

# Couperin

## *Les Nations · vol. I*

PREMIER ORDRE  
«La Française»

MUSIQUE DE CHAMBRE



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 XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES**

## INTRODUCTION

Les interprètes qui jouent de nos jours *Les Nations* de Couperin délaissent souvent les éditions<sup>1</sup> pour utiliser des fac-similés<sup>2</sup> 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 XVIII<sup>e</sup> 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 XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> 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 XVIII<sup>e</sup> 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 XIX<sup>e</sup> siècle, les pianistes du XX<sup>e</sup> 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, Montex, 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.

## INTRODUCTION

Nowadays, the musicians who perform Couperin's *Les Nations* tend to eschew recent editions<sup>1</sup> in favour of facsimiles<sup>2</sup> 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 cœur* ("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).

## NOTES CRITIQUES CRITICAL NOTES

Emplacement (mesure.note) <i>Location (bar.note)</i>	Portée <i>Stave</i>	Commentaires	Comments
<b>1. La Française</b>			
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 <i>fa</i> ; nous l'arrêtons au <i>sol</i> à cause du rythme pointé	Ea: slur until the <i>F</i> ; we ended it at the <i>G</i> because of the dotted rhythm
23.5	Bc	Ed: — après le chiffre #5; nous la supprimons	Ed: — after the figuring #5; we removed it
28.2-3	D2	Eb: liaison sur <i>fa-mi</i> ; nous la restituons sur <i>sol-fa</i> par analogie avec D1	Eb: tie on <i>F-E</i> ; we reconfigured it on <i>G-F</i> based on D1
28.2-3	Bc	Ed: 5 placé sous le <i>fa</i> ; restitué sous le <i>si</i> par analogie avec D2	Ed: 5 placed under the <i>F</i> ; reconfigured under the <i>B</i> based on D2
36.1	Bc	Ed: — après le chiffre 6; nous la supprimons	Ed: — after the figuring 6; we remove it
36.2	Bc	Ed: 7; nous corrigeons en 7̄	Ed: 7; we corrected it to 7̄
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 <i>si-la</i> ; restituée sur <i>si-la-sol</i> par analogie avec Ba	Ed: slur only on <i>B-A</i> ; reconfigured on <i>B-A-G</i> based on Ba
53	tous <i>all</i>	E: la séparation entre le <b>Gravement</b> et le <b>Gaiement</b> 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 <b>Gravement</b> and the <b>Gaiement</b> 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 <i>all</i>	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 NATIONS PREMIER ORDRE

François Couperin

## 1. La Française

Gravement

Premier dessus

Deuxième dessus

Basse d'archet

Basse chiffrée

Detailed description: This block contains the first five measures of the piece. It features four staves: Premier dessus (treble clef), Deuxième dessus (treble clef), Basse d'archet (bass clef), and Basse chiffrée (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The music is in a 3/4 time signature. The first measure has a fermata over the first two notes. The second measure has a fermata over the last two notes. The third measure has a fermata over the last two notes. The fourth measure has a fermata over the last two notes. The fifth measure has a fermata over the last two notes.

6 ————— 5 6 #3 6 5 —

6

Detailed description: This block contains measures 6 through 10. It features four staves: Premier dessus (treble clef), Deuxième dessus (treble clef), Basse d'archet (bass clef), and Basse chiffrée (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The music is in a 3/4 time signature. Measure 6 has a fermata over the last two notes. Measure 7 has a fermata over the last two notes. Measure 8 has a fermata over the last two notes. Measure 9 has a fermata over the last two notes. Measure 10 has a fermata over the last two notes.

7 #5 3 2 6 — 5 7 6 4 6 — 4 #3 5 —

11

Detailed description: This block contains measures 11 through 15. It features four staves: Premier dessus (treble clef), Deuxième dessus (treble clef), Basse d'archet (bass clef), and Basse chiffrée (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The music is in a 3/4 time signature. Measure 11 has a fermata over the last two notes. Measure 12 has a fermata over the last two notes. Measure 13 has a fermata over the last two notes. Measure 14 has a fermata over the last two notes. Measure 15 has a fermata over the last two notes.

