

FRANÇOIS
COUPERIN L'ALCHIMISTE

Un petit théâtre du monde

BERTRAND CUILLER

clavécin | harpsichord

FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733)

COUPERIN L'ALCHIMISTE
Un petit théâtre du monde

CD 1

Onzième Ordre (ut / C)

Second Livre de pièces de clavecin (1717)

1		La Castelane. Coulamment	3'08
2		L'étincelante ou la Bontems. Tres Vivement	1'40
3		Les graces-Naturéles. Suite de la Bontems. Affectueusement sans lenteur	2'52
4		La Zénobie. D'une légèreté gracieuse, et liée	3'35
5		Les Fastes de la grande, et Anciënn-Mxnstrxndxx	8'08

Vingt-septième ordre (si mineur / B minor)

Quatrième Livre de pièces de clavecin (1730)

6		L'Exquise Allemande	4'32
7		Les Pavots. Nonchallamment	6'57
8		Les Chinois	3'05
9		Saillie. Vivement	2'31

Dixneuvième ordre (ré / D)

Troisième Livre de pièces de clavecin (1722)

10		Les Calotins et Les Calotines ou la Pièce à tretous. Gayement	3'00
11		L'ingénuë. Naïvement	2'42
12		L'artiste. Modérément	4'17
13		Les Culbutes Ixcxbxnxs. Légèrement, et marqué	2'35
14		La Muse-Plantine	2'20
15		L'enjouée. Très gayement	1'56

CD 2

Quatrième ordre (fa / F)

Pièces de clavecin, Premier Livre (1713)

1		La Marche des Gris-vêtus. Pesament sans lenteur	2'33
		Les Baccanales	
2		Premiere partie. Enjoüemens Bachiques	1'46

3		Seconde partie. Tendresses Bachiques	4'00
4		Troisième, et dernière partie des Baccanales. Fureurs Bachiques	2'11
5		La Pateline. Gracieusement	4'45
6		Le Réveil-matin. Légèrement	3'38

Troisième ordre (ut / C)

Pièces de clavecin, Premier Livre (1713)

7		La Ténébreuse Allemande	3'52
8		Premiere Courante	1'29
9		Seconde Courante	2'01
10		La Lugubre Sarabande	2'52
11		Gavotte	0'54
12		Menuet	0'54
13		Les Pélerines [La Marche. Gayement. La Caristade. Tendrement. Le Remerciement. Légèrement]	3'16
14		Les Laurentines. Gracieusement	4'16
15		L'Espagnolète. D'une légèreté modérée	1'32
16		Les Regrets. Languissamment	4'41
17		Les Matelotes Provençales. Gayement	2'34
18		La Favorite Chaconne a deux tems. Gravement sans lenteur	4'23
19		La Lutine. Très vivement, et marqué	1'53

Uingtième ordre (sol / G)

Quatrième Livre de pièces de clavecin (1730)

20		La Princesse Marie. Gracieusement Sans lenteur	2'53
21		La Boufonne. Gaillardement	1'48
22		Les Chérubins ou L'aimable Lazure. Légèrement	3'07
23		La Croûilli ou La Couperinète. Delicatement, Sans vitesse*	4'38
24		La Fine Madelon. Affectueusement	
		La douce Janneton. Plus voluptueusement	4'13
25		La Sezile. Pièce croisée Sur le grand Clavier. Gracieusement	2'27
26		Les Tambourins. Tres legerement	1'28

Bertrand Cuiller, clavecin Philippe Humeau, copie d'un modèle français fin xvii^e anonyme
(Barbaste, 1977, ravalement, 2006)

*avec Isabelle Saint-Yves, basse de viole Bernard Prunier (Paris, 1993)
d'après Michel Colichon (Paris, 1693)

Couperin, poète à plus d'un titre...

On porte au crédit de Couperin d'avoir inventé la tendresse en musique. N'aurait-il pas autant de droit sur la poésie ? Non seulement en musique, mais la poésie au sens moderne qui, s'éloignant des formes classiques, fût par essence plurivoque invitant le lecteur à pousser les portes de l'imaginaire ?

L'intitulation est d'invention récente. Ainsi, les scènes galantes de Watteau n'ont-elles pas été titrées par leur auteur : ce n'est que lorsqu'elles ont été gravées qu'elles ont reçu les désignations si poétiques qui leur sont demeurées, comme *La Gamme d'amour*, *L'Accord parfait* ou encore *L'Enchanteur*... Et pourtant, l'adjonction d'un titre n'est pas indifférente. Certes, l'intitulation sert à désigner l'œuvre, à en indiquer le contenu et ainsi à séduire le public, mais elle peut aussi en clore ou en ouvrir le sens. Dans ses *Caractères*, La Bruyère a garde de jamais préciser le travers épinglé : savoir d'entrée de jeu que Ménalque est un distrait, ou Gnathon un égoïste, entrave la fonction didactique d'un texte qui se veut plutôt une manière d'énigme dont il revient au lecteur de comprendre les enjeux et, par là, de mieux se l'approprier.

Or, l'un des traits caractéristiques des quatre livres de *Pièces de clavecin* de Couperin est la rarefaction des pièces chorégraphiques : si dans le *Premier Livre*, 18 pièces sur les 73 portent toujours pour unique intitulation celle d'une danse, il n'en est plus qu'une seule au *Troisième Livre*. Au total, plus de 9 pièces sur 10 portent un titre, celui-ci pouvant être porté par des pièces chorégraphiques, en particulier les plus développées comme allemandes et sarabandes. Leur intitulation trace souvent une manière de perspective sémantique à la tonalité retenue pour l'ordre qu'elles ouvrent et ponctuent : l'allemande *L'Auguste* se voit ainsi confirmée par la sarabande *La Majestueuse*, comme l'allemande *La Ténébreuse* l'est par *La Lugubre, sarabande*.

Par voie de conséquence, la plupart des pièces titrées sont de "caractères nouveaux, et diversifiés". Par cette intitulation, Couperin crée une œuvre nouvelle où la composition musicale entre en dialogue ou en tension avec une dimension littéraire, à l'instar de ce qui se pratiquait, depuis la Renaissance, dans le domaine de l'emblématique : le *corps* de l'emblème était constitué par une image allégorique, accompagnée d'une devise ou d'une épigramme qui en formait l'*âme*. En 1619, dans son *Atalanta fugiens*, l'alchimiste Michael Maier avait joint à la dimension plastique une dimension musicale.

