

95752

BRILLIANT
CLASSICS

FRANÇOIS COUPERIN

COMPLETE PUBLISHED TRIOS
FOR TWO HARPSICHORDS

GIAN LUCA ROVELLI | MARCO GAGGINI

FRANÇOIS COUPERIN 1668–1733

Compact Disc 1

73'10

L'APOTHÉOSE DE LULLY

Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully (1725)

- | | | | |
|---|-------|--|------|
| 1 | I. | Lully aux Champs Élysées, concertant avec les Ombres lyriques: Gravement | 2'21 |
| 2 | II. | Air pour les mêmes: Gracieusement | 2'33 |
| 3 | III. | Vol de Mercure aux Champs Élysées pour avertir qu'Apollon y va descendre: Très Vite | 0'37 |
| 4 | IV. | Descente d'Apollon qui vient offrir son violon à Lully et sa place au Parnasse:
Noblement | 2'10 |
| 5 | V. | Rumeur souterraine causée par les Auteurs contemporains de Lully: Vite | 0'30 |
| 6 | VI. | Plaintes des mêmes pour de flûtes ou des violons très adoucis: Dolement | 3'31 |
| 7 | VII. | Enlèvement de Lully au Parnasse: Très légèrement | 1'22 |
| 8 | VIII. | Accueil entre doux et hagard fait à Lully par Corelli et par les Muses italiennes: Largo | 2'17 |
| 9 | IX. | Remerciement de Lully à Apollon: Gracieusement | 2'48 |

Apollon persuade Lully et Corelli que la réunion des Goûts Français et Italien doit faire la perfection de la Musique

- | | | | |
|----|------|--|------|
| 10 | X. | Essai en forme d'ouverture: Lully et les Muses françaises, Corelli et les Muses italiennes:
Élégamment sans lenteur – Légèrement – Doux et modérément | 2'55 |
| 11 | XI. | Lully jouant le sujet, et Corelli l'accompagnant: Air léger | 0'52 |
| 12 | XII. | Corelli jouant le sujet à son tour, que Lully accompagne: Second Air | 1'10 |

La Paix du Parnasse

faite aux conditions, sur la remontrance des Muses françaises, que, lorsqu'on y parleroit leur langue, on diroit dorénavant Sonade, Cantade, ainsi qu'on prononce Ballade, Sérénade, Etc.

- | | | | |
|----|-------|---------------------------|------|
| 13 | XIII. | Sonade en trio: Gravement | 2'03 |
| | XIV. | Saillie: | |
| 14 | | Vivement | 1'48 |
| 15 | | Rondement | 1'56 |
| 16 | | Vivement | 2'03 |

LE PARNASSE OU L'APOTHÉOSE DE CORELLI

Grande Sonade en trio (1724)

- | | | | |
|----|------|---|------|
| 17 | I. | Corelli au pied du Parnasse prie les Muses de le recevoir parmi elles: Gravement | 1'40 |
| 18 | II. | Corelli charmé de la bonne réception qu'on lui fait au Parnasse,
en marque sa joie. Il continue avec ceux qui l'accompagnent: Gaiement | 2'13 |
| 19 | III. | Corelli buvant à la source d'Hippocrène. Sa troupe continue: Modérément | 2'28 |
| 20 | IV. | Enthousiasme de Corelli causé par les eaux d'Hippocrène: Vivement | 1'10 |
| 21 | V. | Corelli après son enthousiasme, s'endort et sa troupe joue le sommeil suivant:
Très doux | 1'52 |
| 22 | VI. | Les Muses réveillent Corelli et le placent auprès d'Apollon: Vivement | 0'48 |
| 23 | VII. | Remerciement de Corelli: Gaiement | 2'32 |

LES NATIONS

Sonades et Suites de Simphonies en trio (1726)

