CHAN 0729

CHACONNE

COUPERIN

LES NATIONS, VOL. 2

THE PURCELL QUARTET

CHANDOS early music

CHAN 0729 Booklet.indd 28-29 18/9/06 12:43:52

François Couperin

François Couperin (1668–1733)

1		**Second Prélude from 'L'Art de Toucher le Clavecin'*** in D minor • in d-Moll • en ré mineur	**1:27**
		Les Nations, Troisième Ordre 'L'Impériale'	**30:44**
2	[I]	Gravement –	2:14
3	[II]	Vivement –	1:33
4	[III]	Gravement, et marqué – Tres lentement –	1:17
5	[IV]	Rondeau. Légérement –	2:14
6	[V]	Rondement –	1:14
7	[VI]	Vivement	2:26
8	[VII]	Allemande. Sans lenteur	2:30
9	[VIII]	Courante	1:54
10	[IX]	Seconde Courante. Plus marquée	1:53
11	[X]	Sarabande. Tendrement	2:44
12	[XI]	Bourée. Gayëment	0:47
13	[XII]	Gigue. D'une légéreté moderée	1:10
14	[XIII]	Rondeau. Gayement – Premier Couplet – Rondeau – Second Couplet – Rondeau – Troisième Couplet – Rondeau	2:18
15	[XIV]	Chaconne. [ ] – Mineur – Gayement	5:11
16	[XV]	Menuet	1:13
		Treizième Concert à 2 instrumens à L'unisson†	**9:21**
17	[I]	Vivement	1:00
18	[II]	Air. Agréablement	2:25
19	[III]	Sarabande. Tendrement	3:41
20	[IV]	Chaconne. Légere	2:13

CHAN 0729 Booklet.indd 2-3
18/9/06 12:43:41

21		**Troisième Prélude from 'L'Art de Toucher le Clavecin'***	**1:00**
		in G minor • in g-Moll • en sol mineur	
		Mesuré	
		Les Nations, Quatrième Ordre 'La Piémontoise'	**22:56**
22	[I]	Gravement –	1:49
23	[II]	Vivement	0:47
24	[III]	Gravement	1:28
25	[IV]	Vivement, et marqué – Lentement	1:17
26	[V]	Air. Gracieusement	0:49
27	[VI]	Second Air.	0:49
28	[VII]	Gravement et marqué –	0:40
29	[VIII]	Légérement	0:58
30	[IX]	Allemande. Noblement, et sans lenteur	2:45
31	[X]	Courante	1:31
32	[XI]	Seconde Courante. Un peu plus gayement	2:01
33	[XII]	Sarabande. Tendrement	3:03
34	[XIII]	Rondeau. Gayëment – Premier Couplet – [Rondeau] – Second Couplet – [Rondeau] – Troisième Couplet – [Rondeau]	2:33
35	[XIV]	Gigue. Affectuëusement, quoy que légérement	2:19
			TT 65:26

The Purcell Quartet
Catherine Mackintosh violin
Catherine Weiss violin
Richard Boothby bass viol
Robert Woolley harpsichord*
with
Rebeka Rusó bass viol†

violin	Catherine Mackintosh	by Antonio Mariani, Pesaro 1674
	Catherine Weiss	by Tomaso Eberle, Naples 1770
bass viol	Richard Boothby	seven-stringed by Jane Julier, Devon 1992, after Nicolas Bertrand
	Rebeka Rusó	seven-stringed by Petr Vavrous, Prague 1994, after Nicolas Bertrand
harpsichord	Robert Woolley	double-manual by Bruce Kennedy, 1992, after Michael Mietke, c. 1704

Harpsichord supplied, tuned and maintained by Mark Ransom

Pitch: A = 392 Hz

Temperament: Temperament ordinaire

CHAN 0729 Booklet.indd 4-5 18/9/06 12:43:44

Couperin: Les Nations (Sonatas Nos 3 and 4) etc.

The music of François Couperin 'dit le grand' (1668–1733) has for many years been recognised as one of the supreme legacies of the French baroque. Revived in the nineteenth century by the French pianist Louis Diémer and the celebrated Polish pianist and composer Ignacy Jan Paderewski, and edited by no less a figure than Brahms, his keyboard music was the first of his output to be rediscovered. His chamber music only became known in the 1930s when Éditions de l'Oiseau-Lyre brought out a monumental edition of his works, amply prefaced by its editors. It would by no means be overstating the case to suggest that this publication altered our view of the baroque period of musical history.

Couperin was prolific in the composition of chamber music, which is perhaps the strongest testimony to his lifelong preoccupation with the question of musical nationality in the late baroque: an issue on which he held a particular stance, namely the belief that a fusion of the two prevalent styles – the French and the Italian – was the way forward for music, and that a refusal to move away from the French style of the earlier baroque could only result in stultification.

The second set of *Concerts royaux*, published as *Nouveaux Concerts* in 1724, were the first pieces of chamber music to bear witness to these ideas, not least in their subtitle, 'Les goûts-réünis' ('the reuniting of taste'). From this collection comes the relatively short **Treizième Concert à 2 instrumens à L'unisson** which is unusual in that it indicates no figured bass. This example is essentially a duet, employing extensive imitative counterpoint, with some passages suggesting a chordless continuo and others employing delightful passages in cooing parallel thirds.