Couperin n'innove donc pas, mais s'inscrit dans le droit-fil des luthistes français. De longue date, ceux-ci avaient pour habitude de donner un titre à leurs pièces, tantôt en manière de dédicace, par une référence explicite (*Tombeau de Monsieur de Lenelos*) ou implicite (*L'Homicide*) à une personne réelle ou imaginaire, historique (*Cléopâtre mourante*) ou contemporaine, voire à une réalité quelconque (*Le Panégyrique*) : c'est à dessein que nous empruntons ces exemples à Denis Gaultier, dont un manuscrit de pièces de luth intitulé *La Rhétorique des dieux*, a été enluminé de somptueuses illustrations allégoriques.

C'est dans la manière dont Couperin joue sur les différentes interactions entre un corps, ici musical, et son âme textuelle constituée par le titre, qu'il innove. La préface du *Premier Livre* paru en 1713 éclaire sa pratique : "J'ai toujours eu un objet en composant toutes ces pièces : des occasions différentes me l'ont fourni, ainsi les titres répondent aux idées que j'ai eues ; on me dispensera d'en rendre compte : cependant comme parmi ces titres, il y en a qui semblent me flatter, il est bon d'avertir que les pièces qui les portent, sont des espèces de portraits qu'on a trouvés quelquefois assez ressemblants sous mes doigts, et que la plupart de ces titres avantageux, sont plutôt donnés aux aimables originaux que j'ai voulu représenter, qu'aux copies que j'en ai tirées." L'humour de Couperin pince toujours sans rire ; cette feinte *excusatio* laisse à croire qu'il aurait intitulé ses pièces *L'Exquise* ou *L'Étincelante*, non par rapport à leur qualité, mais par référence à un objet qu'il aurait imité, comme un peintre tire le portrait de son modèle. Or, le mot *objet* n'est pas ici choisi au hasard : en 1694, l'Académie française précise que si ce vocable désignait, comme aujourd'hui, "le but, la fin qu'on se propose", il recouvrait aussi des significations plus fortes : "ce qui touche, ce qui émeut les sens par sa présence", et plus encore "ce qui touche, ce qui émeut les puissances, les facultés de l'âme". Soit une réflexion sur la capacité à émouvoir les sens, le cœur et l'esprit, par le seul art des sons : le compositeur visait moins à l'*imitation d'un sujet* qu'à la *création d'un objet* sonore qui susciterait auprès des interprètes et de leurs auditeurs une émotion similaire à celle qui a éveillé son inspiration. Dans *L'Art de toucher le clavecin* paru en 1716 – alors qu'on doute encore qu'on parvienne à "donner de l'âme à cet instrument" et, en France du moins, qu'une musique instrumentale puisse émouvoir sans le secours des paroles –

Couperin revendique d'avoir su s'"acquérir le bonheur de toucher les personnes de goût", par "l'impression sensible" des objets qu'il leur glissait dans l'oreille. Que l'important ait résidé non dans l'objet imité, mais dans l'effet produit est confirmé par le fait que certaines pièces ont changé de titre – et donc de sujet –, comme *La Belle Javotte autrefois L'Infante*...

Faut-il néanmoins l'en croire sur parole lorsqu'il dit avoir été inspiré par d'"aimables originaux" – mot à double entente, et qui n'est peut-être pas toujours plus flatteur ici qu'il ne l'est sous la plume de La Bruyère : comment le modèle de *La Lugubre* pourrait-il avoir été aimable ? Par ailleurs, c'est moins de modestie d'auteur que de sarcasmes désinvoltes qu'il s'agit quand Couperin se dispense de "rendre compte" des titres qu'il a donnés à la plupart de ses pièces. Si plusieurs sont certes clairs, d'autres, et les plus nombreux, sont de véritables rébus. Certaines pièces sont des révérences, explicites (*La Princesse Marie. Air dans le goût polonois*) ou réfractées (*Les Plaisirs de Saint-Germain*), renvoyant, là, à la reine Marie Leszczyńska, ici, à la cour de Jacques II Stuart en exil. À côté des hommages obligés à la famille royale, cette galerie de portraits dessine un cercle qui est celui des conseillers du roi (*La Sézile*) ou des membres importants de sa maison (*La Lazure*). On notera au passage que l'usage quasi généralisé de l'article féminin s'applique à la pièce en question et ne présuppose pas nécessairement un modèle féminin, épouse ou fille, élève ou protectrice : *La Garnier* rend bien hommage à l'organiste Gabriel Garnier. Dans les pièces "de caractère", si Couperin use tantôt de titres transparents (*Les Pavots* ou *Les Chinois*), d'autres s'avèrent résolument rebelles à toute interprétation univoque. Il s'est plu à dépister ses contemporains en déguisant certaines pièces en énigmes : *Les Fastes de la grande et ancienne Mxnstrndxxx* ne masquent qu'ironiquement l'ancienne *ménestrandise*, à laquelle Couperin s'était longtemps colleté, mais les "jacobines" qui se dissimulent sous *Les Culbutes jxcxbxns* ont conservé, pour leur part, tout leur mystère...

Couperin, par une réticence toujours aussi rhétorique, aime à affubler ses pièces de titres qui les confinent au rang de *Brimborions*, de *Bagatelles*, par l'adjonction de désinences mignardes, tout particulièrement en "ine" (*Les Laurentines*, *La Milordine*, *La Muse-Plantine*). *A priori*, *La Bandoline* ressortit à cette miniaturisation. Le seul problème est que le mot n'existe pas, du moins avant de désigner, au XIX^e siècle, soit un instrument de musique venu d'Espagne, soit une espèce de brillante. *La Bandoline* suit *La Badine* et sonne comme une mandoline mal encordée et, un tant soit peu, enrhumée... Tout compte fait, la pièce ne renverrait-elle pas à quelque jeune marquise de la famille aixoise des Boyer de Bandal ? On n'en sait rien. Peut-être le seul plaisir de l'euphonie a-t-il joué : il y a longtemps que Philippe Beaussant, en écrivant qu'il était, a dévoilé l'imposture d'une pièce comme *Les Gondoles de Délos* – que diable iraient faire des Gondoles à Délos ? – et affirmé que cette intitulation ne reposait que sur la beauté de ses allitérations : sans doute *Les Lys naissants* ou *Le Tic-toc-choc* ou *Les Maillotins* relèvent-ils de ce même goût pour la musique de la langue.