Second Ordre *L'Espagnole*

- | | | | |
|----|-------|--|------|
| 24 | I. | Sonade: Gravement, et mesuré – Vivement – Doux et affectueusement –
Légèrement – Gaiement – Air tendre – Vivement et marqué | 8'04 |
| 25 | II. | Allemande: Gracieusement | 3'18 |
| 26 | III. | Première Courante: Noblement | 1'41 |
| 27 | IV. | Seconde Courante: Un peu plus vivement | 1'55 |
| 28 | V. | Sarabande: Gravement | 1'55 |
| 29 | VI. | Gigue lourée: Modérément | 2'22 |
| 30 | VII. | Gavotte: Tendrement, sans lenteur | 1'00 |
| 31 | VIII. | Rondeau: Affectueusement | 2'24 |
| 32 | IX. | Bourrée et double de la bourrée précédente: Gaiement | 1'51 |
| 33 | X. | Passacaille: Noblement et marqué – Vivement et fort | 4'45 |

Compact Disc 2

72'05

LES NATIONS *continued*

Premier Ordre *La Française*

- | | | |
|---------|--|------|
| 1 I. | Sonade: Gravement – Rondement – Gaiement – Gravement – Vivement – Air gracieusement – Gaiement | 6'35 |
| 2 II. | Allemande: Sans lenteur | 4'07 |
| 3 III. | Première Courante: Noblement | 1'35 |
| 4 IV. | Seconde Courante: Un peu plus vite | 1'19 |
| 5 V. | Sarabande: Gravement | 1'39 |
| 6 VI. | Gigue: Gaiement | 1'21 |
| 7 VII. | Chaconne ou Passacaille: Modérément – Vif et marqué | 3'02 |
| 8 VIII. | Gavotte | 0'56 |
| 9 IX. | Menuet | 1'15 |

Troisième Ordre *L'Impériale*

- | | | |
|----------|--|-------|
| 10 I. | Sonade: Gravement – Vivement et marqué – Gravement et marqué – Rondeau légèrement – Rondement – Vivement | 10'35 |
| 11 II. | Allemande: Sans lenteur | 3'06 |
| 12 III. | Première Courante | 1'48 |
| 13 IV. | Seconde Courante: Plus marqué | 1'46 |
| 14 V. | Sarabande: Tendrement | 2'02 |
| 15 VI. | Bourrée: Gaiement | 0'42 |
| 16 VII. | Gigue: D'une légèreté modérée | 1'14 |
| 17 VIII. | Rondeau: Gaiement | 2'03 |
| 18 IX. | Chaconne: – Gaiement | 5'06 |
| 19 X. | Menuet | 1'09 |

Quatrième Ordre *La Piémontaise*

- | | | |
|---------|--|------|
| 20 I. | Sonade: Gravement et rondement – Vivement – Gravement – Vivement et marqué – Air gracieusement – Second Air – Gravement et marqué – Légèrement | 7'30 |
| 21 II. | Allemande: Noblement et sans lenteur | 3'01 |
| 22 III. | Première Courante | 1'35 |
| 23 IV. | Seconde Courante: Un peu plus gaiement | 2'09 |
| 24 V. | Sarabande: Tendrement | 1'53 |
| 25 VI. | Rondeau: Gaiement | 2'33 |
| 26 VII. | Gigue: Affectueusement, quoique légèrement | 1'57 |

Gian Luca Rovelli · Marco Gaggini *harpsichords*

Special thanks to Isa Cini and Pietro Ponticelli for their kindness and hospitality, and to Alessandra Artifoni and Federica Ferrati for their invaluable support.

Recorded: 5–8 July 2018, Villa 'Il Cicaleto', Sargiano (Arezzo), Italy
Sound engineer and editing: Jean-Marie Quint
Harpsichords: Augusto Bonza (2013), after Jean-Henri Hemsch, 1736;
Tony Chinnery (1982), after Pascal Taskin, 1769
Tuning: Jean-Philippe Rameau, Tempérament ordinaire, after Marcadier de Belesta, 1776
Cover: *Le Château de Versailles* by Pierre Patel (1605–1676)
© & © 2019 Brilliant Classics

Between 1724 and 1726, François Couperin published a series of stylistically similar compositions tackling and developing the concept of pairing the two dominant musical styles of the 18th century – the Italian style and the French style. This attempt to unite the two styles has even more significance given the political and cultural environment of the age, which had rigidly determined the path taken by French music since the times of Jean-Baptiste Lully and Louis XIV, and it is therefore a crucial consideration in any attempt to frame Couperin's work.

