Couperin

Les Nations · vol. I

PREMIER ORDRE
«La Française»

MUSIQUE DE CHAMBRE

CM BV
CENTRE DE
MUSIQUE BAROQUE
Versailles

François Couperin 1668-1733

Les Nations · vol. 1

PREMIER ORDRE
Sonade « La Française »
et suite de symphonies en trio

COLLECTION MUSIQUE DE CHAMBRE
Édition de Julien Dubruque

Éditions du Centre de musique baroque de Versailles
CAH.281

Le Centre de musique baroque de Versailles
est subventionné par
le Ministère de la Culture
(Direction générale de la création artistique),
l'Établissement public du musée et du domaine national de Versailles,
le Conseil régional d'Île-de-France,
le Conseil départemental des Yvelines,
la Ville de Versailles,
le Cercle Rameau, cercle des mécènes particuliers et entreprises du CMBV.

Son pôle Recherche est associé au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance
(Unité mixte de recherche 7323, CNRS - Université François-Rabelais de Tours)

© 2015 - Éditions du Centre de musique baroque de Versailles
Collection Musique de chambre (44)- ISSN : 1954-3336
CMBV — CAH.281 - ISMN : 979-0-56016-281-2
Tous droits d'exécution, de reproduction,
de traduction et d'arrangement réservés
Dépôt légal : novembre 2015

Directeur de publication : Nicolas Bucher
Responsables éditoriaux : Louis Castelain et Julien Dubruque
Éditions fondées par Jean Duron et Jean Lionnet
Imprimerie : Imprimerie Copie Service (Versailles), février 2020
Couverture : conception Polymago

Centre de musique baroque de Versailles

Hôtel des Menus-Plaisirs
22, avenue de Paris
F-78000 Versailles
+33 (0)1 39 20 78 18
editions@cmbv.com
www.cmbv.fr

Mission nationale de valorisation du patrimoine musical français des XVIIe et XVIIIe siècles

INTRODUCTION

Les interprètes qui jouent de nos jours *Les Nations* de Couperin délaissent souvent les éditions [1] pour utiliser des fac-similés [2] de la gravure de Louis Hue. La grande beauté de celle-ci donne l'impression qu'elle n'est pas fautive. Or c'est loin d'être le cas – pas plus, du reste, que celui des *Pièces de clavecin* –, et ce problème est renforcé par l'édition des *Nations* en parties séparées. Les musicologues savent bien que ce type d'édition, au XVIIIe siècle, contient considérablement plus de fautes que les partitions générales. Les interprètes s'exposent ainsi à des erreurs, à défaut d'avoir refait eux-mêmes le travail éditorial nécessaire (notes, rythmes, dynamiques, articulations, ornements, indications de mouvement…). De plus, l'absence de partition, outre qu'elle ne permet pas au musicien ni au musicologue d'étudier l'œuvre, empêche de l'interpréter d'autres manières, notamment celle suggérée par Couperin lui-même, à deux clavecins. Les éditions du Centre de musique baroque de Versailles ont donc décidé de mettre à la disposition du public une triple édition de chaque « Nation » :

- une édition de la partition, avec introduction et notes critiques (CAH. 281, 282, 283 et 284) ;
- quatre parties séparées de Premier dessus, Second dessus, Basse d'archet et Basse chiffrée, reprenant les « quatre livres séparés » de l'édition originale ; nous y avons joint une partie de Basse chiffrée réalisée, destinée aux claviéristes ne maîtrisant pas la basse continue (CAH. 281-MO, 282-MO, 283-MO et 284-MO) ;
- deux parties séparées de Premier clavecin et de Second clavecin pour une exécution à deux clavecins (CAH. 281-RC, 282-RC, 283-RC et 284-RC).

NOTES BIOGRAPHIQUES

« Il n'y a rien à dire de sa vie », dit Philippe Beaussant, son biographe, de François Couperin (1668-1733). Comme Bach, il était l'héritier d'une dynastie de musiciens, qui se perpétuerait après lui, puisqu'elle tint, entre autres, l'orgue de l'église Saint-Gervais, à Paris, du XVIIe au XIXe siècle. Avec la génération du père (Charles) et de l'oncle (Louis) de François, les Couperin accédèrent aux plus hautes charges de la cour. François, par sa carrière et l'importance de son œuvre gravée, est le plus éminent membre de cette dynastie – raison pour laquelle on le surnomme parfois « le grand ». Il devint en effet organiste du roi, sur concours, à l'âge de 25 ans, et presque aussitôt, maître de musique des enfants de France ; il occupa ces charges jusqu'à sa mort, les cumulant encore, après 1717, avec celle d'ordinaire de la musique de chambre du roi, en survivance du fils de d'Anglebert.

Son œuvre publiée reflète fidèlement ses fonctions. Pas plus que Bach, il n'aborda l'opéra, et très peu le genre vocal profane : on conserve de lui quelques airs, mais aucune cantate, le genre pourtant à la mode au début du XVIIIe siècle. On peut distinguer trois ensembles dans son œuvre. Le premier et le plus important est celui de la musique pour clavier, c'est-à-dire, essentiellement, de clavecin, outre les *Pièces d'orgue consistantes en deux messes*, publiées à 22 ans, en 1690. De fait, comme ses contemporains, Couperin n'a pas beaucoup composé pour cet instrument : l'improvisation était au cœur de l'art des organistes. Et puis la demande en pièces de clavecin était forte dans la bonne société parisienne du siècle des Lumières. Couperin fut aussi un maître recherché ; ses préoccupations pédagogiques se manifestent dans *L'Art de toucher le clavecin* (1717). Il finit par publier, tardivement, pas moins de quatre livres de *Pièces de clavecin* (1713, 1717, 1722 et 1730), divisés en vingt-sept « Ordres », qui constituent l'un des sommets de la littérature pour clavier, et qu'on ne cessa jamais de tenir en estime : Brahms les réédita au XIXe siècle, les pianistes du XXe les jouèrent.

Le second ensemble est constitué par la musique de chambre ; Couperin se vantait d'avoir le premier importé la mode d'Italie, c'est-à-dire la forme de la sonate, qu'il avait naturalisée en « sonade », et le style de Corelli. Nullement partisan, il promut tout au long de sa vie la réunion des goûts français et italien, entre lesquels la querelle faisait alors rage ; en témoignent les *Concerts royaux* (1722), les *Goûts réunis* et *L'Apothéose de Corelli* (1724), *L'Apothéose de Lully* (1725) et *Les Nations* (1726). Ses *Pièces de viole* (1728), à part, sont certainement la plus originale de ses œuvres.

Enfin, Couperin est l'auteur de musique vocale sacrée, dont le chef d'œuvre est incontestablement les *Leçons de Ténèbres* (*ca* 1715), outre de nombreux motets pour une ou plusieurs voix, mais aucun à grand chœur (du moins n'en a-t-on conservé aucun) : dans tous les genres, Couperin sera resté le maître de l'intime.

---

1. Cf. François Couperin, *L'Impériale*, éd. Laurence Boulay, Paris, Éditions musicales transatlantiques, 1963 ; id., *Les Nations*, 4 vol., éd. Edward Higginbottom, Monteux, Musica rara, 1976-1977 ; réimp. Londres, Breitkopf, s.d. ; id., *Musique de chambre. 3, Les Nations*, éd. Amédée Gastoué, éd. rev. par Kenneth Gilbert et Davitt Moroney, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1987.
2. Par exemple François Couperin, *Les Nations*, Paris, Billaudot, 1989, ou Courlay, Fuzeau, 1993.

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

INTRODUCTION

Nowadays, the musicians who perform Couperin's *Les Nations* tend to eschew recent editions[1] in favour of facsimiles[2] of Louis Hue's engraving, an engraving so beautiful that it misleads them to assume that it is error-free. However, this is far from the case (whether for *Les Nations* or for the *Pièces de clavecin*), and these errors are compounded since Les *Nations* are published in separate instrumental parts. Musicologists are aware that this type of eighteenth-century edition contains many more errors than the general scores. Performers thus expose themselves to mistakes, unless they decide to redo the necessary editorial work themselves (notes, rhythms, dynamics, articulations, ornaments, tempo markings, etc.) Moreover, the lack of a score not only prevents musicians and musicologists from studying the work, it also forecloses the possibility of alternative interpretations, particularly the one that Couperin suggested himself, for two harpsichords. The Éditions du Centre de musique baroque de Versailles have therefore decided to make three editions of each *Nation* available to the public:

- An edition of the score, with an introduction and critical notes (CAH. 281, 282, 283, and 284);
- Four separate parts for the *Premier dessus*, *Second dessus*, Bowed Bass, and Figured Bass, thus reproducing the original edition's "four separate books"; we add the realisation of a figured bass part, aimed at keyboardists who have not mastered basso continuo (CAH. 281-MO, 282-MO, 283-MO, and 284-MO);
- Two separate parts for First Harpsichord and Second Harpsichord, for a two-harpsichord performance (CAH. 281-RC, 282-RC, 283-RC, and 284-RC).