In this and the following year, Couperin's two seminal *Apothéoses* of Corelli and Lully, the former entitled *Le Parnasse* (Parnassus), dramatised the process of fusion in a most extraordinary programmatic way. In the latter, Lully (1632–1687) is portrayed in the Elysian Fields (Champs Élisés) dialoguing with *Ombres liriques*, a term which probably

is best translated as 'musical ghosts', and which signified then-deceased composers of opera, above all Lully himself. The piece is decidedly French in its easy stepwise movement and copious but momentary graces. Mercury flies down in a fleeting semiquaver movement to warn Lully of the impending arrival of Apollo who duly appears and hands Lully his violin, bestowing upon him a place on Mount Parnassus. Lully's conservative rivals are heard grumbling and lamenting as the Italian Muses appear, led by none other than Arcangelo Corelli (1653–1713). The clefs in the printed music suddenly change from the old French violin clef (with G on the lowest line of the stave) to the treble clef which we still employ today. Lully thanks Apollo and, to cut a long story short, the two composers play a sequence of music which embodies the perfection of a marriage of the two styles, ending with an extended trio sonata. The *Apothéose de Corelli* tells a similar tale.

It was against this background of an exploration of nationality that Couperin followed up his 1724 collection of *Concerts* with *Les Nations*, published two years later. By now the marriage has taken place and Couperin further develops the fusion of styles he traced in the earlier collection. As an introduction to these pieces one can do no better than to read their history as amusingly explained by the composer in his Preface.

> A part of this collection was composed some years ago. There have been various manuscripts in circulation but these can be dispensed with owing to the inaccuracy of the copyists. From time to time I have added to this body of pieces and I am confident those who admire Truth will be pleased with them. The First sonata in the collection was the first I composed, and the first piece of this kind ever composed in France. The story is worth recounting.
>
> Charmed by the Sonatas of Corelli (whose works I shall love as long as I live) as well as by the French works of Lully, I attempted to compose one myself, which I had played in a concert where those of Corelli were heard. Knowing the disdain of the French regarding all new things from abroad, and doubting my own abilities, I did myself a good turn by holding a modest official deception. I pretended that one of my relatives in the service of the King of Sardinia (who does indeed exist) had sent me a sonata by a little-known Italian composer. Out of my own name I concocted an anagram,

CHAN 0729 Booklet.indd 6-7 18/9/06 12:43:44

> in order to make up an Italian name, and used this instead. The sonata was very much relished, and I will forbear from mentioning the words of praise. This did, however, give me some encouragement. I composed further sonatas and my name – under its Italian mask – brought me considerable acclaim. My *Sonades*, fortunately, were sufficiently well received that my little trick did not make me blush. I have compared those first sonatas with those which I have composed since, and I have neither changed nor added much. All I have done is to add more extended suites of dances to which the sonatas serve merely as preludes or a kind of introduction.
>
> I hope that the unbiased public will be content with them. There are always some critics who are negative in principle, and who do more harm than the good critics from whom, rather surprisingly, one can receive good advice. The former are to be despised, and I will repay their scorn in advance – with interest. I still have a substantial number of trios left: enough to follow up this with a volume of equal size.

The Preface not only expounds Couperin's theories already personified in the *Apothéoses*, but it also suggests that the pieces may date from the end of the seventeenth century, as has been suggested by Kenneth Gilbert and Davitt Moroney in their preface to the revised Oiseau-Lyre edition of 1986, to which the reader hungry for further detail is unreservedly referred.

La Piémontoise is the last of the *ordres* in this collection (the term 'ordre', it should be explained, simply meaning a sequence of pieces) and is linked with the composer's mention of the King of Sardinia in that Piedmont became part of Savoy in 1718, forming the Kingdom of Sardinia and Piedmont, first reigned over by Victor-Amédée II of Savoy. Despite Couperin's mischief in attempting to pass off the sonatas as Italian, they are thoroughly French in their ornamentation, their harmonic idiosyncrasies and their dance movements. Among the Italianate features are some of the harmonic planning, for example, in *La Piémontoise*, the two harmonic 'pillars' at the very beginning of the sonata, and the jagged motion of its second, quasi-fugal section. The following movement, *Gravement*, uses white notation, in which crotchets are written as white note heads, their stems joined by beams to distinguish them from minims – a very logical notation. The movement juxtaposes *notes égales* with *notes inégales* ('equal' with 'unequal' notes), terms that refer to the French practice of 'swinging' groups of stepwise notes in the manner today employed by jazz musicians. When Couperin wanted equality – the notes delivered 'in the manner of a well-adjusted clock' – he indicated so in the score, as in the eighth bar of this movement. The *Airs* and *Courantes* are particularly French, the former melodious and in triple time, the latter throwing the beat in a series of hemiolas. Languorous suspensions characterise the *Sarabande* while the catchy tune of the *Rondeau*, and the *Gigue*, typically dispel any residue of passion and gloom.

