces pour clavecin entre 1713 et 1730 avec les *Concerts Royaux* (1722), les *Nouveaux Concerts* et l'*Apothéose de Corelli* (1724), l'*Apothéose de Lulli* (1725) et *Les Nations* (1726) entre eux. Il écrivit de la musique dans tous les genres sauf l'opéra et ce n'est que vers 1780 que la postérité commença à l'appeler « Le Grand », une marque d'admiration qui est restée incontestée.

On sait peu de chose sur **Gaspard Le Roux** mais ses *Pièces de Clavecin* (publiées en 1707 bien que composées beaucoup plus tôt) sont intéressantes non seulement par leur mérite intrinsèque mais aussi parce qu'une transcription pour deux violons et basse chiffrée est imprimée sur la même page que la version pour clavecin. Plusieurs préfaces font allusion à des exécutions sur d'autres instruments mais on est en présence ici d'un exemple visible de procédé en marche. Les suites suivent l'ordre classique de prélude, allemande, courante, sarabande et gigue mais les préludes, trop idiomatiques pour être transcrits, ne sont pas arrangés pour trio.

Dominique, père de **Louis-Nicolas Clérambault**, avait été l'un des « 24 Violons du Roi » ; il n'est donc pas surprenant qu'il trouvât emploi à la maisonnée royale de St-Cyr, l'établissement religieux de Madame de Maintenon près de Versailles pour jeunes filles pauvres mais de bonne naissance, pour lesquelles il écrivit des motets. Il était également organiste à St-Sulpice à Paris mais il est surtout connu pour ses livres de cantates de chambre. Ecrits mais non publiés à la fin du siècle, ses trios révèlent une nette influence italienne.

Marin Marais est le classique incontesté de la basse de viole en France. Il apprit son instrument avec St-Colombe et étudia la composition avec Lully dans

les opéras duquel il jouait le continuo. Ses cinq livres de pièces pour la basse de viole (1686, 1701, 1711, 1717 et 1725) forment la nourriture de base de tout gambiste qui veut faire bon ménage avec les formes, les techniques et l'esprit du répertoire français pour basse de viole. La suite classique prédomine dans les deux premiers livres. On trouve ensuite de plus en plus de « pièces » au contenu à programme et aux titres excentriques, reflétant le passage du goût classique au rococo, coïncidant plus ou moins avec la mort de Louis XIV. L'ancienne période était finie, ses hiérarchies faisant place à une société où la recherche du plaisir était une fin en soi et la récréation sophistiquée, une noble entreprise. Les trios de 1692 de Marin Marais furent les premières « sonates » à être imprimées en France.

Comme plusieurs musiciens français du 17^e siècle, **Jean-Féry Rebel** était issu d'une famille dont plusieurs membres étaient des professionnels de la musique. Son père Jean avait chanté et dansé à la cour, tenant des rôles principaux dans les opéras de Lully et dirigeant des divertissements de cour. Sa sœur Anne-Renée était aussi une chanteuse renommée et une telle favorite de Louis XIV qu'il paya son mariage avec Michel de Lalande. Deux autres frères ainsi que ses nièces Jeanne et Marie-Anne sont mentionnés aussi comme des musiciens professionnels. A huit ans, Jean-Féry avait étonné le roi par son jeu au violon, ce qui lui valut en 1699 un engagement comme premier violon de l'Académie Royale de Musique (en fait l'orchestre de l'opéra à Versailles) et ensuite un emploi de musicien/administrateur des « 24 Violons du Roi », un poste dont son fils François prit la relève en 1743. Le manuscrit des *Sonates à II et III Parties* est daté de 1695 mais ne fut publié qu'en 1712. Les sonates pour violon sorties en 1713 sont plus manifestement basées sur le célèbre opus 5 de Corelli mais il n'y a pas d'erreur à supposer que Rebel gardait en pensée les trios italiens tandis qu'il préparait les siens. Le *Tombeau de Monsieur Lully* est une synthèse de « lament » du 17^e siècle et du nouveau style italien de sonate en trio. Le Cerf de Viéville déclara bien à

point : « Le talent de Rebel tient vraiment du génie et du feu italiens mais il a eu le goût et le bon sens de les tempérer avec la retenue et la tendresse françaises. »

© *Charles Medlam* 2005

Le **London Baroque** fut fondé en 1978 et est considéré mondialement comme l'un des meilleurs interprètes de musique de chambre baroque, permettant à ses membres de consacrer leur vie professionnelle au groupe. Une cinquantaine de concerts par année a donné à la formation une cohésion et un professionnalisme semblables à ceux d'un quatuor à cordes permanent. Son répertoire couvre une période s'étendant de la fin du 16^e siècle jusqu'à Mozart et Haydn, passant des œuvres de compositeurs pratiquement inconnus à des chefs-d'œuvre familiers du baroque et du classicisme. Le London Baroque est un visiteur régulier aux festivals Bach de Salzbourg, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht, York, Ansbach et Stuttgart et il a paru à la télévision en Angleterre, France, Allemagne, Belgique, Autriche, Hollande, Espagne, Suède, Pologne, Estonie et au Japon.



RECORDING DATA

Recorded in February 2004 at St. Martin's, East Woodhay, Hampshire, England

Recording producer and sound engineer: Marion Schwebel

Digital editing: Sibylle Strobel, Fabian Frank

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Pro Tools M-box A/D converter and HD recording; Stax headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Charles Medlam 2005

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Photograph of London Baroque: © Llewellyn Robins

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1465 © & © 2005, BIS Records AB, Åkersberga.



François Desportes (1661-1743):
'Silverterrin med persikor' ('Silver Tureen with Peaches')

Nationalmuseum, Stockholm, NMB 800

Reproduced by kind permission