BIOGRAPHICAL NOTE

Philippe Beaussant remarked on François Couperin (1668-1733), "there is nothing to say about his life." Like Bach, Couperin came from a long line of musicians, a line that continued after his death and included the organists at Paris's Saint-Gervais church from the seventeenth to nineteenth centuries. His father Charles and his uncle Louis attained the highest positions in court. François himself is the most eminent member of the family dynasty, thanks to both his career and his published works, which have earned him the name "Couperin the Great." At age 25, he won the competition to become the Royal Organist and shortly thereafter became the music teacher for the children in the royal family. He held these positions for the rest of his life, in addition to being named a Royal Chamber Musician in 1717, succeeding d'Anglebert's son.

His published works reflect his official positions. Like Bach, he did not explore lyrical forms and very rarely composed secular vocal music; only a few melodies have survived, and no cantatas, although it was the fashionable genre at the beginning of the eighteenth century. We can divide his compositions into three groups. The first and largest is keyboard music, mainly harpsichord pieces, except for his *Pièces d'orgue consistantes en deux messes* (*Pieces for Organ Consisting of Two Masses*), which he published in 1690 when he was 22. Like his contemporaries, Couperin did not compose much for the organ, since organ playing was centered around improvisation at the time. Harpsichord pieces, however, were in great demand in eighteenth-century Parisian high society. Couperin was also sought after as a teacher, and his pedagogical interests are evident in *L'Art de toucher le clavecin* (*The Art of Harpsichord Playing*, 1717). He eventually published four volumes of *Pièces de clavecin* (*Pieces for Harpsichord*, 1713, 1717, 1722, and 1730), divided into 27 "*ordres*," which marked a highpoint in keyboard music and remained continuously popular; Brahms republished them in the nineteenth century and twentieth-century pianists often played them.

The second group consists of chamber music. Couperin claimed to be the first to have imported Italian fashion, namely the sonata (which he gallicised as the "sonade") and the Corelli style. Couperin did not take sides in this *querelle*, promoting instead the fusion of Italian and French styles that were so opposed; this fusion is evident in the *Concerts Royaux* (*Royal Concerts*, 1722), the *Goûts réunis* (*Styles Reunited*, 1724) and the *Apothéose de Corelli* (*The Apotheosis of Corelli*, 1724), *L'Apothéose de Lully* (*The Apotheosis of Lully*, 1725) and *Les Nations* (*Nations*, 1726). His *Pièces de viole* (*Pieces for Viol*, 1728) are unique among his work and are certainly the most original of his compositions.

And thirdly, Couperin is the author of sacred vocal music, notably his uncontested masterpiece *Leçons de Ténèbres* (*ca* 1715), as well as numerous motets for one or several voices, but no *motet à grand chœur* ("for a large choir"; at least, none has survived). In all genres, Couperin remains instead a master of more intimate musical settings.

1. Cf. François Couperin, *L'Impériale*, ed. Laurence Boulay (Paris: Éditions musicales transatlantiques, 1963); id., *Les Nations*, 4 vol., ed. Edward Higginbottom (Monteux: Musica rara, 1976-1977; reprint London: Breitkopf, undated); id., *Musique de chambre. 3, Les Nations*, ed. Amédée Gastoué, rev. ed. by Kenneth Gilbert and Davitt Moroney (Monaco: L'Oiseau-Lyre, 1987).
2. See for example François Couperin, *Les Nations* (Paris: Billaudot, 1989; or Courlay: Fuzeau, 1993).

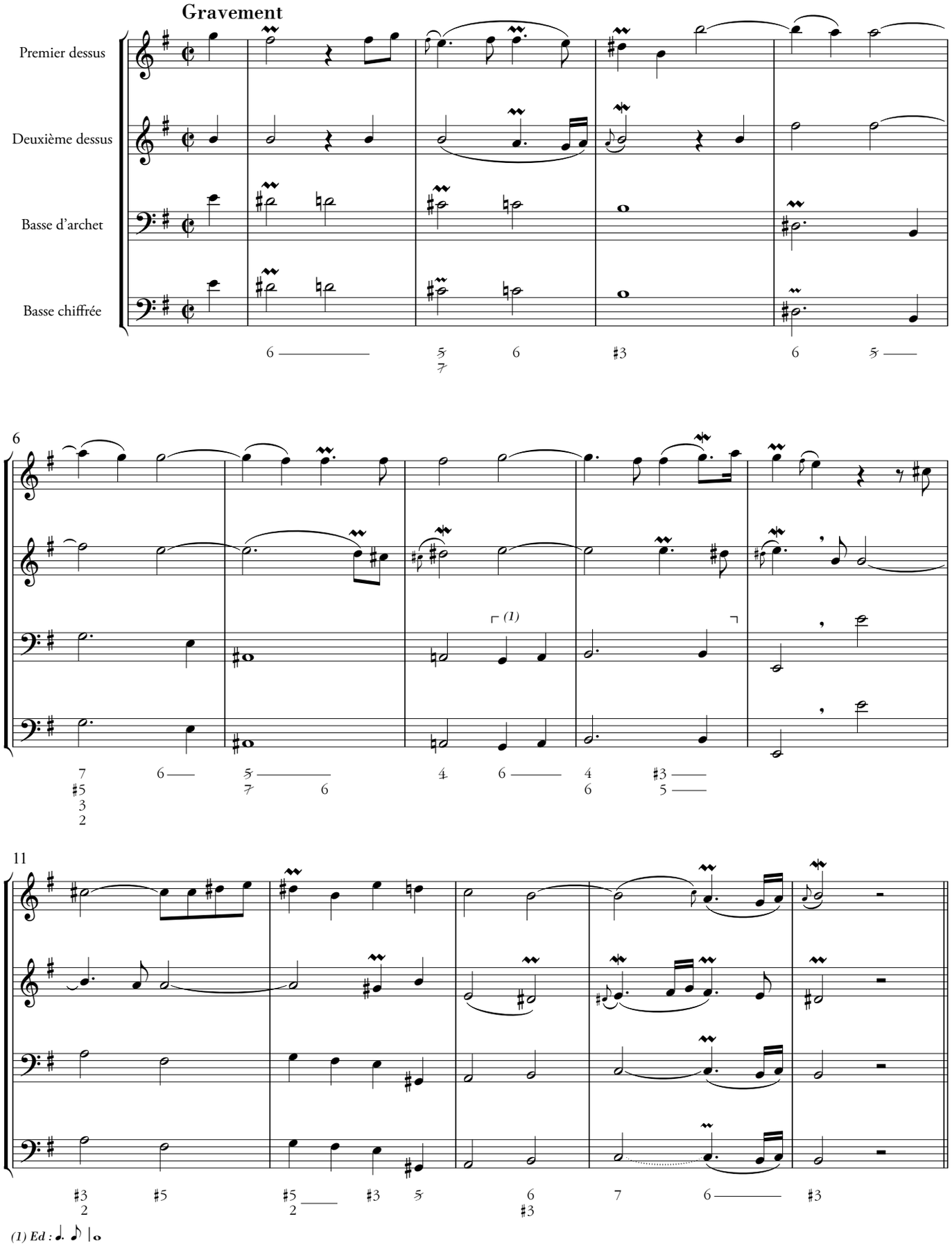
Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

