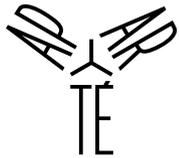


A man with dark hair, wearing a dark jacket, is shown in profile from the chest up, looking towards the right. In the foreground on the right, the head of a violin is visible, featuring a detailed carving of a bearded man's head. The background is dark and moody.

ATSUSHI SAKAI
CHRISTOPHE ROUSSET
COUPERIN

MARION MARTINEAU
ISABELLE SAINT-YVES

AP
AR
TE



Nous exprimons nos plus sincères remerciements au gouverneur François Villeray de Galhau ainsi qu'à toute l'équipe de la Banque de France pour leur soutien et leur accueil dans ce lieu rempli d'histoire et d'inspiration.

Enregistré par Little Tribeca du 4 au 6 juillet 2017 à la Banque de France (Paris).

Direction artistique et prise de son : Ken Yoshida

Montage : Ken Yoshida et Atsushi Sakai

Mixage : Nicolas Bartholomé et Ken Yoshida

Mastering : Ken Yoshida

English translation by Charles Johnston

Photo de couverture © Jean-Baptiste Millot

Design © 440.media

AP166 Little Tribeca © 2017 © 2018

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

ATSUSHI SAKAÏ

*Basse de viole à 7 cordes d'après Guillaume Barbey, Paris 1687
(collection du Musée des Instruments de Musique, Bruxelles)
Judith Kraft à Paris 2016*

CHRISTOPHE ROUSSET

*Clavecin d'après Ioannes Ruckers, Anvers 1624
(collection du Musée Unterlinden, Colmar)
Marc Ducornet & Emmanuel Danset à Paris 1993
Préparation et accord : Maurice Rousteau*

MARION MARTINEAU

*Basse de viole à 7 cordes d'après Michel Colichon, Paris 1693
(collection du Musée d'Art et d'Histoire, Genève)
Judith Kraft à Paris 2008*

ISABELLE SAINT-YVES

*Basse de viole à 7 cordes d'après Michel Colichon, Paris 1693
(collection du Musée d'Art et d'Histoire, Genève)
Bernard Prunier à Paris 1993*

FRANÇOIS COUPERIN

Première Suite en mi mineur (*Pièces de violes*, 1728)

Sujet : Atsushi Sakai

Basse chiffrée : Christophe Rousset, Marion Martineau

- | | |
|----------------------------|------|
| 1. Prélude | 4'54 |
| 2. Allemande | 2'24 |
| 3. Courante | 2'05 |
| 4. Sarabande | 5'04 |
| 5. Gavotte | 2'34 |
| 6. Gigue | 2'19 |
| 7. Chaconne ou Passacaille | 5'53 |

8. Plainte pour les violes

(Dixième concert, *Les Goûts réunis ou Nouveaux Concerts*, 1724) 4'01

1^{re} viole : Atsushi Sakai

2^e viole : Marion Martineau

Basse : Christophe Rousset

FORQUERAY

Pièces à trois violes en ré mineur (MS 135, Archives départementales du Nord)

1^{re} viole : Atsushi Sakai

2^e viole : Marion Martineau

3^e viole : Isabelle Saint-Yves

Basse continue : Christophe Rousset

9. Allemande	5'25
10. Courante	3'53
11. Sarabande	4'03

12. La Girouette (Vm7 6296)	2'54
------------------------------------	------

Viole : Atsushi Sakai

Basse continue : Christophe Rousset, Marion Martineau

FRANÇOIS COUPERIN

Deuxième Suite en la majeur (*Pièces de violes*, 1728)