In his preface to *Les Goûts-réunis ou Nouveaux Concerts* (1724), the composer wrote: 'The Italian and French styles have (in France) shared the Republic of Music for a long time; personally, I have always held in high esteem anything that merited it, regardless of Composer or Nation. The first Italian Sonatas that appeared in Paris over 30 years ago, which encouraged me to compose some myself, did not offend my spirit, nor the works of Monsieur Lully, nor those of my ancestors, who will always be more admirable than imitable [...]. And because Italian music had 'le droit d'ancienneté sur la nôtre' ['seniority rights over our own'], Couperin added a trio sonata entitled *Apothéose de Corelli* at the end of the collection, in homage to one of the composers who epitomised the style from the other side of the Alps.

A year later, meanwhile, he honoured '*l'incomparable Monsieur de Lully*' ['the incomparable Mr Lully'], a French musical icon, with his *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose*. These two works, among the first examples of programme music, are musical epitaphs that celebrate the virtues of the two composers, with the aim of ensuring their immortality. Corelli, on his death, is welcomed and guided by the Muses up to the top of Mount Parnassus, and Lully undergoes the same process of deification, also reaching the summit of the sacred mountain. Together, urged on by the god Apollo, they bring together the French and the Italian styles, achieving musical perfection in the process and therefore securing peace on Parnassus. Couperin's particular attention to the notation is interesting; he gives Corelli the *clef italienne*, or standard treble clef (with G on the second line), and Lully the *clef française*, or French violin clef (with G on the bottom line).

In 1726, as announced in the preface to Lully's apotheosis, *Les Nations* was published: four *ordres* of *Sonades et Suites de Simphonies* dedicated respectively to France, Spain, the German Empire and to Piedmont, at the time part of the newly reformed Kingdom of Sardinia. The sonatas in this collection had been written prior to the year of publication, as the author explains in his introduction: 'Il y à quelques Années, déjà, qu'une Partie de ces Trios a été Composée: il y en ut

quelques Manuscrits répandus dans le monde [...]' ['Some of these trios were composed several years ago: there are a few manuscripts scattered around the world (...)']. The Vm7-1156 manuscript reveals that he had indeed written four trio sonatas before 1726: *La Pucelle*, reused as *La Française*; *La Visionnaire*, which became *L'Espagnole*; *L'Astrée*, which was turned into *La Piémontaise*; and *La Steinquerque*, which, however, does not match the sonata *L'Impériale*. Again, it is the composer himself who reveals the origins of these works, in the preface to *Nations*. Written with alternating slow and quick tempos typical of the Italian style, as opposed to the French-style *suites* of dances, he composed the sonatas as a young man, imitating the style of Corelli, whose work he had first heard and studied many years earlier. At the time, to avoid arousing suspicion among a public that was loath to embrace either new ideas or Italian influences, the young Couperin claimed to have received these works from a relative in the Kingdom of Sardinia, composed by a 'nouvel Auteur italien' ['new Italian composer'] whose name was an anagram of Couperin's own name.

Even to a modern listener, these two great musical schools still generate contrasting images, to the extent that they are sometimes deemed almost incompatible. It is therefore worth underlining how this bringing together of the two is one of the cornerstones of the work of François Couperin, someone we consider to be perhaps the most French composer of all.

Far from the political debates, which in the mid-17th century had led to the banning of Italian music in Paris and the resulting rise of a homegrown, autarchic style, and from the philosophical standpoints that gave rise to the *Querelle des Bouffons* in 1752, Couperin tackled the issue of the two styles from a delightfully musical perspective. A champion of French music and the heir and representative of a refined and highly sophisticated keyboard music tradition that also fascinated the young Bach, Couperin knew that artistic development and cultural isolation were incompatible. The only road available to composers, or at least those who wanted to climb the long road towards Parnassus, was to take the best things created already by both Italian and French musicians and blend them into a new style.