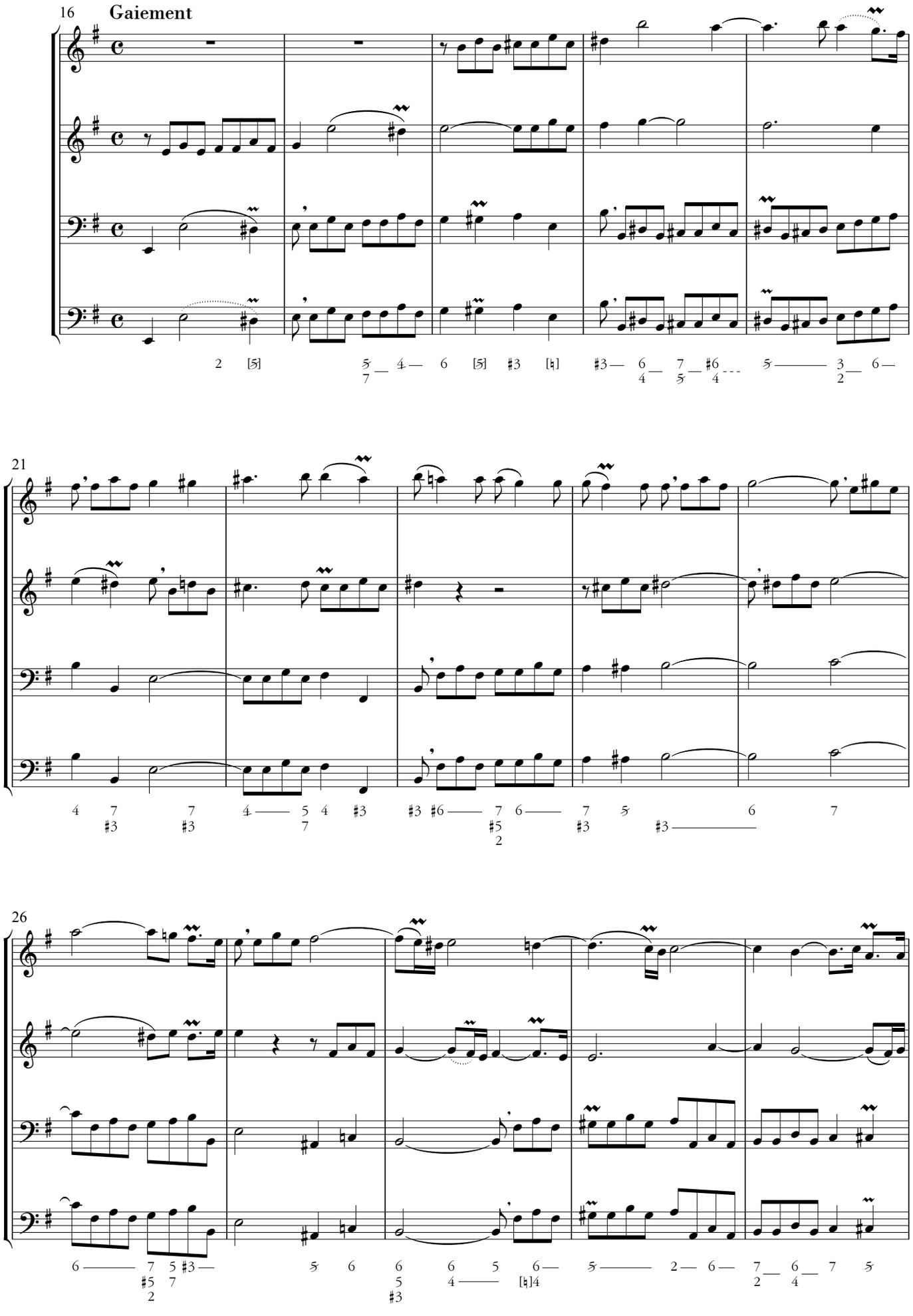
The following pages are not part of the selection.

LES NATIONS

PREMIER ORDRE

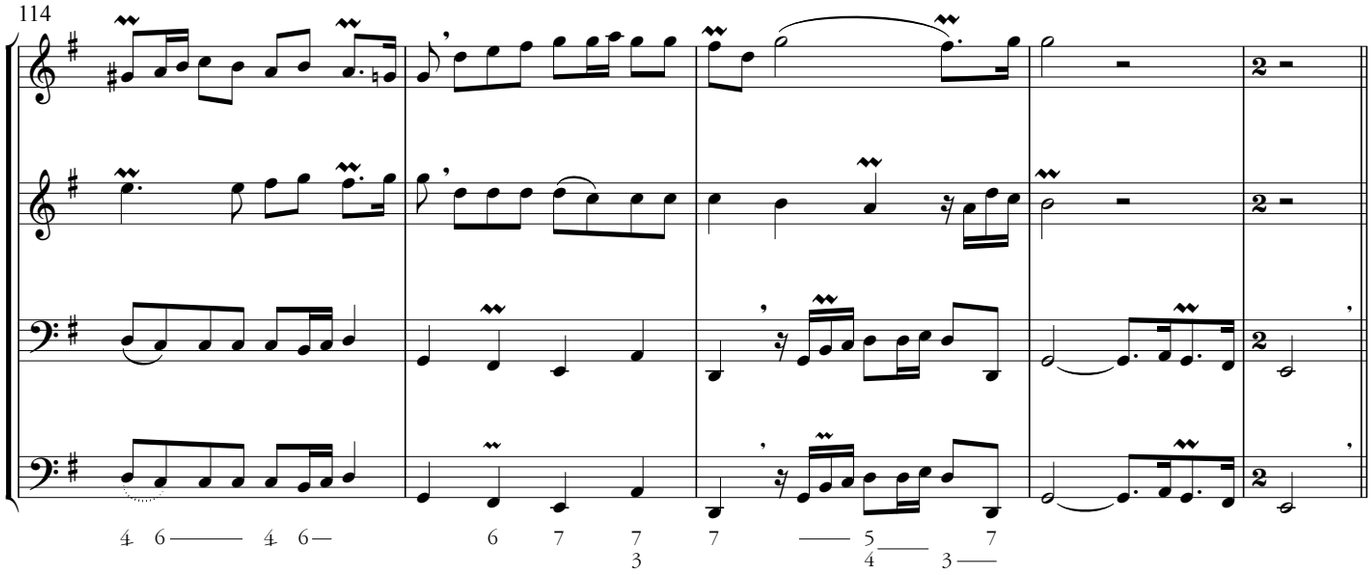
1. La Française




16
Gaiement
21
26

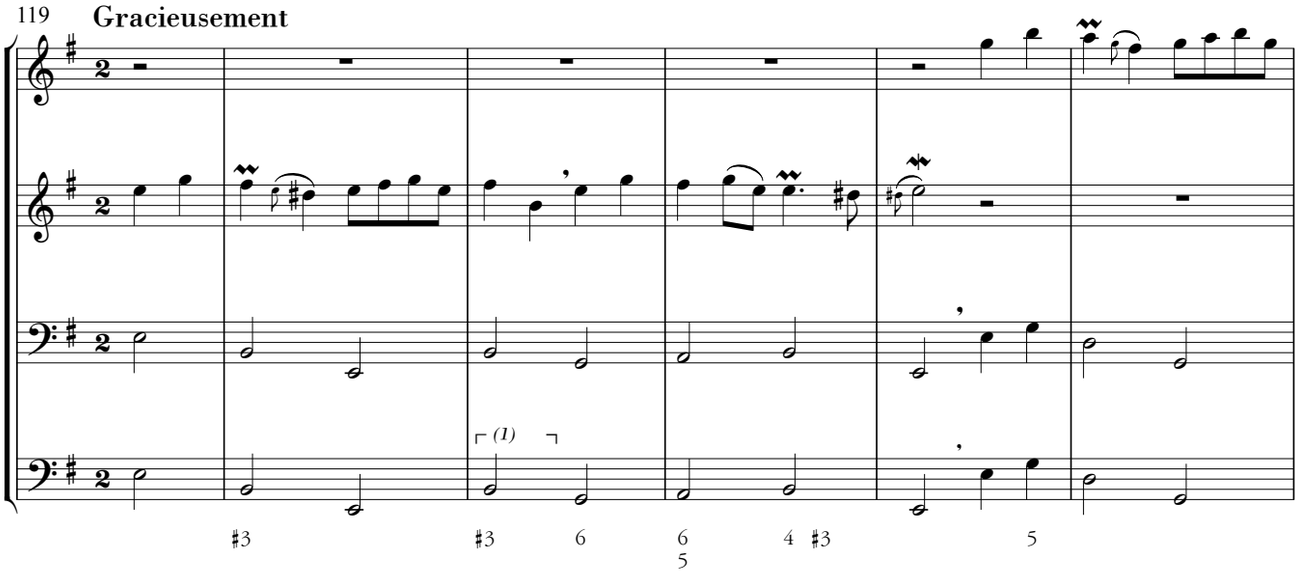
Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