Sujet : Atsushi Sakai

Basse chiffrée : Christophe Rousset, Marion Martineau

13. Prélude	3'05
14. Fuguettes	2'20
15. Pompe funèbre	6'53
16. La Chemise blanche	5'04



www.atsushi-sakai.com

Atsushi Sakai
© Jean-Baptiste Millot

En 1730, le catalogue des œuvres de Couperin en tête de son quatrième livre de pièces de clavecin mentionnait des « pièces de viole avec la basse chiffrée » sans qu'aucun recueil à son nom ne paraisse. Longtemps, les musiciens ont fait le deuil de ces compositions qui semblaient perdues, voire jamais publiées. Il fallut attendre la perspicacité du musicologue Charles Bouvet au début du xx^e siècle qui, en découvrant un livre de pièces de violes par un énigmatique M^r. F. C., fit le rapprochement avec le grand Couperin. Et le puzzle de s'emboîter parfaitement : les initiales F. C., la date de 1728 figurant sur la page de titre, l'intitulé du livre *Pièces de violes avec la basse chiffrée* et le prix de vente de « 6 livres tournois », fidèles à l'annonce du catalogue. En ouvrant le recueil, les derniers doutes se dissipaient. Outre l'utilisation d'agréments typiquement couperiniens – dont un signe de respiration décrit précisément dans la préface du troisième livre de pièces de clavecin (1722) –, le style ample, l'harmonie savoureuse et les titres obscurs de la seconde suite ont tout de l'art de Couperin et confirment la paternité de ces pièces. Il est curieux, au vu de la qualité du recueil, que le compositeur ait préféré garder une certaine forme d'anonymat, allant jusqu'à dissimuler son nom dans le privilège royal en fin d'ouvrage. Faut-il y voir la simple coquet-

terie d'une personne qui cultiva toute sa vie le goût de l'énigme ou s'agit-il d'un respect face à un instrument qui n'était pas le sien ?

On a souvent avancé, face aux difficultés de ces pièces, que Couperin connaissait mal la viole. Pourtant, son père Charles fut violiste au service notamment de la duchesse d'Orléans et il n'est pas impossible que le jeune François apprît les rudiments de l'instrument. Son inventaire après décès en 1733 indique qu'il possédait deux violes, ce qui révèle une certaine proximité avec l'instrument. De plus, avant la parution du livre de 1728, Couperin s'était essayé à l'écriture pour viole : dans ses *Goûts réunis* de 1724, il consacrait l'intégralité des douzième et treizième concerts à un duo de violes et écrivait, dans le dixième concert, une *Plainte pour les violes ou autres instruments à l'unisson*. Si *Les Goûts réunis* permettent, selon l'avertissement de l'auteur, de varier l'effectif instrumental en fonction des besoins, les pièces de violes sont les seuls morceaux du recueil où l'instrumentation est précisée, comme si Couperin avait eu une idée musicale plus arrêtée pour ces quelques pièces. Quoi qu'il en soit, ces premières pièces, à l'image de la *Plainte pour les violes*, constituent un essai timide, loin d'exploiter toutes les possibilités expressives de l'instrument. Par leur caractère

champêtre et leur virtuosité modérée, elles font songer à l'art de Louis Caix d'Hervelois.

Plus élaboré, le livre de 1728, composé de deux suites, marque un net progrès dans l'emploi de l'instrument notamment par un usage abondant de la double corde. La première suite du recueil, en *mi* mineur, se compose de sept pièces respectant l'agencement de la suite de danse. La seconde, en *la* majeur comprend trois pièces de caractère (*Fuguettes*, *Pompe funèbre*, *La Chemise blanche*) précédées d'un prélude. Le livre est empreint d'une mélancolie qui confère à ces pièces une incroyable profondeur musicale, proche, selon certains commentateurs modernes, de celle des suites pour violoncelle seul de Jean-Sébastien Bach. En outre, la fin de la seconde suite, par ses titres de *Pompe funèbre* et *La Chemise blanche* – qui évoquerait un linceul ? –, apporte une gravité à l'ensemble du livre. On a pu lire parfois que la *Pompe funèbre* était une pièce en l'honneur de Marin Marais, décédé en 1728 l'année de la parution des *Pièces de violes*. Cependant, il semble peu probable que Couperin ait eu le temps de composer un hommage qu'il aurait d'ailleurs certainement intitulé *Tombeau*. La pompe funèbre évoque plutôt à l'époque certaines scènes funéraires d'opéra dont l'épisode le plus célèbre était celui

du troisième acte d'*Alceste* de Lully. Couperin mettait-il ainsi en scène sa propre mort ? Nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses. Cependant, Couperin avoue dans la préface de son dernier livre de clavecin (publié en 1730 mais composé vers 1727) qu'il est très malade et qu'il se sent mourant. Les pièces de violes pourraient constituer alors un chant du cygne caché qui justifierait l'anonymat du recueil. Si tel est le cas, l'étrange sérénité de la *Pompe funèbre* et l'espièglerie de *La Chemise blanche* montrent une vision de la mort toute personnelle, une sorte de délivrance, voire un nouveau départ – si l'on se fie au sens de chemise blanche comme d'une règle au jeu de l'homme consistant à changer toutes les cartes de sa main – après une vie difficile que symboliserait la nostalgique première suite.