Couperin, on le voit, se joue – pas toujours, mais souvent – de la crédulité de ses auditeurs. Pour ce que l'on en peut savoir, le musicien, si proche en cela de son contemporain Watteau, était hypocondriaque : sa bile mélancolique se déverse parfois avec la causticité amère d'un Héraclite, tantôt c'est l'éclat de rire de Démocrite qui l'emporte. Les temps étaient alors à l'ambiguïté et aux jeux de sens. Si l'on en croyait sur leur parole *Les Pêlerines* ou *Les Vestales*, on leur donnerait le bon Dieu sans confession. Or une poésie parodiée sur la première sème le doute. Si cette âme en peine pèlerine, ce n'est assurément pas vers la Sainte-Baume : "Au temple de l'Amour, / Pêlerines de Cythère, / Nous allons d'un cœur sincère / Nous offrir à notre tour". Quant aux prêtresses, l'autel qu'elles servent est-il celui de Vesta, ou celui, tout aussi enflammé, de l'Amour ? Furetière confirme que le mot pouvait s'employer par antiphrase : "On dit maintenant, quand on veut adoucir le nom d'une femme qui se divertit publiquement, qu'elle ne se pique pas d'être *vestale*".... Cette ambiguïté du sens soigneusement ménagée par Couperin entre en résonnance avec ce qu'offrait alors l'univers théâtral : l'esquisse d'un sourire devant un embarquement pour Cythère, comme dans *Les Amours déguisés* de Bourgeois donnés en 1713 à l'Académie royale de musique ; la morsure satirique dans le genre de ces faux brevets et vrais pamphlets – *Les Calotines* – par lesquels l'ordre réactionnaire des Calotins entendait vitupérer l'immoralité d'une société qui aurait été à vau-l'eau.

Une seule chose est claire, c'est qu'aucun de ces titres ne l'est... La plupart des mots retenus par Couperin l'ont souvent été pour leur polysémie. Certes, et contrairement à *La Bandoline*, *La Castelane* existe bel et bien. Mais cela ne résout rien : dans le contexte du temps, une "castellane" peut certes désigner un membre de cette illustre famille du midi – décidément, Couperin goûtait la "gueuse parfumée" et ses matelotes comme ses tambourins –,

soit l'épouse d'un Castellan polonais – et les deux conviennent bien à la noblesse de cette pièce, grave comme une allemande –, soit encore une Castillane – toute pareille à celle qui dansait, avec des castagnettes, à la scène finale de l'*Amadis de Grèce* de Destouches –, voire encore... une prune verte ! Connaissant l'apôtre, ce dernier objet, pour être le plus surprenant, n'est peut-être pas le plus improbable... Si ces titres – au sein de chaque ordre, mais aussi d'un ordre à l'autre – tendent à silhouetter plusieurs univers référentiels, leur plurivocité soigneusement étudiée réfute toute identification univoque et, par voie de conséquence, interdit qu'on puisse s'en prévaloir comme d'éléments fiables sur lesquels étayer la biographie de leur auteur.

Mais dès lors, ces titres, à quoi donc peuvent-ils bien servir ? Éclaireraient-ils sur la manière dont doit être jouée la pièce concernée ? Couperin se montre très sensible à cet aspect : "Il y a selon moi dans notre façon d'écrire la musique, des défauts qui se rapportent à la manière d'écrire notre langue [...] Nos pièces de clavecin, de violes, etc. désignent, et semblent vouloir exprimer quelque sentiment. Ainsi, n'ayant point imaginé de signes, ou caractères pour communiquer nos idées particulières, nous tâchons d'y remédier en marquant au commencement de nos pièces par quelques mots, comme *Tendrement*, *Vivement* etc., à peu près, ce que nous voudrions faire entendre." Ce n'est pas au titre que Couperin confie le soin de préciser quel est le "sentiment" qu'il convient d'exprimer, mais à des indications figurant dans la partition, non sans humour d'ailleurs, lorsqu'il précise que *La Voluptueuse* doit se jouer "tendrement, etc."...

Le titre a une autre fonction, et cette fonction est à la fois ludique et poétique, une poésie qu'il délivre par sa couleur sonore et par les différents univers référentiels qu'il est susceptible d'éveiller auprès de chaque interprète et de chacun de ses auditeurs. Les titres, loin de clore le sens, sont une manière de rappeler que la musique, contrairement à la littérature, ne relève pas de la cognition, mais aussi, *a contrario*, de démontrer – titres ambigus à l'appui – que la capacité cognitive reconnue à la langue, est moins évidente qu'il n'y paraît. En cela, Couperin est singulièrement moderne : liberté est laissée à l'interprète de choisir telle ou telle perspective, tantôt noble ou tendre, tantôt critique et piquante, et de se laisser guider par telle ou telle signification ; si les titres sont bien des portes, ce ne sont pas des portes qui enferment, mais des portes qui ouvrent chacun à son propre imaginaire.

La postérité a confirmé la réussite de Couperin. Véritable référence en fait de poétique de l'intitulation, *Les Barricades mystérieuses* – l'un de ses titres les plus hermétiques – a été donné à diverses compositions musicales, à plusieurs romans, et surtout, par ce poète en titre qu'était Magritte, à l'une de ses variations les plus énigmatiques sur *L'Empire des lumières*.

Manuel COUVREUR

Entretien avec Bertrand Cuiller

Comment cette intégrale de l'œuvre pour clavecin de François Couperin s'est-elle imposée dans votre parcours ?

J'avais enregistré une intégrale des *Pièces pour clavecin* de Jean-Philippe Rameau en 2014. Après cette aventure, j'ai lancé l'idée un peu folle de faire la même chose avec François Couperin. Le principe de l'intégrale est l'occasion de pouvoir se confronter à l'œuvre entier sans choix à opérer. Autant j'aime élaborer un programme composite, comme je l'ai fait récemment avec le CD "A Fancy", en proposant une sélection d'airs de musique anglaise du XVII^e siècle, autant j'aime cette contrainte que m'impose l'intégrale. Il y a de fait certaines pièces avec lesquelles je me sens plus à l'aise que d'autres, qui requièrent un plus long chemin pour réussir à les jouer ; c'est là tout l'intérêt du projet qui permet de se confronter à la réalité d'un compositeur et aux différents aspects de son écriture. En évitant de se cantonner à la part que l'on maîtrise, on appréhende différemment celle qui se livre moins, ce qui permet d'apporter un nouvel éclairage sur la partie plus énigmatique de l'œuvre.

Par rapport aux autres clavecinistes de l'époque baroque, quelle place donnez-vous à François Couperin ?

J'ai autant envie de jouer François Couperin que Forqueray, Louis Couperin ou D'Anglebert... Cependant, il y a chez le premier une production tellement immense qu'elle offre un réel pouvoir – presque enivrant – d'immersion... comme un grand saut dans l'esprit d'un homme du passé. Cette idée de ne pas réduire l'œuvre à un disque mais de raconter toute l'histoire est galvanisante, jubilatoire, et il est rare d'avoir une maison de disques qui nous donne cette chance.