L'Impériale follows a similar pattern in that it begins with trio sonata movements which lead to a series of dances. The Corellian stooging bass is constant in the first part of the sonata, which has none of the pauses that marked the opening of *La Piémontoise*, instead employing an imitative style throughout. A typical Corellian upbeat figure characterises the light counterpoint of the next, fugal section, which is replete with delicate harmonic clashes, a feature also marking the major key nobility of the ensuing *sarabande*-like movement. Trickling notes of the kind often used to portray running water begin the light *Rondeau*, but this gradually gains momentum as trochaic rhythms insinuate themselves into the proceedings. The following *Rondement* is again in white note notation while the disjunct motif of the *Vivement* is very Italianate. The dances are comparable to those of *La Piémontoise* with the addition of a *Bourée* and that stalwart of Lully's the *Chaconne*, a ground-bass movement here found in its typical penultimate position, employing a contrasting minor-key middle section, and followed by a little petit-four in the form of a *Menuet*.

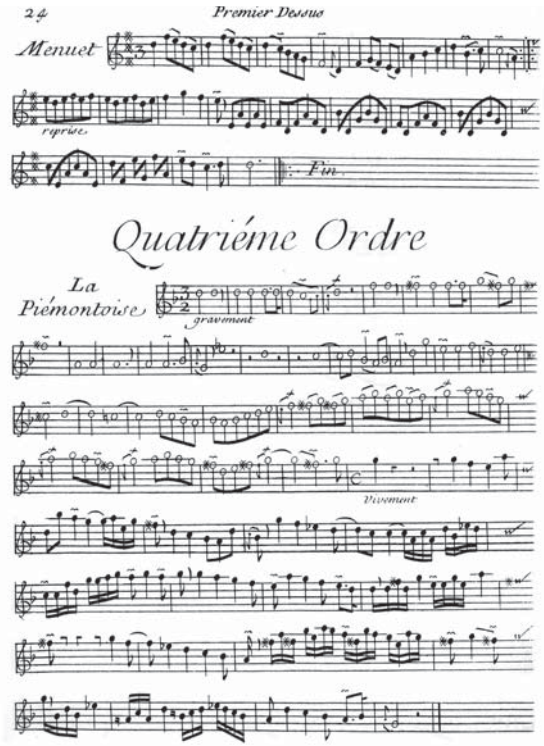
The two *Préludes* which preface the sonatas come from Couperin's didactic *L'Art de Toucher le Clavecin* of 1716. Couperin himself wrote that they were written in the keys of his first book of *ordres* for harpsichord (1713), suggesting that they could be used as preludes to these. Here they preface the trio sonatas. The style of the **Second Prélude** in D minor resembles the free rhythm of the unmeasured *Préludes* of François's uncle, Louis, while the indication *Mesuré* in the **Troisième Prélude** in G minor dictates that it is to be rendered in a metrical fashion.

© 2006 Richard Langham Smith

CHAN 0729 Booklet.indd 8-9 18/9/06 12:43:45

Founded in 1983, **he Purcell Quartet** has established itself as a leading performer of baroque music. The group has appeared all over the world, including North and South America and all the countries of Europe, and for over ten years has been a regular visitor to Japan, touring extensively with fully staged performances of Purcell's *Dido and Aeneas* and Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* and *Orfeo*. The Quartet has played at most of the major festivals in the United Kingdom, recorded extensively for the BBC, and toured with the Early Music Network.

In 2000 it presented several programmes of Bach's music, including the early cantatas at the Spitalfields Festival, Lutheran Masses in Budapest, harpsichord concertos in Salzburg and, on the anniversary of Bach's death, a concert of funeral cantatas at the Wigmore Hall. The Purcell Quartet has recorded a huge range of music exclusively for Chandos, including works by Purcell, Corelli, Lawes, Bach, Handel, Vivaldi, Weckmann, Leclair, Schütz, Couperin and Biber, to outstanding critical and public acclaim.



The opening of *La Piémontoise* (first violin part), showing an example of Couperin's 'white notation' in which the stems of open note heads are beamed together

CHAN 0729 Booklet.indd 10-11
18/9/06 12:43:46

Couperin: Les Nations (Sonaten Nr. 3 und 4) u.a. Werke

Seit vielen Jahren schon hat man die Musik von François Couperin "dit le Grand" (1668–1733) als eines der größten Vermächtnisse des französischen Barock erkannt. Zunächst wurde im neunzehnten Jahrhundert seine Tastenmusik wiederentdeckt – der französische Pianist Louis Diémer und der gefeierte polnische Klaviervirtuose Ignacy Jan Paderewski nahmen sie erneut ins Repertoire auf, während kein Geringerer als Johannes Brahms die Werke veröffentlichte. Die Kammermusik Couperins wurde erst in den 1930er Jahren bekannt, als Éditions de l'Oiseau-Lyre eine Denkmalausgabe seiner Werke veröffentlichte, begleitet von ausführlichen Vorworten der Herausgeber. Es wäre nicht übertrieben zu sagen, daß diese Veröffentlichung unser Bild von der Barockperiode der Musikgeschichte grundsätzlich verändert hat.

Couperin komponierte eine große Zahl von kammermusikalischen Werken, die vielleicht die beredtsten Zeugnisse seiner lebenslangen Beschäftigung mit der Frage der musikalischen Nationalität im Spätbarock sind – eine Frage, in der er eine sehr eindeutige Meinung vertrat. Seiner Ansicht nach konnte nur eine Verschmelzung der beiden vorherrschenden Stile – des französischen und des italienischen – der Musik den Weg in die Zukunft weisen; eine Weigerung, sich von dem französischen Stil des früheren Barock zu distanzieren, würde notwendigerweise in die Bedeutungslosigkeit führen.