Performance on two harpsichords

The idea of performing Couperin's trios on two harpsichords stems from a note made by the composer himself. In the introduction to *Apothéose de Lully*, an entire section (indeed, over half of the entire text) is dedicated to instructions on how to arrange the writing in three solo parts for two keyboard instruments. Given the importance of this step, it is worth reiterating the main points here:

'This Trio, as well as Corelli's *Apothéose* and the complete book of trios that I hope to release next July [Ed.: he is referring to *Les Nations*, which would be published the following year, in 1726], can be played on two harpsichords, as well as on all the other instruments. I play them with my family and pupils with highly satisfactory results, playing the first part and the bass on one harpsichord and the second part with the same bass part in unison on another instrument. It is true that this requires having two matching copies, instead of one, not to mention two harpsichords, but, that said, I find it is often easier to put these two instruments together than to find four Musicians. [...] The only thing to note is that the ornaments should always be based on the value of the note to fill. While bowed string instruments sustain the sound, the harpsichord cannot; one must therefore sustain mordents, trills and other ornaments for a long time. In this way, the performance will be no less enjoyable, since the harpsichord, for its part, has a bright sound and clarity very rarely seen in other instruments.'

The dual destination of this repertoire, still rarely performed or recorded in the version for two harpsichords, offers the exciting chance to expand Couperin's already vast collection of work for harpsichord. And it is an even more tantalising opportunity in terms of the harpsichord duet repertoire, which is rather sparse and dominated by transcribed pieces.

Despite their detail, in practice Couperin's instructions only provide part of the information required to adapt the three-part writing for two harpsichords. The most pressing issue to tackle is the wide variety in the entire *corpus* of trios, perfectly suited to a selection of instruments with different timbres, but seemingly impossible when using two 'black and white' instruments. Furthermore, it is impossible to avoid comparisons with the *Allemande à deux clavecins* that opens Couperin's ninth order of works (*Second livre de pièces de clavecin*, 1717), an example of absolute perfection in writing for two harpsichords, and so difficult to compete with.

In contrast with Couperin's extremely rich and idiomatic keyboard writing, one finds oneself at the very least wrong-footed by the doubled bass line, which almost cancels out one of the two hands

and therefore produces a less rich sound. Ornaments are undoubtedly useful, but, in our view, they are insufficient to exploit the instruments' full potential and to replicate the compositions' full gamut of timbres. Moreover, as he made clear in his 1722 preface to the *Troisième livre de pièces de clavecin*, Couperin was against the practice of adding copious ornamentation to music. It is therefore probable that Couperin gave his pupils countless other pieces of advice regarding the playing of these trios.

As is often the case when it comes to performance technique, the problem is not finding the right path to follow, but one that is plausible and consistent. Without straying from the composer's basic instructions, when studying these scores we sought solutions that would provide a more three-dimensional and colourful result. This approach required some decisions to be made, which were never arbitrary, but instead inspired by Couperin's own writing for harpsichord.

While some pieces were played following the instructions in the introduction (particularly the simpler dances and compositions with a texture that was already very dense), in others we decided to experiment with slightly different methods: for example including certain voices indicated by the basso continuo numbering, which sometimes contains dissonances not found in the notated parts; thinning out one of the two bass parts, as Couperin himself does on many occasions, either the *basse d'archet* or the *basse chiffrée* (for example in the finale of the *La Française* sonata); or reducing the writing to a single keyboard for sections and pieces with a more delicate texture.

In some ways, we felt the need to combine the more rational and objective aspect of French repertoire, seen above all in the proverbial precision of the writing, with a more 'supplementary' approach to the part, baroque but also specifically 'Italian' – perhaps an example of the bringing together of styles Couperin had in mind.

Marco Gaggini & Gian Luca Rovelli

Translation: Ian Mansbridge

Dal 1724 al 1726 François Couperin pubblica un blocco stilisticamente unitario di composizioni che affrontano e sviluppano il concetto di unione tra i due grandi stili musicali predominanti del XVIII secolo: lo stile italiano e lo stile francese. Questo tentativo di sintesi ha una valenza ancor più marcata se si tiene conto dell'ambiente politico e culturale che aveva condizionato in maniera indelebile il corso della musica francese dai tempi di Lully e Luigi XIV e rappresenta quindi un tassello fondamentale per inquadrare la figura di Couperin.

Nella prefazione de *Les Goûts-réunis ou Nouveaux Concerts* (1724), l'autore scrive: 'Il gusto italiano e il gusto francese hanno condiviso da molto tempo (in Francia) la Repubblica della Musica; per quanto mi riguarda, ho sempre stimato le cose che lo meritavano, senza eccezione di Autore né di Nazione. Le prime Sonate italiane che apparvero a Parigi ormai più di trent'anni fa, che mi incoraggiarono a comporne di conseguenza, non fecero alcun torto al mio spirito, né alle opere di Monsieur de Lully, né a quelle dei miei antenati, che saranno sempre più ammirabili che imitabili [...]'. Proprio perché la musica italiana aveva 'le droit d'ancienneté sur la nôtre', Couperin inserisce a chiusura della raccolta una trio-sonata, intitolata *Apothéose de Corelli*, come omaggio ad uno degli autori-simbolo dello stile d'oltralpe.