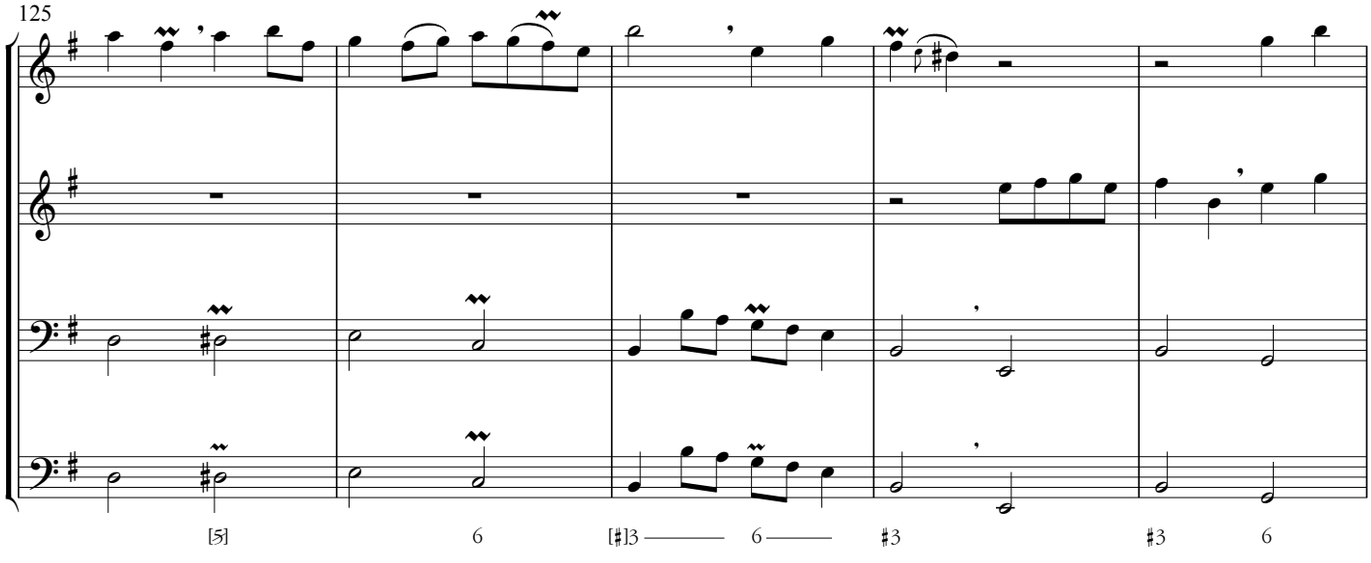
The following pages are not part of the selection.