Die zweite Sammlung der *Concerts royaux*, die 1724 als *Nouveaux Concerts* veröffentlicht wurden, enthielt die ersten kammermusikalischen Kompositionen, in denen diese Überlegungen zum Ausdruck kamen – nicht zuletzt schon in ihrem Untertitel "Les goûts-réünis" ("die Wiedervereinigung des Geschmacks"). Dieser Sammlung ist das recht kurze **Treizième Concert à 2 instrumens à L'unisson** entnommen, das ungewöhnlicherweise keinen bezifferten Baß enthält. Eigentlich handelt es sich bei dem Stück um ein Duett, das ausgiebig von imitativem Kontrapunkt Gebrauch macht, wobei einige Passagen einen akkordlosen Continuo andeuten und andere

sich in schmeichelnden Terzparallelen ergehen.

Im selben und im darauffolgenden Jahr dramatisierten Couperins zwei richtungsweisende *Apothéoses* von Corelli und Lully – ersterer trägt die Bezeichnung *Le Parnasse* – den Prozeß der Verschmelzung auf außergewöhnlich programmatische Weise. In dem letztgenannten Werk wird Lully (1632–1687) auf den elysischen Feldern (Champs Élisés) dargestellt, wo er sich mit den *Ombres liriques* unterhält – ein Begriff, der sich wohl am ehesten als "musikalische Geister" übersetzen läßt und der sich auf bereits verstorbene Opernkomponisten bezieht, zu denen nun auch Lully selbst zählt. Das Stück ist eindeutig französisch mit seiner leichten schrittweisen Bewegung und den zahlreichen doch flüchtigen Verzierungen. Mit einer leichten Sechzehntelbewegung kommt nun Merkur herabgeflogen, um Lully vor der bevorstehenden Ankunft Apollos zu unterrichten, der dann auch wirklich erscheint, Lully seine Violine reicht und ihm einen Sitz auf dem Parnass zuweist. Man hört Lullys konservative Rivalen murren und klagen, als die italienischen Musen erscheinen, angeführt von niemand anderem als Arcangelo Corelli (1653–1713). Die Schlüssel in dem Musikdruck wechseln an dieser Stelle unvermittelt von dem alten französischen Violinschlüssel (mit G auf der untersten Zeile des Systems) zu dem modernen Violinschlüssel, den wir noch heute verwenden. Lully bedankt sich bei Apollo und, um eine lange Geschichte abzukürzen, die beiden Komponisten spielen eine musikalische Sequenz, die eine perfekte Vereinigung der beiden Stile verkörpert und mit einer ausgedehnten Triosonate endet. Die *Apothéose de Corelli* erzählt eine ähnliche Geschichte.

Vor diesem Hintergrund einer Erkundung der Nationalstile ließ Couperin auf seine 1724 veröffentlichte Sammlung von *Concerts* zwei Jahre später *Les Nations* folgen. Inzwischen hatte die Vereinigung der musikalischen Ideale stattgefunden und Couperin verfolgte nun die Verschmelzung der in der früheren Sammlung vorgestellten Stile weiter. Als Einführung zu diesen Werken ist es am besten, ihre von dem Komponisten in seinem Vorwort so amüsant erzählte Entstehungsgeschichte nachzulesen.

> Ein Teil dieser Sammlung entstand bereits vor einigen Jahren. Es waren verschiedene Handschriften im Umlauf, auf die man aber aufgrund der Ungenauigkeit der Kopisten verzichten kann. Ich habe dieses

CHAN 0729 Booklet.indd 12-13 18/9/06 12:43:47

Korpus von Zeit zu Zeit erweitert und glaube, daß sie jedem gefallen werden, der das Echte liebt. Die erste Sonate in der Sammlung habe ich auch zuerst komponiert und in der Tat ist es das erste Stück dieser Art, das jemals in Frankreich komponiert wurde. Es lohnt, diese Geschichte noch einmal zu erzählen.

Von den Sonaten Corellis (dessen Werke ich lieben werde, solange ich lebe) ebenso begeistert wie von den französischen Kompositionen Lullys habe ich versucht, selbst ein solches Werk zu komponieren, das ich dann in einem Konzert mit Werken Corellis aufführen ließ. Da ich die Verachtung der Franzosen für alles Neue aus dem Ausland kannte und mir meiner eigenen Begabung nicht sicher war, tat ich mir selbst einen Gefallen, indem ich eine kleine Notlüge erfand. Ich gab vor, daß ein – in der Tat existierender – Verwandter im Dienste des Königs von Sardinien mir eine Sonate eines noch wenig bekannten italienischen Komponisten gesandt hatte. Ich arrangierte die Buchstaben meines Namens in einer Weise, daß sich ein italienischer Name ergab, und benutzte diesen statt meines eigenen. Die Sonate fand sehr großen Gefallen, aus Bescheidenheit werde ich die lobenden Worte hier jedoch nicht wiedergeben. Allerdings fühlte ich mich sehr ermutigt. Ich komponierte weitere Sonaten und mein italienisierter Name brachte mir in seiner Verkleidung beträchtlichen Ruhm. Meine *Sonades* wurden glücklicherweise so positiv aufgenommen, daß mein kleiner Trick mich nicht zum Erröten brachte. Ich habe diese ersten Sonaten mit denen verglichen, die ich seither geschaffen habe, und ich habe weder viel geändert noch hinzugefügt. Ich habe lediglich ausgedehntere Suiten von Tanzsätzen hinzugefügt, zu denen die Sonaten einfach als Vorspiele dienen oder eine Art Einleitung bilden.