De quelle manière allez-vous présenter cette intégrale ?

Les quatre Livres de clavecin réunissent des pièces assez disparates. J'ai donc commencé par dégager certaines thématiques à travers ces vingt-sept Ordres. J'ai souhaité d'emblée que le premier volume soit axé sur l'univers du théâtre et qu'il présente une majorité de pièces inspirées par la scène. Si les références sont parfois explicites, d'autres sont plus vagues voire secrètes. C'est cet univers imaginaire, cette distance avec le réel aussi qui m'intéressent chez Couperin : cela forge une image du musicien, en dessine un portrait sensible et attachant. Si l'intégrale cherchera à aborder les multiples facettes de la vie et de l'œuvre du compositeur, cette première approche autour du théâtre en constitue à mon sens l'une des plus importantes.

En présentant l'œuvre pour clavecin sous l'angle thématique et non chronologique, de quelle manière envisagez-vous de montrer ces multiples facettes ?

Même si on peut observer une certaine évolution à l'intérieur des Ordres et au fur et à mesure de la publication par Couperin des quatre Livres, l'aspect chronologique n'est pas essentiel d'autant que le compositeur a commencé à publier assez tard en réunissant une majorité de pièces qui étaient déjà connues des cercles parisiens ou versaillais. Il me semble donc intéressant de proposer autour des Livres de clavecin un corpus de pièces vocales profanes ou religieuses mais également des œuvres de chambre et les deux Messes d'orgue. Ce premier coffret quant à lui est donc une ouverture de rideau, une première approche sensible de l'œuvre pour clavecin.

Le Onzième Ordre qui constitue une sorte de pièce de théâtre pouvant être traitée avec humour – dans le ton d'*ut* que Couperin semblait particulièrement apprécier –, se trouve dans le même CD que le Vingt-septième et dernier Ordre qui, à l'opposé, peut représenter une certaine préfiguration de la mort, un certain détachement de la vie – dans la tonalité de *si* mineur exprimant une grande profondeur de sentiment.

Composer un programme en faisant alterner des pièces qui peuvent paraître éloignées d'un Livre à l'autre est une manière de composer une palette de couleurs qui peu à peu construisent l'image que j'ai de Couperin. Cet univers autour du théâtre représente une sorte d'ailleurs, un monde imaginaire... Le Vingtième Ordre nous emporte vers un espace très aérien mais plus intime aussi, à la faveur du *sol* majeur – une tonalité moins engagée émotionnellement que les deux précédentes. Le style est ici plus décoratif, orné, séduisant, léger.

La tonalité de *fa* majeur est plus massive, un peu plus percutante et il est intéressant après elle, de retourner à l'*ut* mineur du Troisième Ordre ; un Ordre qui commence comme une suite à la Française (Allemande, Courante, Sarabande...), puis s'en affranchit après le Menuet pour céder la place à une organisation beaucoup plus libre. Le Dix-neuvième Ordre en *ré* nous fait retourner à une musique un peu plus légère. Cet Ordre est plein d'esprit, offrant aussi beaucoup de naïveté (avec *Les Calotins*, *L'Artiste*) et de douceur.

Les tonalités correspondent pour vous à des couleurs qui nourrissent et influencent votre jeu...

Selon la tonalité dans laquelle la pièce est écrite, une pièce aura un éclairage particulier et différent des autres tons. Si je vois un rouge vif comme dans *sol* majeur, je ne pourrai pas jouer de la même manière que si je vois un jaune-gris vitreux et lisse comme un *si* mineur ou un bleu-gris pâle comme un *ré* mineur. Ce premier album me parle de noir et blanc, de jaune, de rouge, de bleu, des couleurs identifiables avec cependant une modulation infinie. La tonalité de *fa* majeur correspond à un bleu très foncé, presque noir et assez froid, celle de *do* majeur se situe entre le noir et le blanc. Quant au ton de *ré*, il a pour dominante le bleu – bleu gris soyeux pour le mineur, bleu nuit éclatant de lumières pour le majeur.

Une belle manière de révéler une écriture particulièrement poétique de Couperin l'alchimiste...

Dans toutes ses pièces, on a l'impression que le compositeur travaille un seul et même matériau, peut-être comme la plupart des artistes, mais chez lui c'est une sensation puissante qui ressort de toute son œuvre, comme si ce matériau, malgré les changements de tempo, d'affects, de caractère, était une variation autour d'un même thème – lui-même.

Que fait un alchimiste ? C'est ce travail du matériau qu'il essaye inlassablement de transformer. Mais cette alchimie matérielle et concrète qu'il entreprend est la manifestation d'une quête intérieure, la recherche de la pierre philosophale... Cet aspect me semble très significatif chez Couperin qui travaille son matériau avec un vrai rapport au sensible comme on le constate dans sa quête du toucher, un art même, celui du modelage du son. Son *Art de toucher le clavecin* le prouve, comme le désir de perfection qui y était directement lié.

On pourrait aussi le dire de ses publications et du soin qu'il a pris à nous transmettre ces quatre Livres de clavecin ?

Exactement. Sa préoccupation d'éditer ses pièces de clavecin montre avec quelle exigence le compositeur travaillait. Toutes les indications qu'il apporte à chaque pièce sont là pour préciser le geste compositionnel mais aussi éviter les interprétations erronées qui pourraient constituer une "trahison". Les préfaces de Couperin sont très parlantes à ce sujet. Dans le Troisième Livre, j'aime à citer ce passage : *"Je suis toujours surpris (après les soins que je me suis donné de marquer les agréments qui conviennent à mes Pièces, dont j'ai donné, à part, une explication assez intelligible dans une Méthode particulière, connue sous le titre L'Art de toucher le Clavecin), d'entendre des personnes qui les ont apprises sans s'y assujettir. C'est une négligence qui n'est pas pardonnable, d'autant qu'il n'est point arbitraire d'y mettre tels agréments qu'on veut. Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ai marquées et qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût vrai, tant qu'on n'observera pas à la lettre tout ce que j'y ai marqué, sans augmentation ni diminution."*

Il est très clair que Couperin était touché au vif si les agréments n'étaient pas réalisés comme il le souhaitait. C'est l'une des raisons qui ont motivé chez lui la publication et c'est assez dire son exigence : le matériau qu'il propose est aussi précis que parfaitement conforme à ses intentions ; le fait qu'il interdise d'en changer la moindre intention constituerait certes une "trahison", mais prouve surtout son engagement total en tant que compositeur.

