

de la Chapelle du Roy  
la Botte de Musique  
la Province de Bretagne  
Chescant avient parer



F. COUPERIN. Organiste  
Dadit a. Non. de  
General des tats de  
Par son tres humble et tres





# FRANÇOIS COUPERIN CONCERTS ROYAUX

En 1713 et 1716, il publie ses deux premiers livres pour le clavecin ; pour l'abbaye de Longchamp, il conçoit la partie la plus achevée de son œuvre sacrée, les **Leçons de Ténèbres**.

Cette période de maturité et de maîtrise coïncide avec un retour à l'écriture instrumentale presque abandonnée depuis sa jeunesse, si l'on excepte la sonate en trio, **la Sultane**, composée vers 1710.

Ce retour répond à un désir du vieux roi. À son institution, Couperin donne, chaque dimanche, dans une atmosphère que recréent les deux belles gravures d'Antoine Trouvain intitulées « Quatrième » et « Cinquième chambre des Appartements », un concert, entouré des meilleurs instrumentistes de la Cour. Dans les lignes qui précèdent l'édition des quatre premiers de ces concerts, les **Concerts royaux**, publiés en 1722, sous la Régence et sept ans après la mort de celui qui les avait inspirés, Couperin explique à ses futurs interprètes :

« Les pièces qui suivent sont d'une autre Espèce que celles que j'ay données jusqu'à présent. Elles conviennent non seulement au Clavecin, mais aussy au Violon, à la Flute, au Hautbois, à la Viole et au Basson. Je les avois faites pour les petits Concerts de chambre où Louis quatorze me faisoit venir presque tous les dimanches de l'année. Ces pièces estoient exécutées par Messieurs Duval, Philidor, Alarius et Dubois. J'y touchois le Clavecin. Si elles sont autant du goût du Public qu'elles ont été approuvées du feu Roy, j'en ay suffisamment pour donner dans la suite quelques volumes complets. Je les ay rangées par Tons, et leur ay conservé pour titre celui sous lequel elles estoient connues à la Cour en 1714 et 1715. »

On discerne une sorte de réserve de la part d'un compositeur qui fait graver, pour la première fois, des pièces instrumentales, en prenant la précaution de les joindre au **Troisième Livre de pièces de clavecin** (cette association sera respectée par la veuve de Couperin pour la réédition de 1740). Les **Concerts royaux** ont-ils connu un certain succès ? On peut raisonnablement l'admettre, puisque, les années suivantes, Couperin sortira de ses cartons non seulement la suite annoncée de ces concerts,

En scrutant la chronologie de l'œuvre de François Couperin, on constate que l'intérêt porté par le compositeur à la musique instrumentale — une musique destinée à ce que nous appellerions aujourd'hui un petit Ensemble de Chambre d'au moins trois instrumentistes — s'est manifesté tout au long de sa vie.

Organiste comme son père, mais un organiste particulièrement doué qui assume, dès l'âge de dix-sept ans, l'une des plus importantes tribunes de Paris, celle de Saint-Gervais — dont il sera reconnu définitivement titulaire quatre ans plus tard — il est naturel qu'il conçoive pour son instrument ses premières œuvres connues, les « Pièces d'orgue consistantes en deux Messes, l'une à l'usage ordinaire des Paroisses Pour les Festes solennelles, l'Autre propre pour les Convents de Religieux et Religieuses ».

Il semble plus étrange qu'il entreprenne immédiatement après, au cours des années 1690-1695, la composition de sonates en trio. L'histoire en est connue car Couperin a rappelé bien des années plus tard l'innocent subterfuge utilisé pour flatter un public gourmant de nouveautés italiennes. Le jeune organiste, écrivant une sonate qui se veut un témoignage d'admiration envers l'art de Corelli, masque son identité sous un nom italien et remporte les suffrages des auditeurs. Il faudra néanmoins attendre près de trente ans avant que ces sonates deviennent accessibles par l'édition.

En effet, Couperin perd bientôt l'occasion de solliciter la curiosité des amateurs parisiens. En 1693, succédant à son maître Thomelin, il accède, à l'issue d'un concours, aux fonctions d'organiste de la Chapelle du roi. Après Lully et Delalande, voici Couperin distingué et choisi par un roi auquel il est difficile de dénier un étonnant discernement musical. Au service de Louis XIV, le compositeur Couperin peut s'épanouir dans le domaine de la musique religieuse : pour les chapelles de Versailles et des autres résidences royales, il écrit une vingtaine de petits motets et élévations. Maître de clavecin déjà célèbre, il commence à diffuser quelques-unes de ses pièces. Ces deux aspects si différents de son art culminent au cours des toutes dernières années du règne de Louis XIV.



mais également ces œuvres de jeunesse, déjà prémonitoires des « goûts réunis », français et italien, les fameuses sonates en trio auxquelles il a été fait allusion (**Les Nations**, 1726).