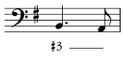


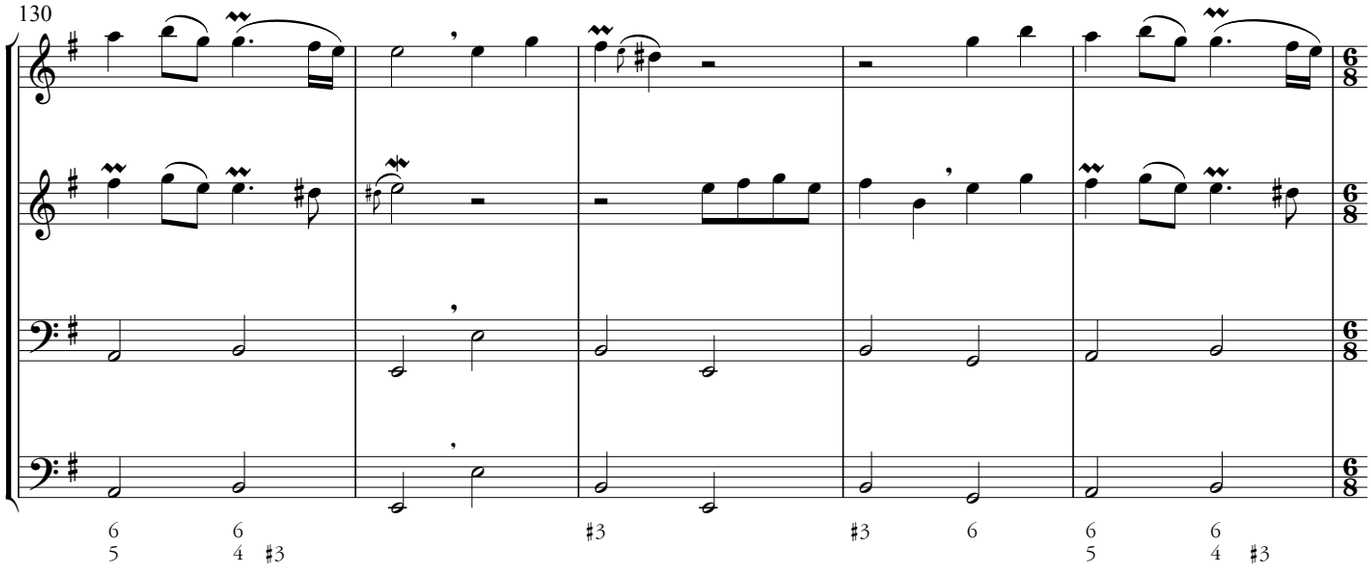
Air

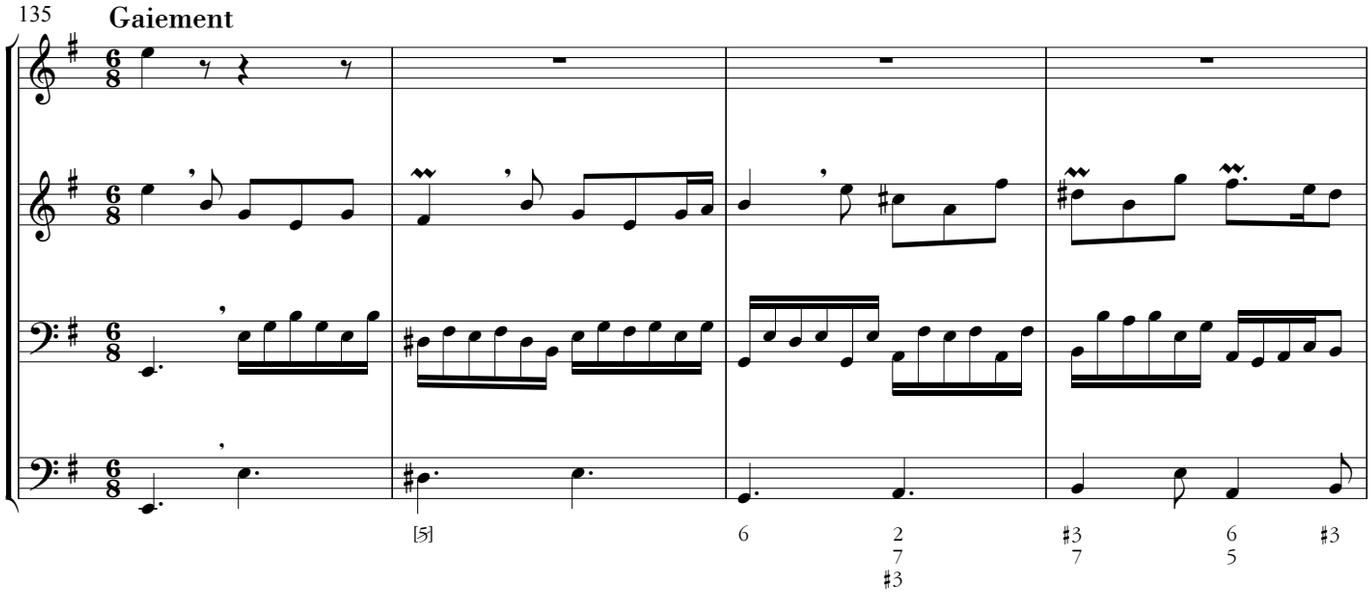
Gracieusement

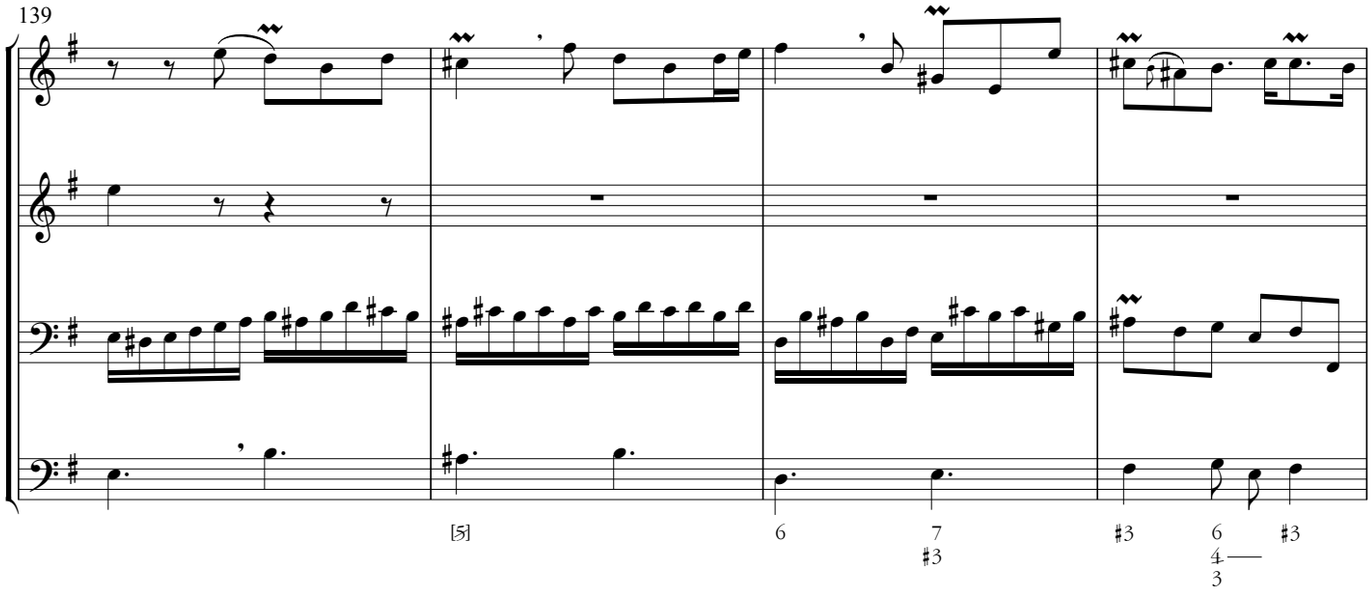


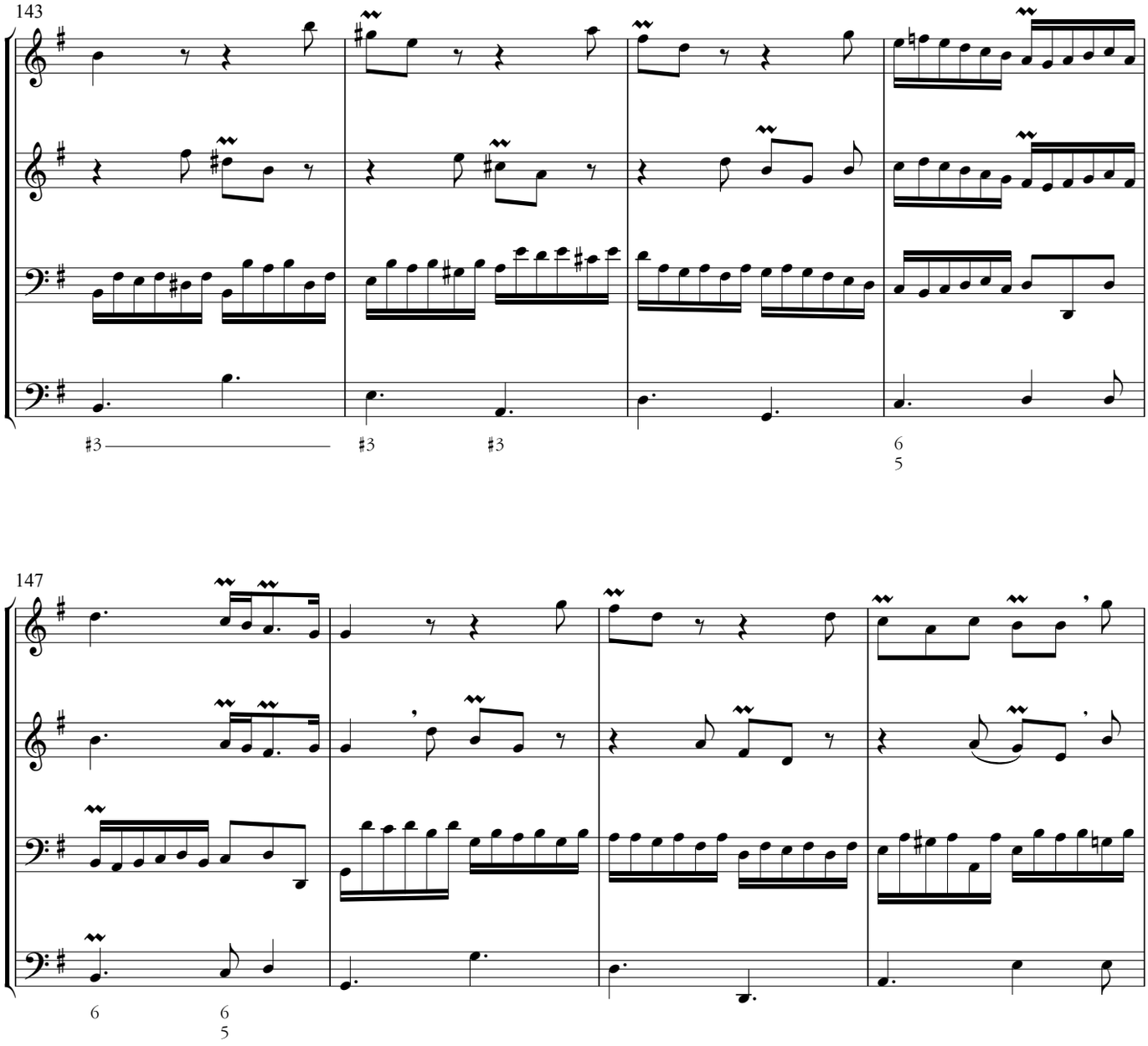


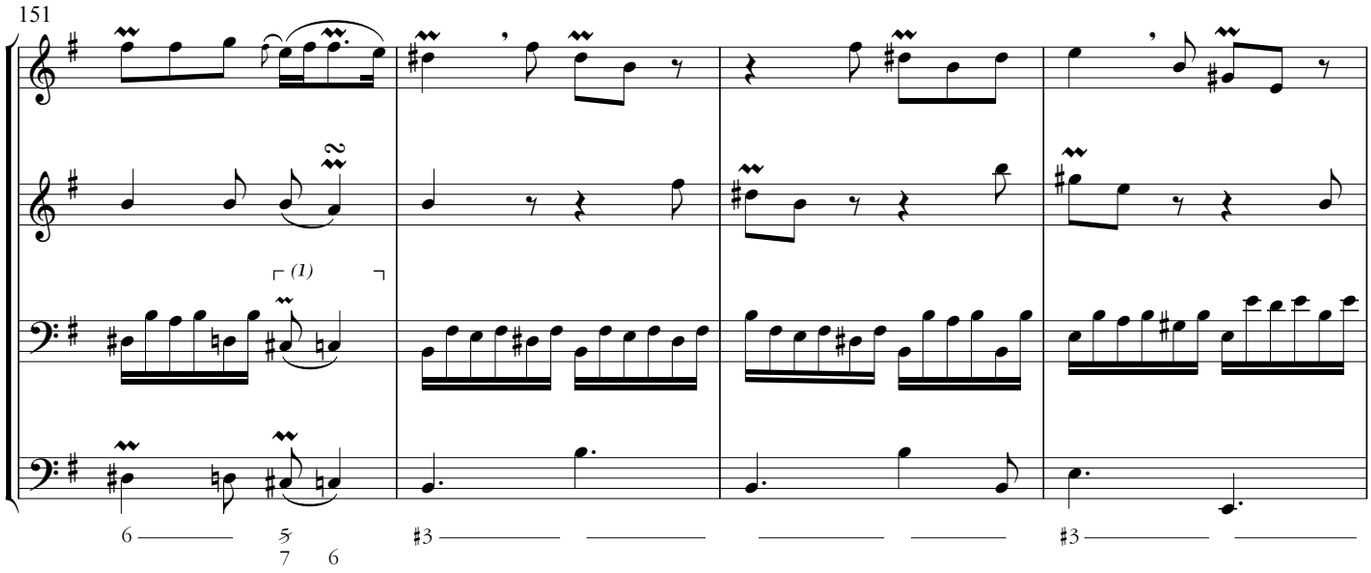
(1) Ed : 