Ich hoffe, das unvoreingenommene Publikum wird mit ihnen zufrieden sein. Denn es wird immer auch einige Gegner geben, die mehr zu fürchten sind als positive Kritiken, von denen man häufig überraschenderweise sehr guten Rat erhalten kann. Diese Gegner sind verachtenswert und ich werde mich ihrer im Voraus entledigen – mit Zinsen. Mir bleibt immer noch eine ansehnliche Zahl von Trios – genug, um diesem Band einen weiteren von gleichem Umfang folgen zu lassen.

Das Vorwort erläutert nicht nur die von Couperin in seinen *Apothéoses* personifizierten Theorien, es deutet zudem an, daß die Stücke vom Ende des siebzehnten Jahrhunderts stammen könnten, wie Kenneth Gilbert und Davitt Moroney in ihrem Vorwort zu der revidierten Oiseau-Lyre-Ausgabe von 1986 vermuten, auf das der an weiteren Details interessierte Leser mit den besten Empfehlungen verwiesen sei.

La Piémontoise ist die letzte der *ordres* in dieser Sammlung (der Begriff "ordre", sei hier erklärt, bedeutet einfach eine Abfolge von Stücken) und bezieht sich auf die Erwähnung des Königs von Sardinien durch den Komponisten – das Piemont wurde 1718 Teil Savoyens, und die beiden Territorien wurden zum Königreich von Sardinien und Piemont vereint, dessen erster Herrscher Victor-Amédée II. von Savoyen war. Trotz Couperins Schelmerei, die Sonaten als italienische Kompositionen auszugeben, sind sie in ihren Verzierungen, ihren eigenwilligen harmonischen Wendungen und ihren Tanzsätzen zutiefst französisch. Zu den italienischen Aspekten zählen Teile des harmonischen Plans – in *La Piémontoise* zum Beispiel die beiden harmonischen "Säulen" gleich zu Beginn der Sonate – sowie auch die gezackte Linie ihres zweiten, quasi fugierten Teils. Der anschließende Satz, *Gravement*, verwendet weiße Notation, in der Viertelnoten mit weißen Notenköpfen geschrieben und ihre Hälse durch Achtelbalken verbunden sind, um sie von Halbenoten zu unterscheiden – eine sehr logische Aufzeichnungsweise. Der Satz kontrastiert *notes égales* mit *notes inégales* ("gleiche" mit "ungleichen" Noten), Begriffe, die sich auf die französische Praxis "swingender" Gruppen von schrittweise voranschreitenden Noten bezieht, wie sie heute von Jazzmusikern verwendet wird. Wenn Couperin "egales" Spiel verlangte – wenn die Noten also wie eine gut justierte Uhr ablaufen sollten – vermerkte er dies in der Partitur, so zum Beispiel in Takt 8 dieses Satzes. Die *Airs* und *Courantes* geben sich ganz besonders französisch – erstere sind melodiös und stehen im Dreiertakt, während die *Courantes* den Takt in eine Reihe von Hemiolen zwingen. Schmachtende Vorhalte charakterisieren die *Sarabande*, und die eingängige Melodie des *Rondeau* wie auch die *Gigue* vertreiben typischerweise auch den letzten Rest von Leid und Schwermut.

L'Impériale folgt einem ähnlichen Muster – das Werk beginnt mit Triosonatensätzen, die zu einer Reihe von Tänzen überleiten. Der für Corelli typische gehende Baß ist im

CHAN 0729 Booklet.indd 14-15 18/9/06 12:43:47

ersten Teil der Sonate ohne Unterbrechung zu hören; hier gibt es keine der für den Beginn der *Piémontoise* typischen Pausen, stattdessen dominiert in dem Stück ein imitativer Stil. Eine typisch Corellische Auftaktfigur charakterisiert den leichten Kontrapunkt des nun folgenden fugierten Teils, der voller zarter harmonischer Reibungen steckt, die auch die vornehme Dur-Tonart des nachfolgenden sarabandenhaften Satzes kennzeichnen. Perlende Noten von der Art, wie sie häufig zur Darstellung von fließendem Wasser verwendet werden, beginnen das leichte *Rondeau*, das aber schrittweise an Schwung gewinnt, indem die Musik immer mehr von trochäischen Rhythmen durchsetzt wird. Das nachfolgende *Rondement* ist wiederum in weißen Noten notiert, während das abgehackte Motiv des *Vivement* ausgesprochen italienisch wirkt. Die Tänze sind denen in *La Piémontoise* vergleichbar; hinzu kommen eine *Bourée* und die von Lully stets favorisierte *Chaconne*, ein Satz mit ostinatem Baß, der hier in seiner typischen vorletzten Position zu finden ist und einen Mittelteil in einer kontrastierenden Moll-Tonart hat. Ein kleines Petit-four in der Form eines *Menuet* schließt sich an.