Pourquoi une telle prudence ? Sous l'influence de la production allemande et italienne de l'époque, nous privilégions actuellement la musique instrumentale dans notre vision globale de l'art français. Or, le genre « noble » par excellence, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle — l'opéra — est étranger à l'univers de Couperin : quant au genre le plus populaire, il appartient aussi au domaine de la musique vocale : il s'agit de l'air, auquel Couperin a peu sacrifié. Qu'en est-il au contraire de la musique instrumentale ? D'un côté, se dessine une école française de violon — pour reprendre la terminologie de L. de La Laurencie — qui, suivant l'exemple ultramontain, écrit force sonates pour violon : François Duval, l'un des interprètes des **Concerts Royaux**, appartient à cette école naissante. De l'autre, apparait, dans la tradition lulliste, une série d'œuvres parfaitement françaises, par le choix du cadre — celui de la suite de danses — et celui de l'écriture. Lully n'a évidemment pas composé à proprement parler de Musique de Chambre, mais des arrangements d'extraits instrumentaux de ses ballets et de ses opéras ont rencontré, sous le titre de « Trios de la chambre » ou de « Trios arrangés pour les concerts » un vif succès, comme en témoignent les nombreuses copies et éditions parisiennes et hollandaises qui subsistent.

Couperin a eu d'autres précurseurs : Marin Marais, avec ses **Pièces en Trio pour les Flûtes, Violons et dessus de Viole** (1692), Montéclair qui fait paraître en 1697 une **Sérénade ou Concert divisé en trois suites pour les Violons, Flûtes et Hautbois**, le flûtiste Michel de La Barre qui, trois ans plus tard, publie, pour le même Ensemble instrumental des **Pièces en trio**, enfin, l'organiste Louis-Antoine Dornel, auteur de trois recueils qui précèdent immédiatement les **Concerts de Couperin** (1709, 1711, 1713).

Comme Marais et Dornel, Couperin laisse à ses interprètes la plus grande liberté. En effet, il présente son texte musical simplement, sur deux portées, comme s'il le destinait au clavecin. Cependant, la qualité des instruments dont il s'entoure et dont il prend soin de préciser les noms, nous éclaire sur ses vœux. François Duval figure parmi les premiers violonistes de l'époque et dote son instrument d'un abondant répertoire qui ne comprend pas moins de sept livres de sonates publiés entre 1704 et 1720, Alarius ou Hilaire Verloge est un virtuose célèbre de la basse de viole, Pierre Dubois et Philidor (l'absence de prénom ne permet pas d'identifier avec exactitude à quel membre de la célèbre dynastie, Coupe-rin fait allusion) occupent les fonctions de joueurs de hautbois et de basson dans la Musique du roi. Il n'est pas nécessaire de voir dans ces remarques indifférence ou insensibilité vis-à-vis de l'utilisation des timbres instrumentaux mais plutôt un solide sens pratique qui laisse une grande latitude aux musiciens de se regrouper commodément selon leur spécialité.

Pourtant, quelques indications d'instrumentation apparaissent au fil des pages et l'écriture suggère assez

souvent l'apport d'instruments variés. Déjà, la viole se trouve mentionnée dans le **Prelude du Second concert** après la longue phrase mélodique initiale, ainsi que dans les **Echos** du même. Le **Troisième concert** offre une partie indépendante écrite pour cet instrument — ou pour un autre — indiquée comme suit : « Contre partie pour la viole si l'on veut. Cette partie peut servir également pour le violon ou la flûte traversière, le hautbois, etc. ». Elle court tout au long du **Prelude** et de la **Sarabande grave** : l'entichissement occasionnel à trois voix d'une texture conçue en général à deux voix, coïncide, semble-t-il, chez Couperin, avec une atmosphère plus grave et mélancolique. Elle autorise un discret et subtil contrepoint à la française ainsi que diverses recherches harmoniques qui, d'ailleurs, imprègnent aussi les autres mouvements de ce **Troisième concert**, peut-être le plus complexe des quatre, sur le plan de l'écriture. Parfois, le texte exige la présence de deux entités dialoguant dans un esprit concertant, ainsi dans les **Echos** du **Second concert** et dans la **Courante à l'italienne du Quatrième**.