130
6 6 ♯3 ♯3 6 6 6
5 4 ♯3 5 4 ♯3


135
Gaiement
[5] 6 2 ♯3 6 ♯3
7 7 5
♯3


139
[5] 6 7 ♯3 6 ♯3
♯3 4
3



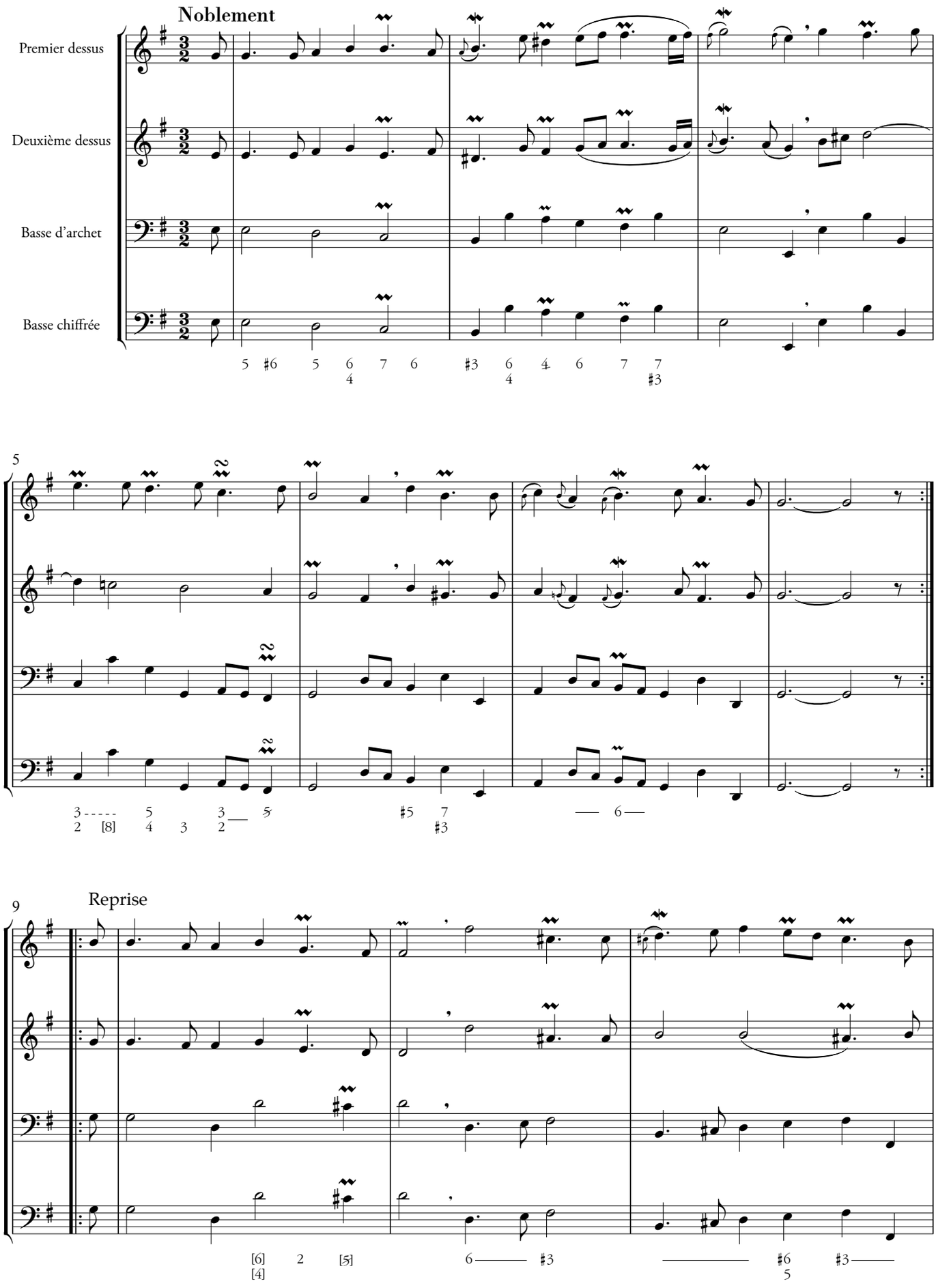


(1) Ed : ~~ *sur le* do♮ / Ed: ~~ placed on the C♮

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

3. Première courante



Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

5. Sarabande

Gravement

Premier dessus

Deuxième dessus

Basse d'archet

Basse chiffrée

7

Reprise

13

𝄋 Petite reprise

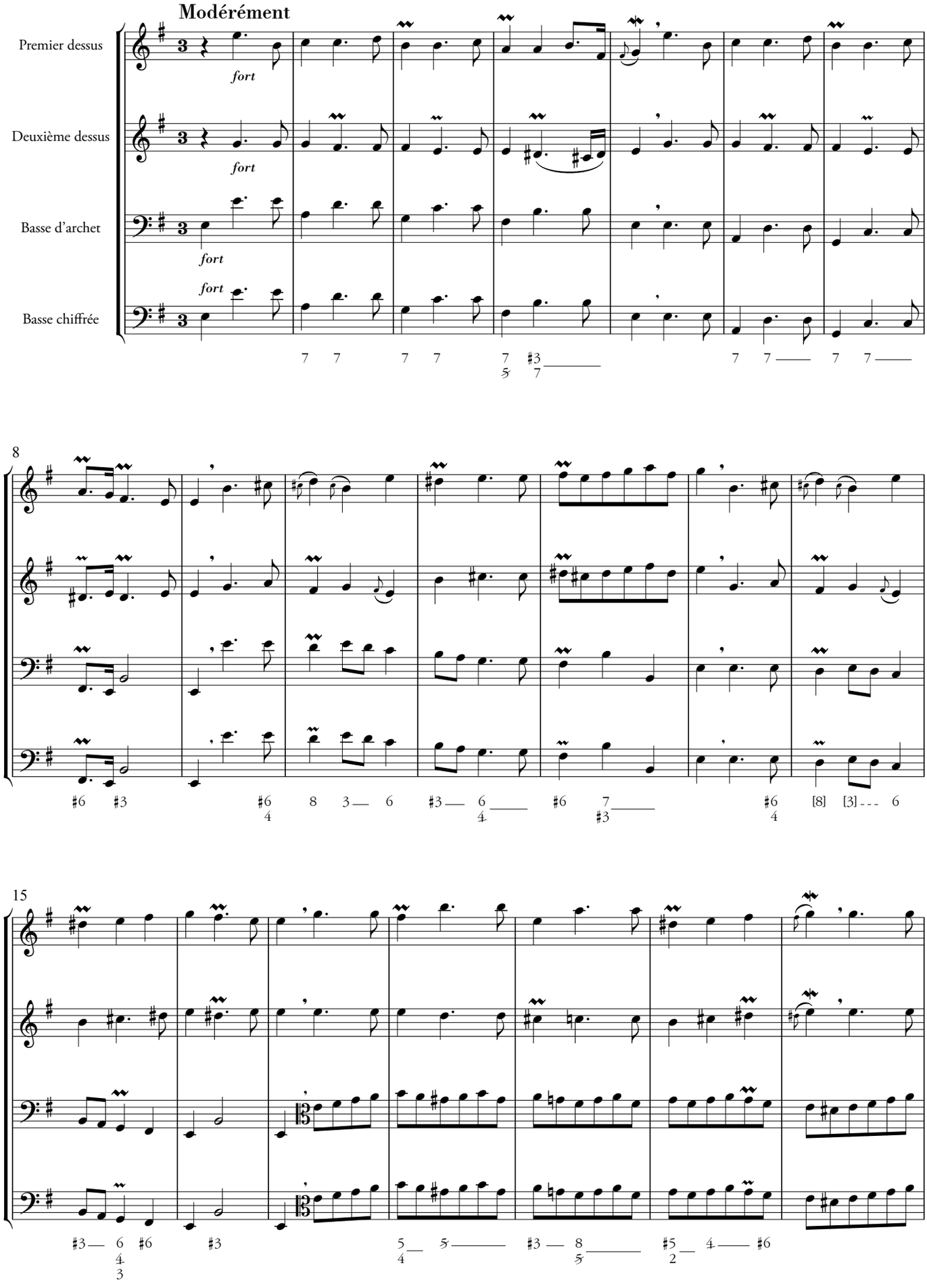
(1)