Les préfaces de Couperin semblent précieuses pour nourrir votre interprétation de cette œuvre pour clavecin ?

Elles sont essentielles. Elles reflètent l'auteur et permettent aussi de mieux construire le portrait, de donner à l'auditeur une image sensible du personnage : celle d'un poète raffiné qu'on retrouvera de différentes manières au fur et à mesure des albums.

Ces quatre Livres sont le constat du génie de Couperin : les œuvres les plus connues me questionnent toujours et cette intégrale va me permettre d'engager un "dialogue" avec le compositeur. Plus on entre dans l'œuvre, plus les choses se construisent, s'affinent – comme on ferait un dessin, d'abord le contour au trait, puis les yeux, le nez, les touches de couleur et à chaque fois on s'engage un peu plus dans le rapport sensible au personnage... Un compositeur qui écrivait dans sa Préface du dernier Livre : *"J'espère que ma Famille trouvera dans mes Portefeuilles de quoi me faire regretter Si les regrets nous servent à quelque chose après la Vie, Mais il faut du moins avoir cette idée pour tâcher de mériter une immortalité chimérique où presque tous les Hommes aspirent."*

J'espère contribuer par cette intégrale à donner au public un portrait de François Couperin aussi attachant que celui que je m'en fais.

Propos recueillis par Fannie Vernaz
© harmonia mundi musique

Couperin, a poet in more than one sense . . .

Couperin is credited with inventing tenderness in music. Would he not have an equally strong claim to be the inventor of poetry? Not only in music, but poetry in the modern sense which, moving away from classical forms, is plurivocal in its essence, inviting the reader to push open the doors of the imaginative world?

Intitulation is a recent invention. For example, Watteau did not give titles to his *scènes galantes*: it was only when they were engraved that they received the eminently poetic designations that they have retained to this day, such as *La Gamme d'amour*, *L'Accord parfait* and *L'Enchanteur*. And yet the addition of a title is not immaterial. To be sure, the title serves to designate the work, to indicate its content and thus to attract the public, but it can also close or open out its meaning. In his *Caractères*, La Bruyère never specifies the failing he is satirising: to know from the outset that Ménélaque is absent-minded, or Gnathon selfish, hampers the didactic function of a text which is rather intended to be a sort of riddle, in which it is up to the reader to understand the issues at stake and thereby the better to absorb its lessons.

Now one of the characteristic features of Couperin's four books of *Pièces de clavecin* is the progressive rarefaction of dance movements: while eighteen of the seventy-three pieces in the First Book still bear the name of a dance alone, there is only one in the Third Book. In total, more than nine pieces out of ten have a title, which may also be borne by dance movements, especially the more extended ones such as allemandes and sarabandes.¹ Their titles often indicate, as it were, a semantic perspective on the key chosen for the *ordre* they open and punctuate: hence the allemande *L'Auguste* is confirmed by the sarabande *La Majestueuse*, just as the allemande *La Ténébreuse* is confirmed by *La Lugubre, sarabande*.

Consequently, most of the titled pieces are 'of new and diversified characters'.² Through this principle of intitulation, Couperin creates a new work in which the musical composition enters into dialogue or tension with a literary dimension, as has been practised since the Renaissance in the field of emblematics: the *body* of the emblem was constituted by an allegorical image, accompanied by a motto or epigram that formed its *soul*. In his *Atalanta fugiens* of 1619, the alchemist Michael Maier had added a musical dimension to the plastic dimension. Thus Couperin does not innovate, but follows in the tradition of the French lute school. Lute composers had long been in the habit of conferring a title on their pieces, sometimes in the form of a dedication, through reference, either explicit (*Tombeau de Monsieur de Lenclos*) or implicit (*L'Homicide*), to a person – whether real or imaginary, historical (*Cléopâtre mourante*) or contemporary – or even to some real phenomenon (*Le Panégyrique*). We quite deliberately borrow these examples from Denis Gaultier, whose manuscript of lute pieces entitled *La Rhétorique des dieux* was illuminated with sumptuous allegorical illustrations.

It is in the way Couperin plays on the different interactions between a body, here musical, and its textual soul, as constituted by the title, that he breaks new ground. The preface to the First Book published in 1713 sheds light on his practice: 'I have always had a purpose in composing all these pieces, furnished by various occasions. Thus the titles correspond to ideas I have had; I shall be excused for not accounting for them. However, since, among these titles, there are some which appear to flatter me, it would be as well to point out that the pieces which bear them are in a sense portraits, which have sometimes been found fair enough likenesses under my fingers, and that most of these flattering titles have been given to the amiable originals whom I have sought to depict, rather than to the copies I have made of them.' Couperin's humour is always of the tongue-in-cheek variety; this feigned apology suggests that he entitled his pieces *L'Exquise* [The exquisite one] or *L'Étincelante* [The sparkling one] not on account of some quality they possess, but in reference to an object that he has imitated, as painters draw the portrait of their model. However, the word *objet* (object) is not chosen here at random: in 1694, the French Academy specified that although the term meant, as it still does today, 'the purpose, the aim that one intends', it also had stronger senses: 'that which touches, that which moves the senses by its presence', and still more 'that which touches, that which moves the powers, the faculties of the soul'. In other words, a reflection on the capacity to move the senses, the heart and the mind, through the art of sound alone: the composer aimed less at *imitating a subject* than at *creating a sound object* that would stimulate in performers and listeners an emotion similar to the emotion that

had roused his inspiration. In *L'Art de toucher le clavecin*, published in 1716 – when it was still doubted whether it would be possible to 'give this instrument [the harpsichord] a soul' and, in France at least, whether instrumental music could move listeners without the aid of words – Couperin claims to have 'had the good fortune to touch . . . persons of taste', by 'the impression on the senses' created by the 'objects' he insinuated into their ears. That what counted lay not in the object imitated, but in the effect produced, is confirmed by the fact that some pieces changed their title, and therefore their subject; for example, *La Belle Javotte autrefois L'Infante* [The fair Javotte/Gavotte,³ formerly The Infanta] . . .