Couperin a emprunté le cadre général de la suite et son principe unificateur : chacun des quatre concerts observe une même tonalité — sol, ré, la mi — mais un élément de diversion est créé par les changements de mode, puisque majeur et mineur alternent.

Précédés chacun par un **Prelude** de caractère grave ou élégiaque, dans lesquels les exégètes du compositeur ont reconnu l'influence de Corelli et de ses **sonate da chiesa**, les **Concerts royaux** comptent de quatre à six danses. Autour des pièces indispensables au genre, allemande, courante et sarabande, apparaissent les danses françaises traditionnelles, menuet, gavotte, gigue, musette, rigaudon, chaconne, sans qu'aucun titre n'éveille une référence pittoresque ou littéraire comme dans les livres de pièces de clavecin. Une mention particulière doit être décernée à la **Forlane (Quatrième Concert)**, danse originaire du Frioul, en Italie, et dont Ravel s'est certainement souvent en écrivain la pièce similaire du **Tombeau de Couperin**.

L'originalité de Couperin ne réside pas dans le choix des pièces mais dans leur conception : il suffit de comparer les danses de même caractère entre elles ou bien avec les modèles fournis par d'autres compositeurs, pour saisir la personnalité de l'auteur.

Celui-ci semble avoir organisé son recueil de façon très consciente en allant du plus simple vers le plus recherché.

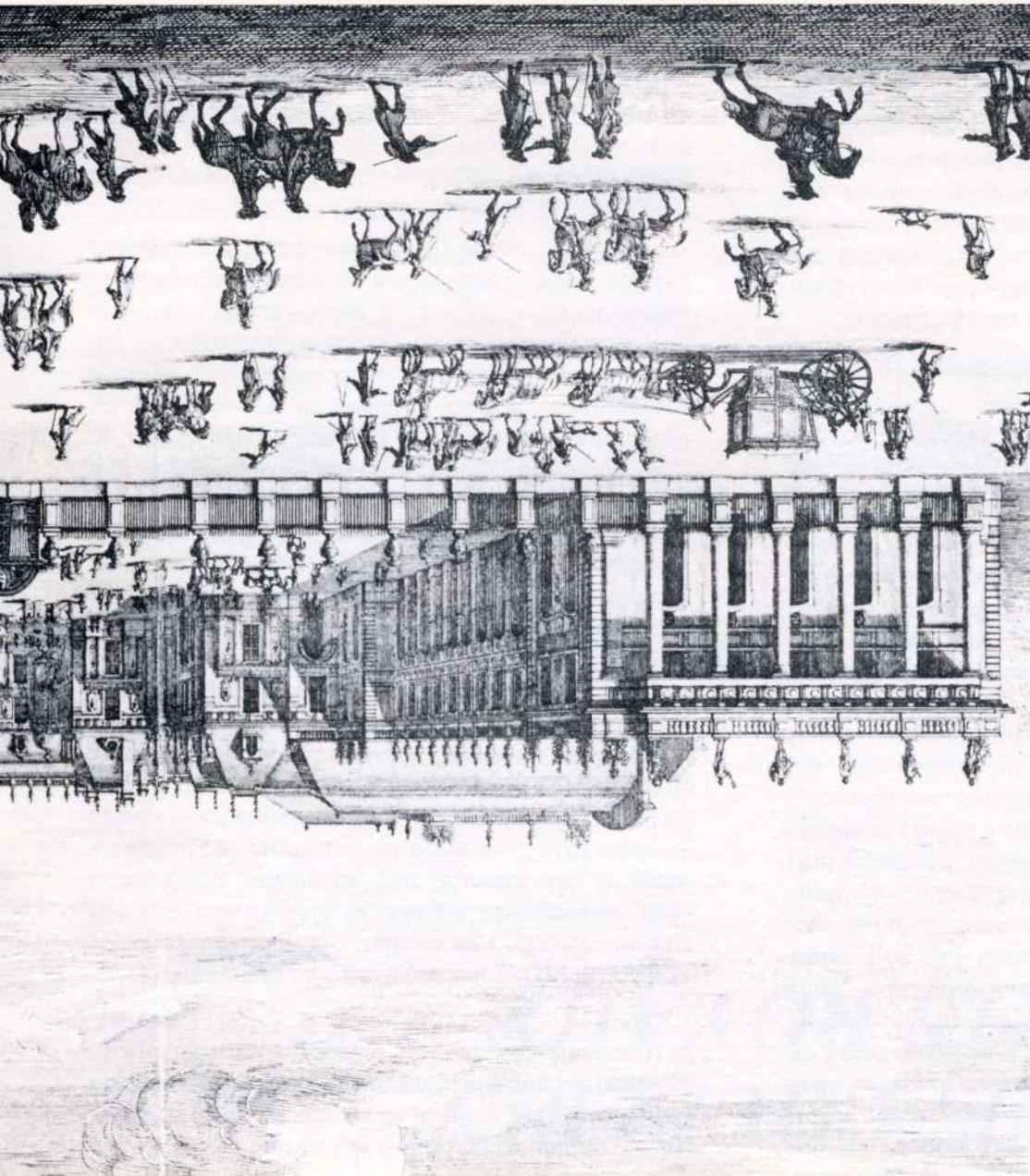
Le **Premier concert** ouvre le livre sous le symbole de la simplicité : concision, cinq mouvements seulement après le **Prelude**, **Allemande**, **Sarabande**, **Gavotte**, **Gigue** et **Menuet en trio**, linéarité d'une écriture à deux voix, saut, bien sûr, dans le **Menuet**, unité de structure, binaire à reprise (AABB), la seconde partie (B) étant deux fois plus longue que la première, caractère conjoint des motifs mélodiques, en particulier de la **Gavotte** et du **Menuet**, indications agogiques significatives (« légère-ment » pour l'**Allemande** et pour la **Gigue**) contribuent à imposer, après le thème un peu déclamatoire et extrêmement orné du **Prelude** avec sa chute de septième, l'atmosphère lumineuse qui s'accorde avec le ton de sol.