Un anno più tardi onorerà invece 'l'incomparable Monsieur de Lully', icona della musica francese, con un *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose*. Questi due lavori, tra i primi esempi di musica a programma, sono degli epitaffi musicali volti a celebrare le virtù dei due compositori con il fine di renderli immortali. Corelli, alla sua morte, viene accolto e guidato dalle Muse fino alla cima del monte Parnaso. Lully intraprenderà lo stesso processo di deificazione giungendo anch'egli in cima alla montagna sacra. Insieme, sotto l'esortazione del dio Apollo, otterranno attraverso l'unione del gusto francese con quello italiano, la perfezione della musica e così la pace del Parnaso. È interessante notare come Couperin ponga particolare attenzione anche alla grafia, attribuendo a Corelli la *clef italienne* o chiave di violino sul secondo rigo, e a Lully la *clef française* o chiave di violino sul primo rigo.

Nel 1726, come annunciato nella prefazione dell'apoteosi di Lully, vengono pubblicate *Les Nations*: quattro *ordres* di *Sonades et Suites de Simphonies* dedicati alla Francia, alla Spagna, all'Impero Germanico e al Piemonte, allora parte dell'appena ricostruito Regno di Sardegna. Le sonate di questa raccolta hanno una genesi antecedente all'anno di pubblicazione, come si legge nella prefazione dell'autore: 'Il y à quelques Années, déjà, qu'une Partie de ces Trios a été Composée: il y en ut quelques Manuscrits répandus dans le monde [...]'. Il manoscritto Vm7-1156 ci rivela che le sonate a tre effettivamente scritte prima del 1726 erano quattro: *La Pucelle*, riutilizzata per *La Française*, *La Visionnaire* che diventerà *L'Espagnole*, *L'Astrée* che si trasformerà in *La Piémontaise* e *La Steinquerque*, che non coincide però con la sonata de *L'Impériale*. È ancora una volta l'autore a rivelarci nella prefazione delle *Nations* l'origine di questi lavori. Scritte con la tipica alternanza di tempi lento/veloce in contrapposizione alle *suite* di danze di gusto francese, le sonate erano nate in gioventù come imitazione dello stile di Corelli conosciuto e studiato molti anni prima. Per evitare ai tempi di insospettire un pubblico molto restio alle novità e agli influssi italiani, il giovane Couperin aveva inventato di aver ricevuto questi lavori da un suo parente del Regno di Sardegna, composti da un 'nouvel Auteur italien' il cui nome era un anagramma di Couperin stesso.

Agli occhi di un ascoltatore moderno ancora adesso queste due grandi scuole creano delle immagini contrastanti, fino a credere che a volte siano quasi inconciliabili. Ci piace dunque sottolineare che l'importanza di questa intesa sarà invece uno dei punti cardine di François Couperin, quello che per noi è considerato forse il più francese dei compositori.

Lontano dai dibattiti politici, che avevano portato a metà '600 alla messa al bando della musica italiana a Parigi e la conseguente codifica di uno stile autoctono e autarchico, e allo stesso tempo distante da prese di posizione filosofiche che sfoceranno nel 1752 nella *Querelle des Bouffons*, Couperin affronta il problema degli stili da un punto di vista squisitamente musicale. Campione della musica francese, erede e portavoce di una tradizione tastieristica raffinata e sofisticatissima che aveva affascinato anche il giovane Bach, Couperin sa che non esiste evoluzione artistica se vi è una chiusura culturale. L'unica strada per i compositori, quelli perlomeno che volevano tentare di salire la lunga strada verso il Parnaso, sarebbe stata quella di prendere ciò che di meglio i musicisti italiani e francesi avevano creato fino ad allora e fonderlo in un nuovo stile.