Die beiden die Sonaten einleitenden *Préludes* sind Couperins didaktischem Werk *L'Art de Toucher le Clavecin* aus dem Jahr 1716 entnommen. Couperin selbst schrieb, sie seien in den Tonarten seiner ersten Sammlung von *ordres* für das Cembalo (1713) geschrieben und schlug vor, daß sie diesen als Vorspiele dienen könnten. Hier nun leiten sie die Triosonaten ein. Der Stil des **Second Prélude** in d-Moll ähnelt den freien Rhythmen der *Préludes non mesurés* von François' Onkel Louis Couperin, während die Angabe *Mesuré* im **Troisième Prélude** in g-Moll vorschreibt, daß dieses metrisch streng auszuführen ist.

© 2006 Richard Langham Smith

Übersetzung: Stephanie Wollny

Das 1983 gegründete **Purcell Quartet** gilt als eines der führenden Barockensembles unserer Zeit. Weltweite Gastspielreisen haben es nach Nord- und Südamerika, durch ganz Europa und seit mehr als zehn Jahren regelmäßig nach Japan geführt, u.a. mit szenischen Aufführungen von Purcells *Dido and Aeneas* und Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* und *Orfeo*. Das Ensemble ist bei den meisten namhaften Festivals in Großbritannien aufgetreten, hat zahlreiche Aufnahmen für die BBC eingespielt und ist mit dem Early Music Network auf Tournee gegangen. Im Jahr 2000 machte es mit verschiedenen Bach-Programmen von sich reden, darunter die frühen Kantaten beim Spitalfields Festival, einige der Vier kleinen Messen in Budapest, Cembalokonzerte in Salzburg und zum Todestag Bachs ein Konzert mit Trauerkantaten in der Wigmore Hall. Das Purcell Quartet verfügt über eine umfangreiche Exklusiv-Diskographie bei Chandos, mit Werken von Purcell, Corelli, Lawes, Bach, Händel, Vivaldi, Weckmann, Leclair, Schütz, Couperin und Biber, die von der Kritik und von der Öffentlichkeit mit großer Begeisterung aufgenommen worden sind.

CHAN 0729 Booklet.indd 16-17 18/9/06 12:43:47

Couperin: Les Nations (Sonates nos 3 et 4) etc.

La musique de François Couperin dit "le Grand" (1668–1733) est depuis de nombreuses années reconnue comme un des legs suprêmes du baroque français. Reprise au dix-neuvième siècle par le pianiste français Louis Diémer et le célèbre pianiste et compositeur polonais Ignacy Jan Paderewski, et éditée par le célébrissime Brahms, sa musique pour clavier fut la partie de son œuvre que l'on redécouvrit la première. Sa musique de chambre ne devint célèbre que dans les années 1930, lorsque les Éditions de l'Oiseau-Lyre publièrent une édition monumentale de ses œuvres introduite par une longue préface de ses éditeurs. Il ne serait en rien exagéré de suggérer que cette édition changea notre opinion de la période baroque en ce qui concerne l'histoire de la musique.

Couperin fut un compositeur prolifique de musique de chambre, partie de son œuvre qui fournit peut-être le témoignage le plus puissant de la préoccupation qu'il afficha durant toute sa vie pour la question de la nationalité de la musique à la fin du baroque: point sur lequel il défendit une position propre, à savoir la conviction que l'avenir de la musique dépendait de la fusion des deux styles alors prédominants – les styles français et italien – et que le refus de s'écarter du style français du premier baroque ne pouvait mener qu'à l'ineptie.

Les pièces du second recueil de *Concerts royaux*, publié sous le titre de *Nouveaux concerts* en 1724, furent les premières pièces de musique de chambre à témoigner de ces idées, en particulier grâce à leur sous-titre "Les goûts-réünis". C'est de ce recueil que provient le **Treizième Concert à 2 instrumens à L'unisson**, pièce relativement courte sortant de l'ordinaire dans la mesure où aucune basse chiffrée ne s'y trouve indiquée. Cet exemple est essentiellement un duo, ayant recours avec abondance à un contrepoint en imitation, certains passages suggérant la présence d'un continuo sans accords et d'autres employant de délicieux passages en tierces parallèles roucoulantes.

Ce fut cette même année et l'année suivante que Couperin composa deux œuvres séminales, les *Apothéoses* de Corelli et de Lully (la première étant intitulée *Le Parnasse*), qui narrent le processus de la fusion en exploitant d'une façon vraiment extraordinaire le style de la musique à programme. La seconde montre Lully (1632–1687) aux Champs Élysées dialoguant avec les *Ombres liriques*, terme désignant les compositeurs d'opéra alors défunts, et surtout Lully lui-même. La pièce se révèle résolument française par son mouvement plein d'aisance suivant une progression régulière et par ses ornementations copieuses, mais momentanées. Mercure descend du ciel dans un rapide mouvement en doubles croches pour avertir Lully de l'arrivée imminente d'Apollon, qui, comme prévu, fait son apparition et remet son violon à Lully, lui accordant une place au mont Parnasse. On entend les rivaux conservateurs de Lully maugréer et se lamenter tandis que les Muses italiennes apparaissent menées par Arcangelo Corelli (1653–1713) en personne. Les clés figurant sur la partition imprimée changent soudain, passant de la vieille clé française utilisée pour le violon (avec le sol placé sur la ligne en bas de la portée) à la clé de sol que nous employons encore aujourd'hui. Lully remercie Apollon, bref, les deux compositeurs jouent une succession de musiques symbolisant la perfection de ce mariage des deux styles et s'achevant par une sonate en trio prolongée. L'*Apothéose de Corelli* exploite la même idée.