Dans le **Troisième concert**, cette aimable contro-verse franco-italienne s'efface. Voici une œuvre majeure par l'ampleur de la conception et la fusion des langages ; Couperin réalise ici son idéal des « goûts réunis », tout en jetant une sorte de pont entre Louis Couperin et Rameau, présents l'un dans la **Courante**, l'autre dans la **Gavotte**. Aucune miniaturisation dans chacun des sept mouvements, **Prélude, Allemande, Courante, Sara-bande, Gavotte, Muzette, Chaconne légère** : Couperin exploite ses matériaux sans restriction et sans se laisser limiter par les procédés propres à un style ou à un autre ; aussi, chaque pièce porte-t-elle le sceau du poli et de l'achève. La **Chaconne légère** mériterait à cet égard une longue analyse. À partir d'une forme contraignante puis-

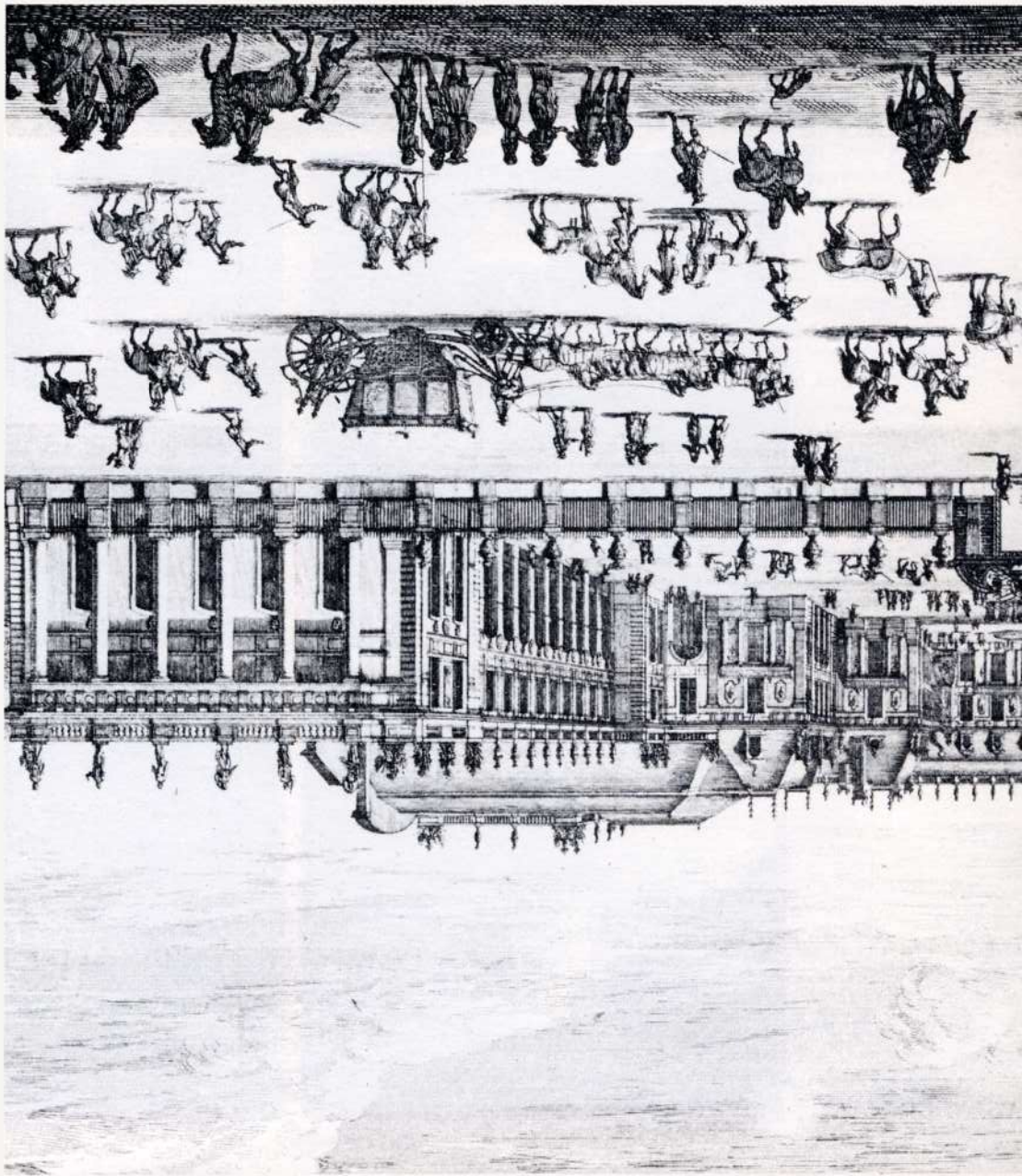
que la règle du jeu nécessite au moins le respect de