L'esecuzione a due clavicembali

La possibilità di eseguire i trii di Couperin a due clavicembali deriva da un'indicazione dell'autore stesso. Nella prefazione all'*Apothéose de Lully*, un'intera sezione (più di metà dell'intero scritto) è dedicata alle istruzioni per riadattare la scrittura a tre parti alla formazione per due strumenti a tastiera. Data l'importanza di questo passo, vale la pena riportare i tratti salienti in traduzione:

‘Questo Trio, così come l'*Apothéose* di Corelli e il libro completo di trii che spero di licenziare nel mese di luglio prossimo [il riferimento è a *Les Nations*, che verranno pubblicate l'anno successivo, nel 1726; N.d.A.], possono essere suonati a due clavicembali, così come su tutti gli altri strumenti. Li suono in famiglia e con i miei allievi con un risultato molto piacevole, ovvero suonando la prima parte e il basso su un clavicembalo e la seconda parte con lo stesso basso all'unisono su un altro strumento. È vero che questo richiede di avere due esemplari simili, al posto di uno, e per giunta due clavicembali, ma trovo d'altro canto che spesso sia più facile mettere insieme questi due strumenti che quattro persone che si occupano di Musica. [...] La sola cosa che bisogna osservare è di regolare sempre gli abbellimenti in base al valore delle note da riempire. Gli strumenti ad arco sostengono il suono e, al contrario, il clavicembalo non può prolungarlo; bisogna quindi per necessità ribattere i mordenti, i trilli e gli altri abbellimenti per molto tempo. Con questa accortezza l'esecuzione non sembrerà meno piacevole, dato che il clavicembalo ha dal canto suo un suono brillante e una chiarezza che non si trova quasi mai negli altri strumenti.’

La doppia destinazione di questo repertorio, ancora poco frequentato nella versione a due cembali in ambito concertistico e discografico, offre la preziosa possibilità di ampliare considerevolmente l'opera per clavicembalo di Couperin, già di per sé particolarmente vasta. Un'occasione ancora più ghiotta per la formazione a due clavicembali, che conta un repertorio alquanto esiguo e destinato perlopiù all'ambito della trascrizione.

Seppur dettagliate, le istruzioni di Couperin appaiono alla prova solo una traccia da seguire nel riadattare la scrittura a tre parti per due clavicembali. Il problema più urgente da affrontare è la grande varietà che l'intero *corpus* di trii offre, varietà che ben si presta a soluzioni timbriche differenti e che in apparenza viene preclusa dall'utilizzo di due strumenti 'in bianco e nero'. È poi inevitabile il paragone con l'*Allemande à deux clavecins* che apre il IX ordre (*Second livre*

de pièces de clavecin, 1717), esempio di perfezione assoluta della scrittura a due clavicembali, difficilmente eguagliabile.

Al raffronto con la scrittura tastieristica di Couperin, così ricca e idiomatica, ci si trova quantomeno spiazzati dall'uso in raddoppio del basso che quasi annulla una delle due mani e dalla resa sonora di conseguenza più scarna. L'uso degli abbellimenti è sì una risorsa, ma a nostro parere non sufficiente per sfruttare le potenzialità degli strumenti a pieno e restituire la tavolozza timbrica delle composizioni. La prassi di aggiungere a profusione abbellimenti era tralaltro invida a Couperin, come riportato nella prefazione al *Troisième livre de pièces de clavecin* del 1722. È verosimile quindi che Couperin avrà dato ai suoi allievi un'infinità di ulteriori consigli per suonare questi trii...

Come spesso accade quando si parla di prassi esecutiva il problema non sta quindi nel trovare la strada giusta, ma una plausibile e coerente. Pur seguendo le indicazioni di base dell'autore, nello studiare queste partiture abbiamo cercato delle soluzioni che restituissero una realizzazione quanto più tridimensionale e colorata. Questo approccio ha comportato delle scelte, mai arbitrarie e ispirate quanto più dalla scrittura per clavicembalo di Couperin stesso.

Oltre ai pezzi eseguiti realizzando le indicazioni della prefazione (soprattutto nelle danze più semplici o nelle composizioni dalla texture già molto densa), se ne troveranno altri in cui abbiamo deciso di sperimentare strade lievemente differenti: ad esempio integrando alcune voci indicate dalla numerica del basso continuo, che contengono talvolta dissonanze non presenti nelle parti reali; sfoltoando uno dei due bassi così come Couperin stesso fa in molte occasioni fra il *basse d'archet* e il *basse chiffrée* (ad esempio nel finale della sonata de *La Française*); oppure riducendo la scrittura ad una sola tastiera per sezioni e pezzi dalla texture più delicata.