Les quelques pièces de Forqueray qui émaillent cet enregistrement proviennent de sources manuscrites éparses. Si l'œuvre pour viole d'Antoine a été surtout transmise par son fils Jean-Baptiste, avec la publication en 1747 d'un livre posthume, certaines pièces subsistent sous la forme de copie, à l'image de celles contenues, aux côtés de sonates de chambre de Corelli ou de suites pour flûte de Michel de La Barre, dans le manuscrit 135 conservé aux Archives départ-

tements du Nord. Les trois pièces, sans se démarquer complètement de la production de Forqueray, présentent un style plus proche du début du XVIII^e siècle et sont empreintes par moment d'une italianité évoquant les sonates de Corelli, ne serait-ce que par leur formation en trio. Quant à *La Girouette*, dont le refrain du rondeau évoque par ses doubles croches le tournoiement du vent, elle est extraite d'un *Recueil de pièces de violle avec la basse tiré des meilleurs auteurs, Marais le père, Roland Marais, Forcroy, de Caix et autres* conservé à la Bibliothèque nationale de France.

Le présent enregistrement a été réalisé dans la Galerie dorée de la Banque de France. Couperin, qui habitait tout près, rue Neuve-des-Bons-Enfants, y donnait des leçons de musique au comte de Toulouse. Inspirante pour les interprètes, la Galerie est aujourd'hui habitée par la présence du compositeur qui hante l'hôtel, tel un fantôme en chemise blanche.

Thomas Soury



Christophe Rousset
© Ignacio Barrios Martinez

In 1730, the catalogue of Couperin's works that headed his fourth book of harpsichord pieces mentioned 'pieces for viol with figured bass,' but apparently no such collection had ever appeared in his name. Musicians long regretted that they must do without these compositions, which seemed to be lost, indeed never published. There the matter rested until the early twentieth century, when a perspicacious musicologist, Charles Bouvet, discovered a book of pieces for viol by a mysterious 'M^r. F. C.' and connected it with 'Couperin le grand'. Then the pieces of the puzzle fell perfectly into place: the initials 'F. C.', the date of 1728 on the title page, the book's title, *Pièces de violes avec la basse chiffrée*, and its retail price of '6 livres tournois', exactly as in the announcement in the catalogue. When Bouvet opened the collection, the final doubts melted away. In addition to the use of *agrément*s (embellishments) typical of Couperin (including a pause mark described precisely in the preface to the third book of harpsichord pieces of 1722), the broad style, the flavoursome harmony and the obscure titles of the second suite fully reflect Couperin's artistry and confirm the paternity of these pieces. It is curious, given the quality of the set, that the composer preferred to conserve a certain form of anonymity, going so

far as to conceal his name in the royal patent at the end of the publication. Should we see in this no more than the coquetry of someone who cultivated a taste for enigma throughout his life, or a sign of respect in dealing with an instrument that was not his own?

It has often been alleged, given the difficulties of these pieces, that Couperin was unfamiliar with the viol. Yet his father Charles was a viol player, in the service of the Duchesse d'Orléans, and it is by no means impossible that the young François learnt the rudiments of the instrument. The inventory of his estate after his death in 1733 shows that he owned two viols, which suggests a certain proximity with the instrument. What is more, even before the publication of the 1728 book, Couperin had already tried his hand at writing for the viol: in his 1724 collection *Les Goûts réunis*, he had devoted the whole of the twelfth and thirteenth *concerts* to a duo for viols, and in the tenth *concert* he wrote a *Plainte pour les violes ou autres instruments à l'unisson* (Lament for viols or other instruments in unison). Although the composer's preface to *Les Goûts réunis* states that it is possible to vary the instrumental forces as circumstances dictate, the viol pieces are the only ones in the set where the

instrumentation is specified, as if Couperin had a more definite musical idea for these few pieces. However that may be, these first pieces, like the *Plainte pour les violes*, represent only a timid effort that is far from exploiting all the instrument's expressive possibilities. Their bucolic character and the moderate degree of virtuosity they require are reminiscent of the art of Louis Caix d'Hervelois.