Château royal de Versailles, vu de l'avant



Bien que l'on ait souvent considéré les **Concerts royaux** comme fort éloignés de l'influence italienne, on peut s'interroger sur la juxtaposition et l'alternance systématique de mouvements français et italiens qui existent au sein du **Second concert**. Le **Prélude** (« Gracieusement ») n'a plus rien de corollien : sa parenté avec l'**Air tendre**, aussi à trois temps, qui vient plus loin est évidente : ports de voix, coulés, ornements, tout le langage de l'air sérieux de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle se trouve ici adapté. Le contraste avec l'**Allemande fuguée** et avec l'**Air contrefugué** éclate sans équivoque. Thèmes parfaitement instrumentaux et totalement disjoints, développement longs par répétition de séquences progressant en marches harmoniques, cellule rythmique dactylique (une longue, deux brèves), entrées en imitation, tout ce vocabulaire décrit et détesté par les tenants de la tradition française, Couperin s'en joue avec une maîtrise et une allégresse malicieuse. Il laisse, dans cette confrontation, le dernier mot à la musique française. Les **Échos** (« Tendrement ») qui concluent le **Second concert** suivent une structure fondamentalement française, celle du rondau.





pour (Gravure d'Israel Silvestre, 1674).

L'ostinato de quatre mesures à la basse, Couperin élabore une structure à la fois savante et mouvante qui fait appel aux techniques de la variation et du rondo, empruntant aussi aux procédés tels que l'écho et l'opposition entre modes majeur et mineur. Pourtant, le « métier » si évident à la lecture s'efface à l'audition quand demeurent seuls présents séduction et scintillement.

Le *Quatrième concert* soutient, selon Wilfrid Mellers (*Couperin, François Couperin and the French Classical Tradition*, London, 1950) le haut niveau de qualité du *Troisième*. Le *Prélude* peut être comparé avec celui de l'*Apothéose de Corelli*. En juxtaposant une *Courante Française* (en mi majeur) et une *Courante à l'Italienne* (en mi mineur), Couperin propose à l'auditeur le même jeu que dans le *Second concert*. La *Courante à l'Italienne* se distingue, si on la compare à des pièces semblables, par l'ampleur de sa conception et la richesse de ses modulations. La *Forlane* appelle le même genre de remarques que la *Muzette du Troisième concert* ; il s'agit de la récréation d'une danse d'esprit populaire de telle façon

que celui-ci se trouve transcendé, tout en restant perceptible. Les deux pièces sont en rondo et observent une rigoureuse unité de carture rythmique et harmonique, assortie de subtiles variations qui portent la signature de Couperin, un Couperin faussement naïf, qui achève ainsi de donner, dans ces quatre *Concerts royaux*, l'essence de son art.

Catherine MASSIP.