Ce fut sur cette toile de fond de l'exploration de la nationalité que Couperin donna une suite à son recueil de *Concerts* de 1724 avec la publication des *Nations* deux ans plus tard. L'union a maintenant eu lieu et Couperin développe plus avant la fusion des styles tracée dans son recueil antérieur. On ne saurait conseiller de meilleure introduction à ces pièces que la lecture de leur histoire, expliquée avec tant d'humour par le compositeur dans sa Préface:

> Il y a quelques années, déjà, qu'une partie de ces trios a été composée: il y en eut quelques manuscrits répandus dans le monde, dont je me défie vu la négligence des copistes. De temps à autre, j'en ai augmenté le nombre; et je crois que les amateurs du vrai en seront satisfaits. La première sonate de ce recueil fut aussi la première que je composai, et la première qui ait été composée en France. L'histoire même en est singulière.
>
> Charmé par celles du signor Corelli, dont j'aimerai les œuvres tant que je vivrai, ainsi que les ouvrages français de Monsieur de Lully, je hasardais d'en composer une, que je fis exécuter dans

CHAN 0729 Booklet.indd 18-19 18/9/06 12:43:48

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 roi 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. Mes "Sonades", heureusement, prirent assez de faveur pour que l'équivoque ne m'ait point fait rougir. J'ai comparé ces premières sonates avec celles que j'ai faites depuis, et n'y ai pas changé, ni augmenté grand-chose. J'y ai joint seulement de grandes suites de pièces auxquelles les sonates ne servent que de préludes ou d'espèces d'introduction.

Je souhaite que le public désintéressé en soit content. Car il y a toujours des contradicteurs, qui sont plus à redouter que les bons critiques, dont on tire souvent, contre leur intention, des avis très salutaires. Les premiers sont méprisables, et je m'acquitte d'avance envers eux avec usure. Il me reste un nombre assez considérable de ces trios pour en former dans la suite un volume aussi complet que celui-ci.

La Préface n'explique pas seulement les théories de Couperin déjà personnifiées dans les *Apothéoses*, elle suggère aussi que ces pièces pourraient dater de la fin du dix-septième siècle, comme l'ont suggéré Kenneth Gilbert et Davitt Moroney dans leur préface à l'édition de l'Oiseau-Lyre revue et corrigée, parue en 1986, que le lecteur avide de détails supplémentaires est encouragé sans réserve à consulter.

La Piémontoise qui constitue le dernier *ordre* du recueil (le terme "ordre" désignant ici simplement une succession de pièces) se trouve liée à la mention du roi de Sardaigne précédemment faite par le compositeur, dans la mesure où le Piémont fut rattaché à la Savoie en 1718, formant le Royaume de Sardaigne et Piémont, dont le premier souverain fut Victor-Amédée II de Savoie. Malgré la supercherie de Couperin qui se hasarda à faire passer ses sonates pour italiennes, elles s'avèrent bien françaises par leur ornementation, leurs particularités harmoniques et leurs mouvements de danse. Parmi leurs caractéristiques italianisantes,

on citera une partie du plan harmonique, par exemple, dans *La Piémontoise*, les deux "piliers" harmoniques trouvés tout à fait au début de la sonate, et la progression en dents de scie de sa deuxième section quasi fuguée. Le mouvement suivant, *Gravement*, fait appel à une notation blanche dans laquelle les "noires" ont des têtes blanches et leurs queues sont jointes par une barre pour le distinguer des blanches – notation très logique. Le mouvement juxtapose "notes égales" et "notes inégales", terme qui fait allusion à l'usage français qui était alors de "swinguer" les séries de notes comme le font de nos jours les musiciens de jazz. Lorsque Couperin souhaitait obtenir l'égalité – des notes émises à la manière d'une pendule bien réglée – il l'indiquait dans la partition, comme c'est le cas à la huitième mesure de ce mouvement. Les *Airs* et *Courantes* sont particulièrement français, les premiers mélodieux et à trois temps, les secondes voyant leur rythme faussé par une série d'hémioles. La *Sarabande* est caractérisée par de langoureuses suspensions, tandis que l'air entraînant du *Rondeau*, et la *Gigue*, chassent de façon typique tout résidu de passion et de mélancolie.

L'Impériale suit un schéma semblable dans la mesure où elle débute par des mouvements de sonate en trio qui mènent à une série de danses. Servile, la basse corellienne se fait constamment entendre dans la première partie de la sonate, qui ne présente aucunement les points d'orgue marquant l'ouverture de *La Piémontoise*, et utilise au lieu de cela un style imitatif d'un bout à l'autre. Une figure enlevée typique de Corelli caractérise le contrepoint léger de la section fuguée qui vient ensuite, regorgeant de délicats désaccords harmoniques, trait qui marque aussi la noblesse du mouvement suivant, écrit en tonalité majeure dans le style de la sarabande. Le *Rondeau* léger qui débute sur des ruissellements de notes, comme on en utilise souvent pour traduire le ruissellement de l'eau, acquiert petit à petit de la vitesse quand des rythmes trochaïques s'insinuent dans la musique. Le *Rondement* qui suit est à nouveau écrit en notes blanches, tandis que le motif disjoint du *Vivement* qui lui succède, est très italianisant. Les danses sont comparables à celles de *La Piémontoise* avec l'adjonction d'une *Bourée* et de cette fidèle alliée de Lully, la *Chaconne*, mouvement se répétant à la manière d'une basse obstinée, qui, typiquement, se trouve ici en avant-dernière position et présente une section médiane dans une tonalité mineure contrastante;