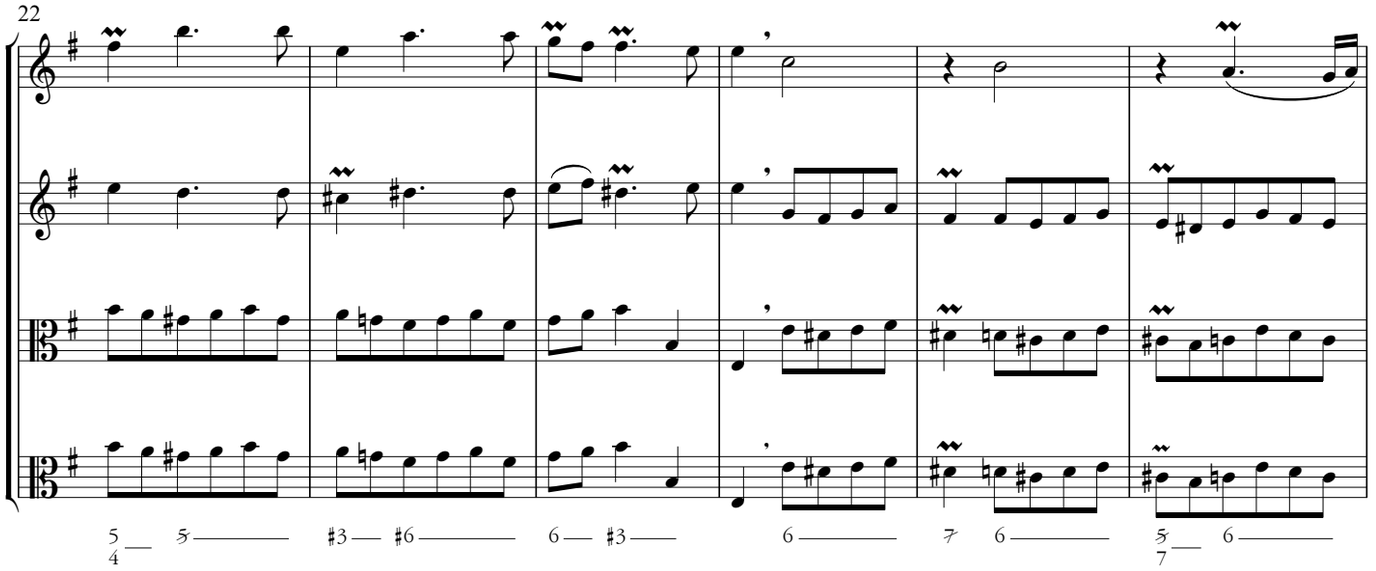
(1) Ea : placé sur la note suivante / Ea: placed on the next note

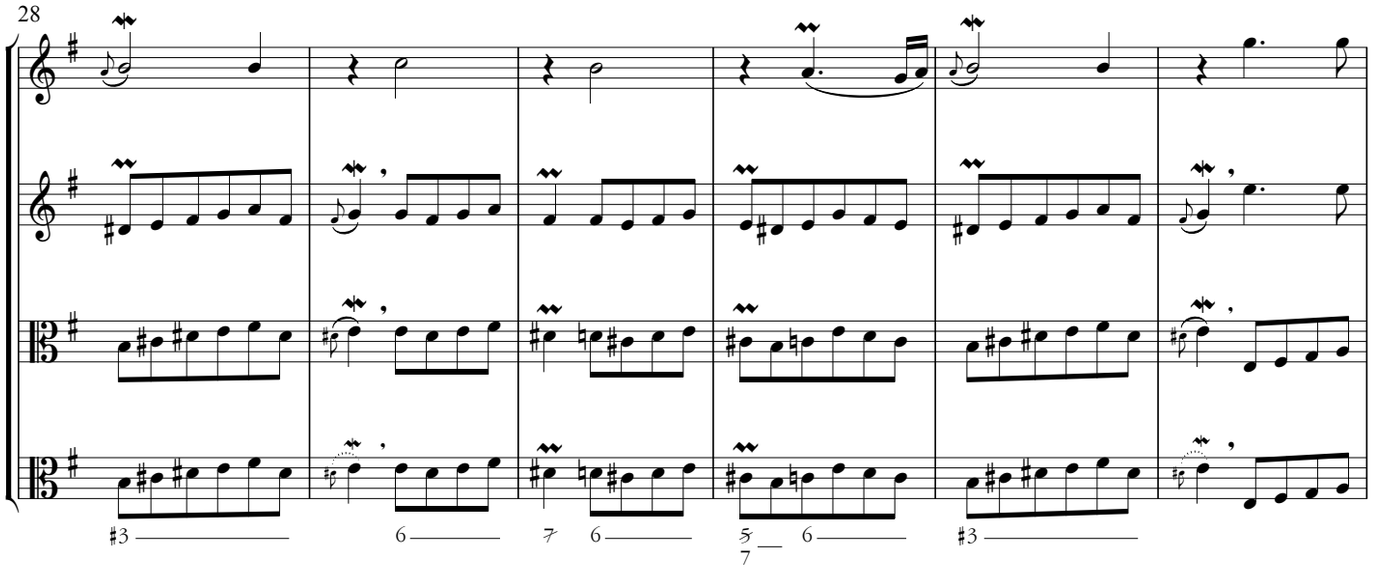
Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

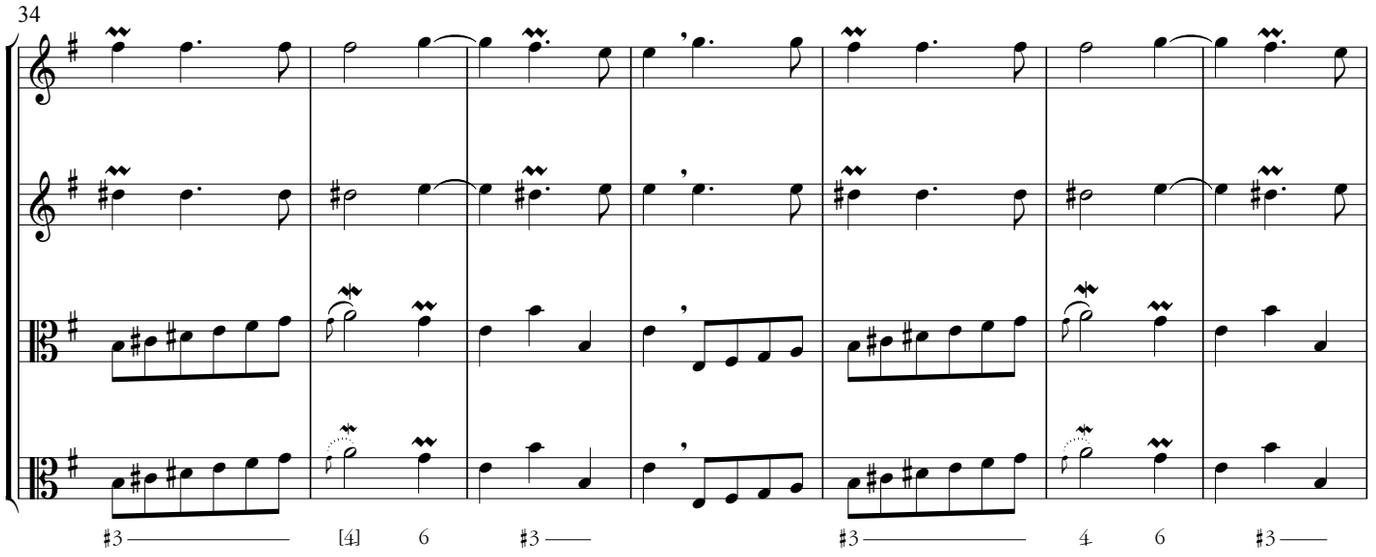
The following pages are not part of the selection.