Nevertheless, should we take his word for it when he says that he was inspired by 'amiable originals'? The adjective carries a double meaning, which is perhaps not always more flattering here than it is under La Bruyère's pen: how could the model for *La Lugubre* [The gloomy one] have been amiable? Moreover, we are dealing less with authorial modesty than with cavalier sarcasm when Couperin 'excuses himself' from 'accounting for' the titles he has given to most of his pieces. While several are admittedly clear enough, others, and by far the larger number, are genuine puzzles. Some pieces are homages, explicit (*La Princesse Marie. Air dans le goût polonois*) or refracted (*Les Plaisirs de Saint-Germain*), referring respectively to Queen Maria Leszczyńska and to the exiled Stuart court of James II at Saint-Germain. In addition to the obligatory tributes to the royal family, this gallery of portraits draws a circle which is that of the King's advisers (*La Sézile*) or the important members of his household (*La Lazure*). It should be noted in passing that the quasi-general use of the female article applies to the piece in question and does not necessarily presuppose a female model, wife or daughter, pupil or patroness: *La Garnier*, for example, pays tribute to the organist Gabriel Garnier. In the 'character' pieces, though Couperin sometimes uses transparent titles (*Les Pavots* [Poppies] or *Les Chinois* [The Chinese]), others are resolutely rebellious to any univocal interpretation. He enjoyed putting his contemporaries off the scent by disguising certain pieces as enigmas: *Les Fastes de la grande et ancienne Monarchie* [The splendours of the grand and ancient Order of Minstrelsy] merely masks ironically the old *ménétranderie* [the guild of Parisian musicians], with which Couperin had long tussled, but the 'Jacobins' concealed beneath *Les Culbutes jacobins* [The Jacobin somersaults] are still as much of a mystery to us as ever . . . With similarly rhetorical reticence, Couperin is fond of decking his pieces out in titles that confine them to the status of trifles (*Brimborions, Bagatelles*) through the addition of dainty suffixes, especially '-ine' (*Les Laurentines, La Milordine, La Muse-Plantine*). A priori, *La Bandoline* comes into this category of miniaturisation. The only problem is that the word does not exist, at least until the nineteenth century, when it might designate either a musical instrument from Spain (bandolin) or a kind of brilliantine. *La Bandoline* follows *La Badine* [The tease] and sounds like a badly strung and very slightly hoarse-sounding mandolin . . . But then, when all is said and done, might not the piece refer to some young marquise of the Boyer de Bandal family from Aix-en-Provence? We have no way of knowing. Perhaps it was only the pleasure of euphony that counted here: quite some time ago, Philippe Beaussant, like the stylish writer he was, revealed the imposture of a piece like *Les Gondoles de Délos* (what on earth would gondolas be doing in Delos?) and asserted that the title reposed purely on the beauty of its alliterations; and *Les Lys naissants* and *Le Tic-toc-choc ou Les Maillottins* very probably reflect the same taste for the music of language.

As we can see, Couperin plays – not invariably, but often – on the credulity of his listeners. As far as we know, the composer, similar in that respect to his contemporary Watteau, was a hypochondriac: his melancholic bile sometimes pours forth with the bitter causticity of a Heraclitus, while sometimes it is Democritus' roar of laughter that wins the day. At that period the fashion was for ambiguity and plays on meaning. If we took *Les Pèlerines* [The female pilgrims] or *Les Vestales* [The Vestal Virgins] at face value, we would trust these apparent professions of piety implicitly. But a parodied poem of the time referring to the first group sows doubt in one's mind. If this tortured soul is on a pilgrimage, it is certainly not in search of some holy balm: 'Au temple de l'Amour, / Pèlerines de Cythère, / Nous allons d'un cœur sincère / Nous offrir à notre tour'.⁴ As for the priestesses, do they serve the altar of Vesta, or the equally ardent altar of Love? Furetière confirms that the term could be used antiphrastically: 'Now, when we wish to sweeten the name of a woman who dissipates herself publicly, we say that she does not pride herself on being a Vestal' . . . This ambiguity, carefully contrived by Couperin, resonates with what the theatrical world had to offer at the time: the faint smile at an embarkation for Cythera, as in Bourgeois's

1 As Manuel Couvreur's article makes clear, explaining the titles of Couperin's pieces is a controversial business, and translating them is perhaps even thornier. It was felt here that some attempt must be made to translate those titles discussed in detail for the guidance of the non-francophone reader when they are not obviously cognate with English words. All words in square brackets are the translator's interpretation (based on the work of earlier commentators, especially Margery Halford and Bruce Gustafson) and his sole responsibility. (Translator's note)

2 Couperin, Preface to the *Premier Livre de Pièces de Clavecin* (Paris: 1713). (Translator's note)

3 The 'new' title itself has a play on words, since 'Javotte' was a relatively common first name at the time and the piece is a gavotte. (Translator's note)

4 To the Temple of Love, / As pilgrims to Cythera, / We go with a sincere heart / To offer ourselves in our turn.

Les Amours déguisés, given at the Académie Royale de Musique in 1713; the satirical bite in the manner of those false patents and genuine pamphlets – *Les Calotines* – by means of which the reactionary order of the Calotins sought to inveigh against the immorality of a society that, in its view, was on the road to ruin.

One thing is clear: that none of these titles is clear . . . Couperin selected most of these words for their polysemy. Admittedly, unlike *La Bandoline*, *La Castelane* does indeed exist. But that does not resolve anything: in the context of the time, a ‘Castellane’ could designate a member of the illustrious southern French family of the same name (Couperin was decidedly fond of Provence, its *matelotes* and its *tambourins*) or the wife of a Polish Castellan – and both hypotheses are well suited to the nobility of this piece, grave as an allemande; or else it could mean a Castilian woman – very like the one who danced, with castanets, in the final scene of Destouches’s *Amadis de Grèce* – or even a green plum! Knowing our personage as we do, the last of these possibilities, being the most surprising, is perhaps not the most unlikely . . . If the titles – within each *ordre*, but also from one *ordre* to another – tend to outline several different referential universes, their carefully studied plurivocality refutes any univocal identification and, consequently, prohibits their use as reliable elements on which to base the biography of their author.

But, if that is the case, what is the point of these titles? Can they perhaps shed light on how the piece should be performed? Couperin is very sensitive to this aspect: ‘*In my view, there are defects in our way of writing music which are to do with the way of writing our language. . . . [O]ur pieces for harpsichord, for viol and so on, designate and seem to try to express some sentiment. Therefore, since we have not devised any special signs or characters to communicate our specific ideas, we try to remedy this state of affairs by marking at the head of our pieces, in a few words such as “tenderly”, “lively” etc., more or less what we would like to convey.*’ It is not to the title that Couperin assigns the task of specifying which ‘sentiment’ should be expressed, but to markings printed in the score, and incidentally not without humour, as when he specifies that *La Voluptueuse* must be played ‘*tendrement, etc.*’.