## NOTE DE L'ÉDITEUR

**BRIGITTE HAUBEBOURG**, clavicin.  
Née à Paris, Brigitte Haubebourg commence l'étude du piano à l'âge de quatre ans sous la direction de Marquerite Long et de Jean Doyen. Entrée au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe de clavicin de Marcelle Delacour, elle obtient un Premier Prix en 1963. Elle se perfectionne alors sous la direction de Robert Veyron-Lacroix puis, après avoir donné les premiers concerts d'une carrière prometteuse, devient soliste-concertiste à l'Office National de Radio-France, et obtient la Médaille d'Or au Concours International Vioti (Italie) en 1968.

**JACQUES VANDEVILLE**, hautbois.  
Lauréat de tous les Grands Prix Internationaux (Prague, Munich, Moscou, Genève, Vienne, etc.), Jacques Vandeville a joué avec les plus prestigieux orchestres (Philharmonie Tchèque, Concert-Gebouw d'Amsterdam, etc.). Il est aussi un chercheur, un découvreur de musiques inédites, classiques et modernes. C'est ainsi qu'on lui doit la découverte d'œuvres oubliées du XVIII<sup>e</sup> siècle français (Chêdeville, Hotteterre, Hotteterre, Montéclair). Outre ses prestations comme soliste avec orchestre, Jacques Vandeville se dépense inlassablement au sein de petites formations, souvent nées à son instigation, que ce soit avec la harpe, le trio d'anches, le quintette à vent, la clavicin, ou avec ses partenaires de l'Ensemble de Chambre Français.

**JEAN-LOUIS FIAT**, basson.  
Jean-Louis Fiat est né à Paris en 1952. Il commence l'étude du piano à cinq ans et devient l'élève de Lucette Descaves et Pierre Barbizet. Il abandonne le piano pour le basson et obtient, au Conservatoire National de Musique de Paris, un Premier Prix de Basson et de Musique de Chambre en 1979.

**PHILIPPE FOULON**, viole de gambe.  
Philippe Foulon, après avoir commencé le piano très jeune, a étudié la guitare classique, notamment à l'École Normale de Musique de Paris, ainsi que la violoncelle moderne. Mais intéressé par les instruments anciens, leurs sonorités, leurs techniques, leurs modes d'exécution, il a décidé d'entreprendre par la suite l'étude du violoncelle baroque et de la viole de gambe. Il fait actuellement des recherches analogues dans le domaine de la guitare romantique.

Philippe FOULON.



Jean-Louis FIAT.



Brigitte HAUBEBOURG.



Jacques VANDEVILLE.





# FRANÇOIS COUPERIN CONCERTS ROYAUX

On looking through the chronological list of François Couperin's works, we notice that the attention the composer devoted to instrumental music—music intended for what we would call today a small chamber ensemble of at least three instrumentalists—continued throughout his lifetime.

Organist like his father, but a particularly gifted organist who took charge, already at the age of seventeen, of one of the most important posts in Paris, that of Saint-Gervais—where he was officially installed four years later—it was natural that he composed his first known works for his own instrument, the "Pièces d'orgue consistantes en deux Messes, l'une à l'usage ordinaire des Paroisses Pour les Festes solennelles, l'Autre propre pour les Convents de Religieux et Religieuses".

It seems more strange that he should undertake immediately afterwards, during the years 1690-1695, the composition of *sonates en trio*. The story is well-known since Couperin recalled many years later the innocent dodge used in order to flatter a public eager for Italian novelties. The young organist, composing a sonata intended to be a token of admiration for Corelli, hid his identity beneath an Italian sounding name and won the applause of those who heard it. Almost thirty years went by however before these sonatas became accessible in print.

In fact, Couperin was soon to lose the opportunity to provoke the curiosity of Parisian amateurs. In 1693, succeeding his teacher Thomelin, he became organist of the *Chapelle du roi* as the result of a contest. After Lully and Delalande, here we have Couperin marked out and chosen by a king in whom it is difficult to perceive an astonishing musical discrimination. In the service of Louis XIV, Couperin the composer was able to show himself in the field of church music: for the *chapelles* at Versailles and other royal residences, he wrote about twenty small motets and elevations. Already famous as a teacher of the harpsichord, he began to circulate some of his pieces. These two aspects of his art, so different, culminated during the very last years of Louis XIV's reign. In 1713 and 1716, he published his first two books for the harpsichord; for the abbey of Longchamps, he composed the most polished of his religious works, the *Leçons de Ténébres*.

This period of maturity and mastery coincided with a return to instrumental music which he had almost abandoned since his youth, except for the trio sonata, *la Sultane*, begun in about 1710.