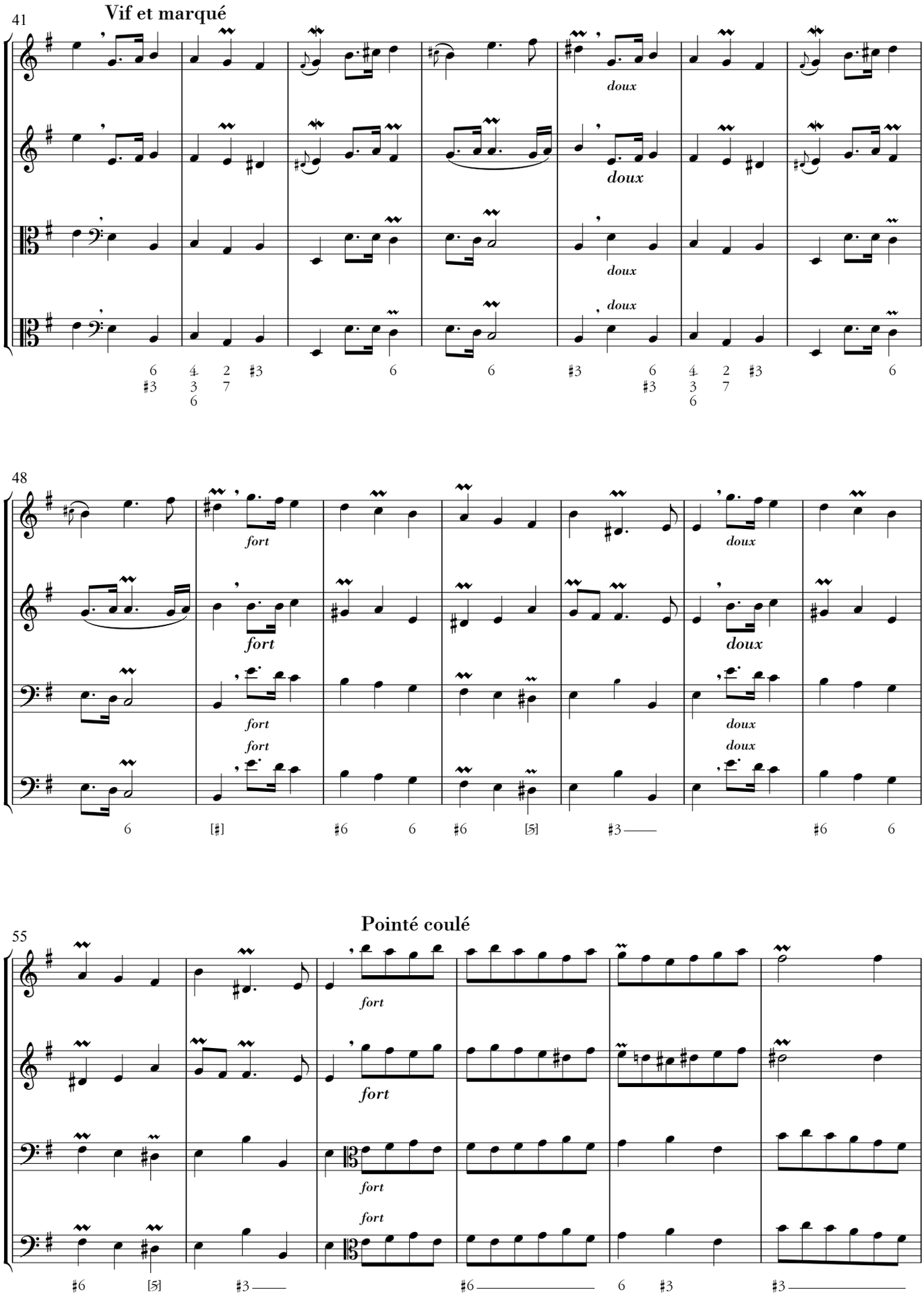
7. Chaconne ou Passacaille




22
5 4 5 #3 #6 6 #3 6 7 6 5 7 6


28
#3 6 7 6 5 7 6 #3


34
#3 [4] 6 #3 #3 4 6 #3


41
Vif et marqué
doux
doux
doux
doux
48
fort
doux
fort
doux
fort
doux
fort
doux
55
Pointé coulé
fort
fort
fort
fort

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.

NOTES CRITIQUES
CRITICAL NOTES

Emplacement (mesure.note) *Location (bar.note)*	Portée *Stave*	Commentaires	*Comments*
1. La Française			
14.2-4	Ba	Ec : 𝅗𝅥 ; rythme restitué par analogie avec Bc	*Ec: 𝅗𝅥 ; rhythm reconfigured based on Bc*
15.1	Ba	Ec : la hampe mq.	*Ec: lacks stem*
15.2	D1	Ea : la ▬ mq.	*Ea: lacks ▬*
20.3-5	D1	Ea : liaison de phrasé jusqu'au *fa* ; nous l'arrêtons au *sol* à cause du rythme pointé	*Ea: slur until the F; we ended it at the G because of the dotted rhythm*
23.5	Bc	Ed : — après le chiffrage ♯5 ; nous la supprimons	*Ed: — after the figuring ♯5; we removed it*
28.2-3	D2	Eb : liaison sur *fa-mi* ; nous la restituons sur *sol-fa* par analogie avec D1	*Eb: tie on F-E; we reconfigured it on G-F based on D1*
28.2-3	Bc	Ed : 5 placé sous le *fa* ; restitué sous le *si* par analogie avec D2	*Ed: 5 placed under the F; reconfigured under the B based on D2*
36.1	Bc	Ed : — après le chiffrage 6 ; nous la supprimons	*Ed: — after the figuring 6; we remove it*
36.2	Bc	Ed : 7 ; nous corrigeons en 7	*Ed: 7; we corrected it to 7*
42.1-2	Ba	Ec : 𝅗𝅥 𝄾 ; rythme restitué par analogie avec Bc	*Ec: 𝅗𝅥 𝄾 ; rhythm reconfigured based on Bc*
44.1-3	Bc	Ed : liaison de phrasé seulement sur *si-la* ; restituée sur *si-la-sol* par analogie avec Ba	*Ed: slur only on B-A; reconfigured on B-A-G based on Ba*
53	tous *all*	E : la séparation entre le **Gravement** et le **Gaiement** se manifeste par un alinéa avec un saut de page et un ⁓ (Eabd), une indentation (Ead), une ˙ (Ec) et/ou une ‖ (Ed) ; nous suivons Ec et homogénéisons la notation au profit d'une simple ˙	*E: the separation between the* **Gravement** *and the* **Gaiement** *is shown through a line change with a page break and a ⁓ (Eabd), an indentation (Ead), a ˙ (Ec), and/or a ‖ (Ed); we followed Ec and standardized the notation with a single ˙ .*
53.1	D1	Ea : le point mq.	*Ea: lacks dot*
53.2-54.2	Ba	Ec : 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. ; rythme restitué par analogie avec Bc	*Ec: 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. ; rhythm reconfigured based on Bc*
70.2-6	D1	Ea : liaison de phrasé seulement sur les quatre premières notes ; nous les restituons sur les cinq par analogie avec mes. 66	*Ea: slur only on the first four notes; we reconfigured it on the first five based on b. 66*
76.7-8 ; 77.7-8	D2	Eb : 𝅗𝅥. ; rythme restitué par analogie avec D1, Bc	*Eb: 𝅗𝅥. ; rhythm reconfigured based on D1, Bc*
76.1-77.4	Ba	Ec : 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. ; rythme restitué par analogie avec D1, Bc	*Ec: 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. ; rhythm reconfigured based on D1, Bc*
77.3-4	Bc	Ed : 𝅗𝅥. ; rythme restitué par analogie avec mes. précédentes	*Ed: 𝅗𝅥. ; rhythm reconfigured based on preceding bars*
78.3-4	Ba	Ec : 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 ; rythme restitué par analogie avec Bc	*Ec: 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 ; rhythm reconfigured based on Bc*
81.7-8	D2	Eb : 𝅗𝅥. ; rythme restitué par analogie avec D1	*Eb: 𝅗𝅥. ; rhythm reconfigured based on D1*
81.7-12, 82.1-6	Ba	Ec : liaisons de phrasé, sans doute par confusion avec des barres de prolongation ; nous les supprimons	*Ec: slurs, no doubt because it was confused with basso continuo lines; we removed them.*
94.1	D2	Eb : 𝅗𝅥 noté en notes réelles	*Eb: 𝅗𝅥 noted with the actual notes*
118-119	tous *all*	Eab : ‖ entre les mes. 117 et 118 ; Ecd : entre les mes. 118 et 119 ; nous suivons Ecd	*Eab: ‖ between b. 117 and 118; Ecd: between b. 118 and 119; we followed Ecd*
135	D2	Eb : 𝄵 (err.)	*Eb: 𝄵 (sic)*
135.1	Bc	Ed : 𝅗𝅥 𝄾 ; rythme restitué par analogie avec Ba	*Ed: 𝅗𝅥 𝄾 ; rhythm reconfigured based on Ba*
151.4	D2	Eb : 𝅗𝅥 noté en notes réelles	*Eb: 𝅗𝅥 noted with the actual notes*
159.7-8	Ba	Ec : 𝅗𝅥 𝄾 𝅘𝅥𝅮 ; le graveur a peut-être confondu le 𝄾 avec une ˙ , que nous restituons	*Ec: 𝅗𝅥 𝄾 𝅘𝅥𝅮 ; the engraver might have confused the 𝄾 with a ˙ , with which we replaced it*
166.1	D2	Eb : 𝅗𝅥 noté en notes réelles	*Eb: 𝅗𝅥 noted with the actual notes*
167.1-2 ; 167.3-4 ; 169.1-2	Bc	Ed : 𝅗𝅥. ; rythme restitué par analogie Ba	*Ed: 𝅗𝅥. ; rhythm reconfigured based on Ba*
179.1	D2	Eb : le point mq.	*Eb: lacks dot*

Les pages suivantes ne font pas partie de la sélection.

The following pages are not part of the selection.