The title has a different function, and that function is both playful and poetic, a poetry that it yields up through its sonority and the different referential universes that it is likely to evoke in the mind of each performer and each of his or her listeners. The titles, far from closing off the meaning, are a way of reminding us that music, unlike literature, is not about cognition, but also, *a contrario*, a means of demonstrating – with the aid of ambiguous titles – that the cognitive capacity generally acknowledged in language is less evident than it seems. In this respect, Couperin is singularly modern: performers are left free to choose such and such a perspective, sometimes noble or tender, sometimes critical and piquant, and to let themselves be guided by such and such a meaning; if the titles are indeed doors, they are not doors that lock, but doors that open out into the imaginative world of each of us.

Posterity has confirmed Couperin’s success. A veritable benchmark for the poetics of intitution, *Les Barricades mystérieuses* – one of his most hermetic titles – has been given to various musical compositions, several novels and, above all, by that reigning poet Magritte, to one of his most enigmatic variations on *The Empire of Light*.

MANUEL COUVREUR
Translation: Charles Johnston

Interview with Bertrand Cuiller

How did this project of recording the complete harpsichord works of François Couperin enter your career trajectory?

I recorded the complete harpsichord pieces of Jean-Philippe Rameau in 2014. After that adventure, I aired the slightly crazy idea of doing the same thing with François Couperin. The principle of the complete recording is the opportunity to be able to tackle the whole range of a composer’s output without having to make any selection. Though I very much like devising a composite programme, as I did recently with the CD ‘A Fancy’, which presents a selection of English songs of the seventeenth century, I enjoy just as much the constraint that a complete recording imposes on me. There are in fact certain pieces with which I feel more at ease than others, which need longer experience before I feel I can perform them successfully; and that’s the great value of a project like this, which makes it possible to confront the reality of a composer and the various aspects of his or her style. If you avoid limiting yourself to the part of the composer’s works that you already master, you get a different perspective on the part that yields its secrets less easily, and that enables you to shed a new light on that more enigmatic portion.

Compared to the other harpsichord composers of the Baroque period, what is the place of François Couperin?

I want to play François Couperin just as much as I do Forqueray, Louis Couperin or D’Anglebert. But in his case the œuvre is so immense that it offers a real, almost intoxicating possibility of immersion – like diving right into the mind of a man of the past. This idea of not reducing his works to a single disc but of telling the whole story is thrilling, really exhilarating, and it’s rare to have a record label that gives an artist such an opportunity.

How do you plan to present this complete recording?

The four harpsichord books assemble a rather disparate collection of pieces. I therefore began by identifying certain themes that run through the twenty-seven *ordres*. From the outset, I wanted the first volume to focus on the world of the theatre and to present a majority of pieces inspired by the stage. While some references are explicit, others are more vague or even hidden. This imaginary universe, this distance from reality is another aspect that interests me in Couperin: it forges an image of the composer, sketching a portrait of him as someone sensitive and endearing. Although the complete recording will try to address all the multiple facets of his life and work, this initial approach centring on the theatre is, in my opinion, one of the most important.

In presenting the harpsichord works in a thematic rather than chronological perspective, how do you plan to display these multiple facets?

Even if one can observe a certain evolution within the *ordres* and over the successive publications of the four books, the chronological aspect is not essential, especially as Couperin began to publish quite late in his career, by assembling pieces most of which were already known in Parisian or Versailles circles. It therefore seems interesting to me to present around the harpsichord books a corpus of sacred or secular vocal pieces, as well as chamber works and the two organ masses. This first box is therefore a curtain-raiser, an initial intuitive approach to the harpsichord works.

The eleventh *ordre*, which constitutes a kind of miniature play that can be treated with humour (in the key of C which Couperin seemed particularly fond of), appears on the same CD as the twenty-seventh and last *ordre*, which, on the contrary, may represent a certain prefiguration of death, a certain detachment from life – in the key of B minor, which expresses great depth of feeling.

Composing a programme by alternating pieces that may seem remote from one *livre* to another is a way of constituting a palette of colours that gradually build up the image I have of Couperin. This world revolving round the theatre represents a kind of elsewhere, an imaginary universe. The twentieth *ordre* takes us into a very airy but also more intimate space, through the use of G major – a key that is less emotionally committed than the two previous ones. The style here is more decorative, ornate, seductive, light.

The key of F major is more massive, a little more percussive, and it’s interesting, after that, to return to the C minor of the third *ordre* – which begins like a French suite (Allemande, Courante, Sarabande etc.), then breaks free of it after the Menuet to make way for a much freer organisation.

The nineteenth *ordre* in D brings us back to slightly lighter music. This *ordre* is full of wit, but also offers a substantial element of naivety (with *Les Calotins*, *L'Artiste*) and gentleness.

So you see the keys as corresponding to colours that nurture and influence your playing?

Depending on the key in which it's written, a piece will have a special shading, different from the other keys. If I see a bright red, as in G major, I won't be able to play the same way as if I see a glassy, smooth yellow-grey like B minor or a pale blue-grey like D minor. This first album speaks to me of black and white, yellow, red, blue, identifiable colours that nevertheless possess an infinite range of modulation. The key of F major corresponds to a very dark blue, almost black and quite cold, whereas C major is somewhere between black and white. As for the key of D, its dominant tonality is blue – a silky blue-grey for the minor, midnight blue with dazzling highlights for the major.

That's a beautiful way of underlining the particularly poetic style of 'Couperin the alchemist' . . .

In all his pieces, one has the impression that he's working with a single material that always remains the same. Perhaps most artists do that, but with Couperin it's a powerful sensation that emerges from his entire output, as if this material, despite the changes in tempo, affects, character, were a variation on a single theme – himself. What does an alchemist do? He works on material that he tries indefatigably to transform. But the concrete, material alchemy he practises is merely the manifestation of an inner quest, the search for the philosopher's stone . . . This aspect seems to me to be very significant in Couperin, who works on his material with a genuine relationship to sensibility, as can be seen in his quest for touch, an art in itself, that of sculpting the sound. His method *L'Art de toucher le clavecin* demonstrates this, as does the desire for perfection that was directly bound up with it.

So you could say the same of his publications and the care he took in passing his four books of harpsichord pieces on to us?