CHAN 0729 Booklet.indd 20-21 18/9/06 12:43:49

vient ensuite un dernier petit délice sous la forme d'un *Menuet.*

Les deux *Préludes* introduisant les sonates proviennent de l'ouvrage didactique de Couperin publié en 1716, *L'Art de Toucher le Clavecin*. Couperin écrivit lui-même qu'ils avaient été composés dans les tonalités de son premier volume d'*ordres* pour clavecin (1713), suggérant qu'ils pouvaient être utilisés comme préludes pour ceux-ci. Ils introduisent ici les sonates en trio. Le style du **Second Prélude** en ré mineur rappelle le rythme libre des *Préludes* sans mention de mesure composés par son oncle Louis Couperin, tandis que l'indication *Mesuré* dans le **Troisième Prélude** en sol mineur stipule une exécution métrique.

© 2006 Richard Langham Smith

Traduction: Marianne Fernée

Fondé en 1983, le **Purcell Quartet** s'est imposé comme un ensemble de musique baroque des plus remarquables. Il s'est produit dans le monde entier, notamment en Amérique du Nord et du Sud, dans tous les pays d'Europe, et régulièrement au Japon pendant plus de dix ans où il a effectué de nombreuses tournées interprétant des opéras entièrement mis en scène tels que *Dido and Aeneas* de Purcell et *L'incoronazione di Poppea* et *Orfeo* de Monteverdi. Le Purcell Quartet a joué dans la plupart des grands festivals de Grande-Bretagne. Il a réalisé de nombreux enregistrements pour la BBC, et fait des tournées avec l'Early Music Network. En 2000, il a présenté plusieurs programmes consacrés à la musique de J.S. Bach: cantates de jeunesse au Spitalfields Festival, Messes luthériennes à Budapest, concertos pour clavecin à Salzbourg et, le jour anniversaire de la mort de Bach, un concert de cantates funèbres au Wigmore Hall de Londres. Le Purcell Quartet a enregistré un très vaste répertoire en exclusivité pour Chandos, notamment des œuvres de Purcell, Corelli, Lawes, Bach, Haendel, Vivaldi, Weckmann, Leclair, Schütz, Couperin et Biber. Ces enregistrements lui ont valu les louanges enthousiastes de la critique et du public.

Also available

Leclair
Sonatas for Strings, Op. 4
CHAN 0536

CHAN 0729 Booklet.indd 22-23
18/9/06 12:43:49

Also available

Leclair
Ouvertures et Sonates en Trio, Op. 13
CHAN 0542

Also available

Couperin
Les Nations, Volume 1
CHAN 0684

CHAN 0729 Booklet.indd 24-25
18/9/06 12:43:50

Also available

Bach
Early Cantatas, Volume 1
CHAN 0715

You can now purchase Chandos CDs online at our website: www.chandos.net
For mail order enquiries contact Liz: 0845 370 4994

Any requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs should be made direct to the Finance Director, Chandos Records Ltd, at the address below.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Chandos 24-bit recording
The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producer Rachel Smith
Sound engineer Jonathan Cooper
Assistant engineer Michael Common
Editor Rachel Smith
A & R administrator Charissa Debnam
Recording venue St Bartholomew's Church, Orford, Suffolk; 29–31 October 2004
Front cover *Selene and Endymion* (c. 1630) by Nicolas Poussin (1594–1665) © The Detroit Institute of Arts, USA/Founders Society purchase, General Membership Fund/ The Bridgeman Art Library
Back cover Photograph of The Purcell Quartet by Hanya Chlala
Design and typesetting Cassidy Rayne Creative
Booklet editor Finn S. Gundersen
℗ 2006 Chandos Records Ltd
© 2006 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Printed in the EU

CHAN 0729 Booklet.indd 26-27 18/9/06 12:43:51

COUPERIN: LES NATIONS, VOL. 2 – The Purcell Quartet

CHANDOS CHAN 0729

CHACONNE DIGITAL **CHAN 0729**

Printed in the EU | Public Domain

0 95115 07292 9

LC 7038 | DDD | TT 65:26

Recorded in 24-bit/96 kHz

François Couperin (1668–1733)

1	Second Prélude from 'L'Art de Toucher le Clavecin'* in D minor • in d-Moll • en ré mineur	1:27
2 - 16	Les Nations, Troisième Ordre 'L'Impériale'	30:44
17 - 20	Treizième Concert à 2 instrumens à L'unisson†	9:21
21	Troisième Prélude from 'L'Art de Toucher le Clavecin'* in G minor • in g-Moll • en sol mineur	1:00
22 - 35	Les Nations, Quatrième Ordre 'La Piémontoise'	22:56
		TT 65:26

The Purcell Quartet
Catherine Mackintosh violin
Catherine Weiss violin
Richard Boothby bass viol
Robert Woolley harpsichord*
with
Rebeka Rusó bass viol†

© 2006 Chandos Records Ltd © 2006 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

COUPERIN: LES NATIONS, VOL. 2 – The Purcell Quartet

CHANDOS CHAN 0729