The altogether more elaborate book of 1728, which comprises two suites, marks a clear advance in the use of the instrument, notably in its abundant recourse to double stopping. The first suite, in E minor, consists of seven pieces arranged according to the canons of the dance suite. The second, in A major, contains three character pieces (*Fuguettes, La Pompe funèbre, La Chemise blanche*) preceded by a prelude. The book is imbued with a melancholy that gives these pieces an incredible musical profundity; some modern commentators have compared it to the mood of J. S. Bach's unaccompanied Cello Suites. Moreover, the conclusion of the second suite, with the titles *Pompe funèbre* (Funeral ceremony) and *La Chemise blanche* (The white shirt – does this perhaps refer to a shroud?), bestows an air of gravity on the whole book. It has sometimes been said

that *Pompe funèbre* was written in honour of Marin Marais, who died in 1728, the year the *Pièces de violes* were published. However, it would appear unlikely that Couperin had the time to compose a tribute – and if he had, he would certainly have called it *Tombeau*. At the time, the term 'pompe funèbre' tended rather to evoke funeral scenes in opera, the most famous of which was to be found in the third act of Lully's *Alceste*. Can we imagine, then, that Couperin was attempting to depict his own death? We can do no more than suggest hypotheses. Nevertheless, the composer does admit in the preface to his last harpsichord book (published in 1730 but composed around 1727) that he was very ill and felt he was dying. In that case, the viol pieces might constitute a concealed swansong that would justify the anonymity of the set. If that is so, the strange serenity of *Pompe funèbre* and the sprightliness of *La Chemise blanche* display a highly personal vision of death as a sort of deliverance, even a fresh start – if we take the term *chemise blanche* in its sense as a rule of the game of Ombre allowing players to change all the cards in their hand – after a difficult life that the nostalgic first suite may perhaps symbolise.

The pieces by Forqueray that punctuate this recording come from scattered manuscript sources. While Antoine Forqueray's output for viol was essentially transmitted by his son Jean-Baptiste, who published a posthumous *livre* in 1747, certain pieces have survived as copies, including those that feature alongside chamber sonatas by Corelli and flute suites by Michel de La Barre in MS 135 of the Archives Départementales du Nord. The three pieces do not stand completely apart from the rest of Forqueray's œuvre, but they do display a style closer to that of the early eighteenth century and they are sometimes marked by an Italianate flavour that recalls the sonatas of Corelli, if only in their trio scoring. *La Girouette*, with its rondeau refrain whose semiquavers evoke the eponymous weathercock spinning in the wind, comes from a *Recueil de pièces de violle avec la basse tiré des meilleurs auteurs, Marais le père, Roland Marais, Forcroy, de Caix et autres* (Collection of viol pieces with bass drawn from the finest composers . . .) now conserved in the Bibliothèque Nationale de France.

The present recording was made in the Galerie Dorée (Gilded Gallery) of the Banque de France. Couperin, who lived in the rue

Neuve-des-Bons-Enfants, very close by, gave music lessons there to the Comte de Toulouse, whose town house the building was at the time. This inspirational venue for the performers is nowadays haunted by the presence of the composer, like a ghost in a *chemise blanche*.

Thomas Soury

Translation: Charles Johnston



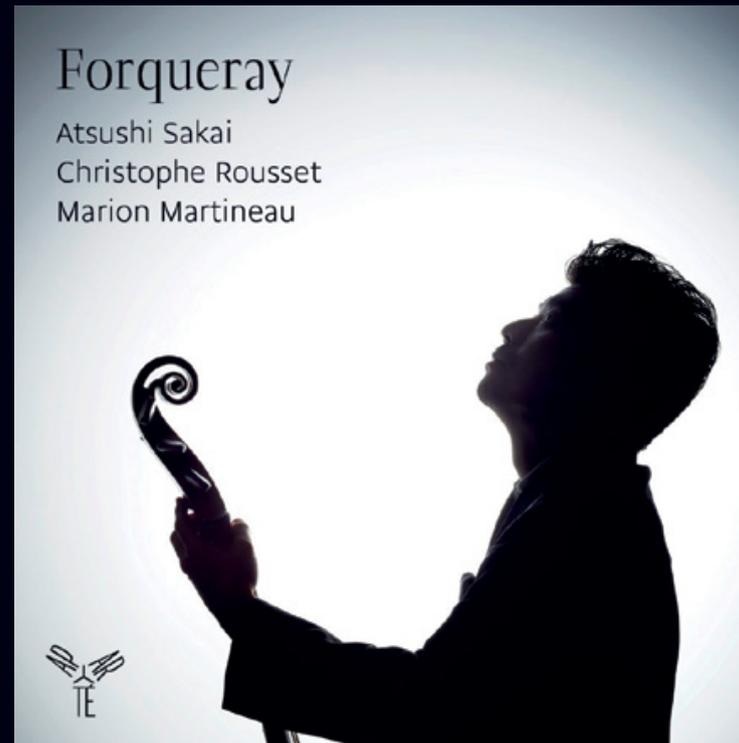
Marion Martineau
© Alistair Marca



Isabelle Saint-Yves

© Alistair Marca

Also available - *Également disponible*



apartemusic.com