This return responded to a wish of the old king. Prompted by him, every Sunday, in a setting which the two fine engravers by Antoine Trouvain entitled "Quatrième" and "Cinquième chambre des Appartements" recreate, Couperin gave a concert, joined by the finest players of the court. In the lines which precede the publication of the first four of these concerts, the *Concerts royaux*, in 1722, under the Regency and seven years after the death of he who had inspired them, Couperin explained to his future interpreters:

"The pieces which follow are of another Species than those which I have given up until now. They not only suit the Harpsichord, but also the Violin, the Flute, or Oboe, the Viol or the Bassoon. I had composed them for the little chamber Concerts where Louis fourteenth made me come on almost every Sunday of the year. These pieces were performed by Messieurs Duval, Philidor, Alarius and Dubois. I was playing the Harpsichord. If they are as much to the taste of the public as they were to the former King, I have enough of them to follow them with a few complete volumes. I have arranged them by Keys, and have kept as the title the one by which they were known at Court in 1714 and 1715".

We notice a kind of reserve on the part of a composer who had instrumental pieces engraved for the first time, taking the precaution of adding them to the *Troisième Livre de pièces de clavecin* (this association was to be respected by Couperin's widow for the republication in 1740). Were the *Concerts royaux* fairly successful? We can reasonably suppose they were, since, in the following years, Couperin took out not only the announced follow-up to these concerts from his filing-boxes, in the collection entitled *Les Goûts réunis*, published in 1724, but also these youthful works, already premonitory of the "goûts réunis", French and Italian, the famous trio sonatas to which he had referred (*Les Nations*, 1726).

Why such cautiousness? Under the influence of German and Italian music of the same period, we give preference at the present time to instrumental music in our global assessment of French art. Whereas the ideal "noble" form at the beginning of the 18th century—opera—was a stranger to Couperin's world; the most popular form was also a vocal one: the air, to which Couperin contributed but little. On the other hand, what about instrumental music? A French violin school was taking shape—to repeat the expression of Lionel de La Laurencie—which, following the Italian example wrote many sonatas for the violin: François Duval, one of the musicians of the *Concerts royaux*, belonged to this budding school. Elsewhere in the Lully tradition, there appeared a series of perfectly French works, by their choice of framework—that of the dance suite—by their style of writing. Lully evidently did not compose chamber music in the strict sense, but arrangements of instrumental excerpts from his ballets and his operas, under the title of "Trios de la chambre" or "Trios arrangés pour les concerts" met with much success, as is shown by the numerous Parisian and Dutch copies and publications that exist.

Couperin had other forerunners: Marin Marais, with his *Pieces en Trio pour les Flûtes, Violons, et dessus de Violon* (1692), Montéclair who published in 1697 a *Sérénade ou Concert divisé en trois suites pour les Violons, Flûtes et Hautbois*, the flautist Michel de La Barre who, three years later, published, for the same instruments his *Pièces en trio*; lastly the organist Louis-Antoine Dornel, composer of three collections which immediately precede Couperin's *Concerts* (1709, 1711, 1713).



Although the **Concerts royaux** have often been considered to be far removed from Italian influence, we can ask ourselves questions about the juxtaposition and systematic alternation of French and Italian movements which are the secret of the **Second concert**. The **Prélude** ("Gracieusement") has nothing Corellian about it: its relationship to the **Air tendre**, also in triple time, which comes later is obvious: **ports de voix, coulés**, 17th century can be found adapted here. The contrast with the **Allemande fugue** and with the **Air contrefugue** bursts out without ambiguity. The themes are perfectly instrumental and totally disjoint, the developments long by repeated sequences advancing by harmonic progressions, a dactyl rhythmic motif (one long, two shorts), entries in imitation, all this vocabulary was decried and detested by those attached to the French tradition. Couperin plays with them with mastery and malicious pleasure. In this confrontation, he left the last word to French music. The **Echos** ("tendrement") which ends the **Second concert** follows a fundamentally French structure, that of the **rondeau**. The instruments move in pairs, and in thirds, alternating "fort" et "doux" an ornamental closed melodic formula which will appear in the other **concerts** and which, for Pierre Citron (**Couperin**, Paris, 1963), could have been suggested by the use of the flute or the oboe.

In the **Troisième concert**, this pleasant Franco-Italian controversy disappears. Here is a major work in its depth of conception and fusion of styles; Couperin has achieved his ideal of the "goûts réunis" here, while at the same time throwing a kind of bridge between Louis Couperin and Rameau, the former in the **Courante**, the latter in the **Gavotte**. There is no miniature in any of the seven movements, **Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Muzette, Chaconne légère**: Couperin explores his material unrestricted and without allowing himself to be limited by techniques pertaining to one style or another; each piece also bears the stamp of the polished and finished article. The **Chaconne légère** deserves a long analysis in this respect. Starting out from a restrictive form since the rule of the game requires at least the respect of the four-bar ostinato of the bass, Couperin develops a structure that is both know-ledgeable and mobile, making use of variation and rondeau techniques, borrowing also such methods as echo and opposing major and minor modes. However, the craftsmanship, so obvious when we read the work, disappears when listening to it: alone charm and sparkle remain.