In un certo senso ci è sembrato che accanto all'aspetto più razionale e oggettivo del repertorio francese, declinato soprattutto nella proverbiale precisione di scrittura, si debba unire un approccio alla parte di tipo più 'integrativo', barocco sì, ma in particolar modo 'italiano': forse un esempio dell'unione di stili che Couperin indicava.

© Marco Gaggini & Gian Luca Rovelli



Gian Luca Rovelli

Born in 1983, Rovelli began studying piano with Nicolò Parente at the Conservatory of Novara. He graduated from the Conservatory in Adria under Gloria Gili's supervision, continuing his studies with Pier Narciso Masi. The central inspiration in his musical life has been Emilia Fadini, with whom, in 2009, he began studying historical harpsichord, clavichord and piano performance. He has also studied with Fabio Bonizzoni and Ottavio Dantone.

Gian Luca Rovelli has performed both as a soloist and as a continuo player at many festivals: Settimane Barocche of

Brescia, Antiqua, Rive Gauche's Musiche in Mostra, Teatro sull'Acqua, Expo2015, Piedicavallo, Festival Cusiano of Ancient Music, Associazione Clavicembalistica Bolognese, Mozart Nacht und Tag, the Museum of Musical Instruments in Milan, Mantova Chamber Music Festival, I concerti dei Turchini, Incanti and Sonata Organi. In 2014 he worked as a continuo player with the Orchestra di Camera di Mantova under Umberto Benedetti Michelangeli.

In 2017 he recorded Durante's complete concertos for Brilliant Classics with the ensemble L'Imaginaire and C. Corrieri.

In 2013 he obtained First Prize at the 6th Acqui Terme Harpsichord Competition. He graduated with a Master's in Musicology from Pavia University in 2014 and is pursuing his studies with Emilia Fadini with research into historically informed performance. In 2018 he published the critical edition of F. Alessandri's Harpsichord Sonatas for the publishing house Armelin. In 2019, together with E. Fadini, he wrote the article 'Riflessioni intorno all'esecuzione del trillo in J.S. Bach' for the journal of musicology *Rassegna Musicale Curci*.



Marco Gaggini

Born in 1984, Marco Gaggini is a pianist, harpsichordist and musicologist.

Gaggini began his musical studies at the Conservatorio 'G. Cantelli' in Novara, where he obtained a degree in piano with the highest honours in 2004 before going on to spend five years studying piano and chamber music with Pier Narciso Masi. He has been performing as a soloist and chamber musician in Italy, Asia and Europe since he was 16.

Attracted to 17th- and 18th-century music from his earliest youth, he studied harpsichord with Danilo Costantini at the Conservatorio 'G. Verdi' in Milan, graduating with the highest honours in 2009. His work with the French harpsichordist and conductor Christophe Rousset, with whom he studied for two years, was essential to his development as a harpsichordist. In May 2008 he won the First Prize (soloist section) and the Domenico da Pesaro Special Prize for the best performance of a 17th-century work at the 11th Gianni Gambi International Harpsichord Competition in Pesaro. In 2013 he won the Second Prize at the 6th Paola Bernardi European Harpsichord Competition in Bologna.

He completed his studies with a degree in musicology from the University of Cremona, followed by a Master's degree with honours from the University of Florence.

Since 2007 he has played in a piano duo with Matteo Fossi, with whom he started a research project on the repertoire for two pianos, focused especially on 19th- and 20th-century transcriptions. The duo has played at important festivals in Italy, South Korea, France, Poland and Austria. In 2010, the Universal label produced the first complete recording of the versions of Brahms's symphonies for two pianos, which received enthusiastic reviews from many of the major music magazines. Between 2014 and 2016 Brilliant Classics released the duo's recordings of the complete works for two pianos of Bartók, Ligeti, Schoenberg and Poulenc.

Since 2016 Marco Gaggini has been playing in a duo with the harpsichordist Gian Luca Rovelli that seeks to rediscover the repertoire for two harpsichords.