#3 2 #5 #5 2 — #3 5 6 #3 7 6 — #3

(1) Ed : ♩ ♪ | ○

16 Gaiement

Musical score for measures 16-20. The score is in 4/4 time and G major. It features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various ornaments. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines.

2 5] 5 4 6 5] #3 [4] #3 6 7 #6 5 3 6

21

Musical score for measures 21-25. The score continues the melody and bass line from the previous system. The melody features more complex rhythmic patterns and ornaments. The bass line remains consistent in its harmonic support.

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

#3 #3 #5 2 #3 #3

26

Musical score for measures 26-30. The score concludes the piece with a final melodic flourish and a steady bass line. The melody ends with a series of eighth notes and a final ornament.

6 7 5 #3 5 6 6 6 5 6 5 2 6 7 6 7 5

#5 7 5 4 [4]4 2 #3 2 4



114

4 6 — 4 6 —      6 7 7 3 7      — 5 — 3 —  
4 3 —

Air


119

Gracieusement

#3      #3 6 6 4 #3      5

125

[5]      6      [#3] — 6 —      #3      #3      6

(1) Ed :   
#3 —

130

6 5    6 4 #3    #3    #3 6    6 5    6 4 #3

135

Gaiement

[5]    6    2 7 #3    #3 6 5 #3

139

[5]    6    7 #3    #3 6 #3 4 3

143

#3 ————— #3 #3 6  
 5

147

6 6  
 5

151

6 ————— 5 6 #3 ————— #3  
 7 6

(1) Ed : ♯ sur le do ♯ / Ed: ♯ placed on the C ♯

### 3. Première courante

Noblement

Premier dessus

Deuxième dessus

Basse d'archet

Basse chiffrée

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

5

3----- 5 3 3 5 #5 7 6

2 [8] 4 3 2 5 #3

9 Reprise

[6] 2 [5] 6 #3 #6 #3

[4] 5

# 5. Sarabande

Gravement

Premier dessus

Deuxième dessus

Basse d'archet

Basse chiffrée

2 [5] 6 7 6 7 6 #3 5 5 3 5

Reprise

7

6 5 5 4 6 5 #3

♩ Petite reprise

13

(1)

5 #3 3 6 6 #3 #3 5 #3 #3 7

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

# 7. Chaconne ou Passacaille

Modérément

Premier dessus

Deuxième dessus

Basse d'archet

Basse chiffrée

*fort*

*fort*

*fort*

*fort*

7 7 7 7 7 #3 7 7 7 7

5 7

8

#6 #3 #6 8 3 6 #3 6 #6 7 #6 [8] [3] 6

4 4 3 4 3 4

15

#3 6 #6 #3 5 5 #3 8 #5 4 #6

4 3 4 5 2 4

22

5 4   #3 #6   6 #3   6 7 6   5 6

28

#3   6 7 6   5 6   #3

34

#3   [4] 6 #3   #3   4 6 #3

41 **Vif et marqué**

Musical score for measures 41-47. The piece is in 3/4 time and G major. It features a lively tempo and a marked character. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamic marking *doux* is used throughout. Below the staves, there are guitar chord diagrams: 6 #3, 4 3 6, 2 3 7, #3, 6, 6, #3, 6 #3, 4 3 7, 2 #3, 6.

48

Musical score for measures 48-54. The piece continues with the same tempo and character. The dynamic markings *fort* and *doux* are used to indicate changes in volume. The score is written for four staves. Below the staves, there are guitar chord diagrams: 6, [#], #6, 6, #6, [5], #3, #6, 6.

**Pointé coulé**

55

Musical score for measures 55-61. The piece is in 3/4 time and G major. It features a tempo marked *Pointé coulé*. The score is written for four staves. The dynamic marking *fort* is used throughout. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Below the staves, there are guitar chord diagrams: #6, [5], #3, #6, 6, #3, #3.