The **Quatrième concert**, according to Wilfrid Mellers (**Couperin, François Couperin and the French Classical Tradition**, London, 1950) maintains the high quality of the **Troisième**. The **Prélude** can be compared to that of the **Apothéose de Corelli**. In placing side by side a **Courante française** (in E major) and a **Courante à l'italienne** (in E minor), Couperin plays the same card as he did in the **Second concert**. If we compare it to similar pieces, the **Courante à l'italienne** attracts attention by the fullness of its conception and the wealth of its modulations. The **Fortane** calls for the same remarks as the **Muzette** of the **Troisième concert**; this dance in a popular vein is recreated here in such a way that it becomes changed for the better, although remaining recognizable. The two pieces are "en rondeau", strictly similar with regard to rhythm and harmony, and matched by subtle variations which bear the stamp of Couperin, a falsely simple-minded Couperin, who thus, in these four **Concerts royaux**, finishes giving us the essence of his art.

Catherine MASSIP.  
(Translated by Charles WHITFIELD.)

Like Marais and Dornel, Couperin left the greatest freedom to the performers. He presents the music simply, on two staves, as if he intended it for the harpsichord. However, the quality of the players who surrounded him, whose names he took care to mention, throw light upon his desires. François Duval was one of the best violinists of the times and provided his instrument with an abundant repertoire which consists of no less than seven books of sonatas published between 1704 and 1720. Alarius or Hilaire Verloge was a famous virtuoso of the bass viol; Pierre Dubois and Philidor (the absence of a Christian name does not enable us to distinguish precisely) which member of this famous dynasty Couperin was referring) played the oboe and the bassoon in the **Musique du roi**. These remarks should not be taken to mean indifference or insensitivity to instrumental colours but rather a solid practical sense leaving great scope to the musicians for them to be grouped according to their speciality.

However, some indications regarding the instrumentation appear in some places and quite often the writing suggests the bringing in of various instruments. Already, the viol is mentioned in the **Prélude** to the **Second Concert** after the long opening melodic phrase, as well as in the **Echos** of the same. The **Troisième Concert** contains a separate part written for this instrument—or for another—indicated as follows: "Separate part for the viol if desired. This part can also be used for the violin or the transverse flute, the oboe, etc.". It lasts throughout the whole of the **Prélude** and the **Sarabande grave**: the occasional enriching to three parts of the generally two-part texture, coincides, it would seem, in Couperin, with a more serious and melancholy mood. It allows a discreet and subtle counterpoint in the French style as well as various harmonic refinements which, by the way, also permeate the other movements of this **Troisième Concert**, perhaps the most complex of the four, as far as the writing is concerned. Sometimes the music requires the presence of two entities conversing in concerto spirit, such as in the **Echos** of the **Second Concert** and in the **Courante à l'italienne** of the **Quatrième**.

Couperin borrowed the general form of the suite and its unifying principle: each of the four **concerts** keeps to a single key—G, D, A, E—but an element of variety is created by the changes of mode, since major and minor alternate. Each one preceded by a **Prélude** of a serious or elegiac character, in which the composer's theorists have recognized the influence of Corelli and the **sonate da chiesa**, the **Concerts royaux** contain from four to six dances. Alongside the essential pieces, **allemande, courante** and **sarabande**, traditional French dances appear such as the **menuet, gavotte, gigue, musette, rigaudon, chaconne**, without there being any of those pictures-que or literary titles to be found in the harpsichord pieces. We should mention the **Fortane** in particular (**Quatrième concert**), a dance originally from the Frioul district in Italy, which Ravel certainly remembered when composing a similar piece for the **Tombeau de Couperin**.

The **Premier concert** opens the book under the sign of simplicity: concise, there are only five movements after the **Prélude: Allemande, Sarabande, Gavotte, Gigue** and **Menuet en trio**, the linearity of the two-part writing, except, of course, in the **Menuet**, unity of structure, binary with repeats (AABB), the second part (B) being twice as long as the first, the conjunct nature of the melodic ideas, particularly in the **Gavotte** and the **Menuet**, significant indications concerning the style ("légère-ment" for the **Allemande** and for the **Gigue**) help to establish, after the slightly declamatory and extremely ornate theme of the **Prélude** with its drop of a seventh, the luminous atmosphere agreeing with the key of G.