Exactly. His preoccupation with publishing his harpsichord pieces shows how demanding a composer he was. All the markings he adds to each piece are there to indicate the compositional gesture with precision but also to avoid mistaken interpretations that could constitute a 'betrayal'. Couperin's prefaces are very telling on this subject. I like to quote this passage from the Third Book: *'I am always surprised, after the pains I have taken to indicate the embellishments appropriate to my pieces (of which I have provided a sufficiently intelligible explanation elsewhere in a specific method known by the title "The Art of Harpsichord Playing"), to hear people who have learnt them without subjecting themselves to that method. It is an unpardonable negligence, especially since it is not at all arbitrary to insert such embellishments as one wishes. I declare, therefore, that my pieces must be performed as I have written them down, and that they will never make an exact impression on persons of true taste unless one observes to the letter all that I have marked in them, without adding or omitting anything.'*

It's very clear that Couperin was deeply hurt if the embellishments were not performed as he wished. That was one of the reasons that prompted him to publish, and it shows how rigorous his standards were: the performing material he presents is as precise as it is perfectly in keeping with his intentions; the fact that he forbids changing even the least of these intentions shows that doing so would certainly constitute a 'betrayal', but above all proves his total commitment as a composer.

Couperin's prefaces seem to be of great value to you in nourishing your interpretation of his harpsichord works.

They are essential. They reflect their author and also enable us to build up a clearer portrait, to give the listener an intuitive image of his personality: that of a refined poet whom we will be meet again in different guises as one album follows another.

These four books are the record of Couperin's genius: the most famous works continue to intrigue me, and this complete recording will allow me to engage in a 'dialogue' with the composer. The more you get into the work, the more something is constructed, the more things are refined – it's just like making a drawing: first the pencil outline, then the eyes, the nose, the touches of colour, and each time you get a little further into a responsive relationship with the subject's personality . . . In this case, a composer who wrote in the Preface of his last book of pieces: *'I hope my family will find in my portfolio cause to regret my passing, if regrets are of any use to us after life is past; but one must at least respect the idea that they are, if one is to try to merit the chimerical immortality to which almost all men aspire.'*

I hope this complete recording will help to give the public a portrait of François Couperin as endearing as my own image of him.

Interview by Fannie Vernaz © harmonia mundi music

Translation: Charles Johnston



Bertrand Cuiller est claveciniste et directeur musical de l'Ensemble Le Caravansérail. Né dans une famille de musiciens, Bertrand Cuiller a commencé le clavecin à huit ans avec sa mère. À treize ans, il a rencontré Pierre Hantaï qui fut son mentor pendant plusieurs années. Il a également étudié le clavecin au Conservatoire national supérieur de musique de Paris avec Christophe Rousset. Passionné par le son du cor, il a appris à jouer les cors baroque et moderne. En 1998, il remportait à dix-neuf ans le troisième prix du concours international de clavecin de Bruges.

En tant que claveciniste, Bertrand Cuiller affectionne particulièrement les compositeurs anglais comme William Byrd et John Bull, qu'il a enregistré pour Mirare et Alpha (*Mr Tomkins his Lessons of Worthe* et *Pescodd Time*). Il a également gravé pour ces labels des concertos de J. S. Bach avec l'ensemble Stradivaria, ainsi qu'un album Scarlatti-Soler. Tous ses enregistrements ont été chaleureusement accueillis par la presse et le public. Son dernier album solo, l'intégrale de l'œuvre pour clavecin de Jean-Philippe Rameau, était Choc de l'Année Classica 2015. Sa récente collaboration avec harmonia mundi lui offre de réaliser un grand projet sur plusieurs années : l'intégrale de l'œuvre pour clavecin de François Couperin.

Bertrand Cuiller se produit comme chambriste avec Bruno Cocset et Les Basses Réunies, la violoniste Sophie Gent et la flûtiste Marine Sablonnière. En 2012-2013, il dirigeait l'opéra *Venus et Adonis* de John Blow, avec Céline Scheen, Marc Mauillon et Les Musiciens du Paradis. À la suite de cette expérience de direction, Bertrand Cuiller a créé Le Caravansérail dans le but de travailler sur des compositeurs qui lui tiennent à cœur et qu'il souhaite explorer en grand effectif. Bertrand Cuiller et Le Caravansérail étaient en résidence à la Fondation Royaumont de 2014 à 2017, ce qui leur a permis de créer plusieurs programmes ambitieux comme *A Fancy* et les Concertos Brandebourgeois de J. S. Bach.

Bertrand Cuiller is a harpsichordist and musical director of Le Caravansérail. Born into a family of musicians, he began studying the harpsichord with his mother at the age of eight. When he was thirteen he met Pierre Hantaï, who became his mentor for several years. He also studied the harpsichord with Christophe Rousset at the Conservatoire National Supérieur de musique de Paris. Fascinated by the sound of the horn, he learnt to play both the Baroque and the modern instrument. In 1998, at the age of nineteen, he won third prize at the Bruges International Harpsichord Competition.

As a harpsichordist, Bertrand Cuiller has a particular affection for the English composers William Byrd and John Bull, whose works he has recorded for Mirare and Alpha (*Mr Tomkins his Lessons of Worthe* and *Pescodd Time*). He has also recorded for these labels concertos by J. S. Bach with the Stradivaria ensemble and a Scarlatti-Soler album. All of his recordings have been warmly received by press and public alike. His most recent solo recording, the complete harpsichord works of Rameau, won the 'Choc' of the Year 2015 award from *Classica* magazine. His recently launched collaboration with harmonia mundi will allow him to realise a large-scale project over several years focusing on the complete harpsichord works of François Couperin.

He performs as a chamber musician with Bruno Cocset and Les Basses Réunies, the violinist Sophie Gent and the recorder player Marine Sablonnière. In 2012/13 Bertrand Cuiller conducted John Blow's opera *Venus and Adonis* with Céline Scheen, Marc Mauillon and Les Musiciens du Paradis. Following this conducting experience, he founded Le Caravansérail with the aim of working on composers of whom he is particularly fond and whose music he wishes to explore with larger forces. Bertrand Cuiller and Le Caravansérail were in residence at the Fondation Royaumont from 2014 to 2017, which enabled them to create several programmes, including *A Fancy* and J. S. Bach's Brandenburg Concertos.

Bertrand Cuiller remercie ses partenaires de l'enregistrement, Hugues Deschaux, Philippe Humeau, Jean-François Brun et Mathilde Génas, ainsi que tous ceux qui de loin ou de près y ont contribué : toute l'équipe d'harmonia mundi, Myriam Mahnane, Marie-Claude et Gilbert Charles Groshens, Sylvie Brély.

à la mémoire d'Isabelle Sauveur



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018

En coproduction avec la Fondation Royaumont

Enregistrement : mai 2017, Fondation Royaumont

Direction artistique et prise de son : Hugues Deschaux

Montage : Mathilde Genas

Photos : © Igor Studio

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com