


Stradivari
MUSÉE DE LA MUSIQUE
PARIS

 harmonia
mundi

LOUIS COUPERIN
NOUVELLES SUITES DE CLAVECIN

CHRISTOPHE ROUSSET | CLAVECIN / HARPSICHORD
COUCHET



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

LOUIS COUPERIN (1626-1661)

NOUVELLES SUITES

Suite en Ré majeur / *D Major*

1	2. Prélude [non mesuré]	3'04
2	58. Allemande. <i>Il faut jouer cette pièce fort lentement</i>	3'30
3	59. Courante	1'09
4	60. Sarabande	2'19
5	61. Gaillarde	2'19
6	62. Chaconne	1'56

Suite en Ut majeur / *C Major*

7	10. Prélude [non mesuré]	2'23
8	126. Le Moutier, Allemande de Mr. de Chambonnières Double du Moutier par Mr. Couperin	2'49
9	18. Courante	1'34
10	17. Courante	1'29
11	16. Courante	1'25
12	23. Sarabande	2'11
13	24. Sarabande	2'20
14	26. Chaconne	2'48
15	29. Menuet	0'57
16	25. Sarabande	1'25
17	9. Prélude [non mesuré]	3'20

Suite en La majeur / *A Major*

18	8. Prélude [non mesuré]	1'40
19	99. Allemande	3'20
20	112. Courante	1'55
21	113. Sarabande	3'02
22	114. Gigue	1'42

Suite en Si bémol majeur / *B flat Major*

23	4. Prélude [non mesuré]	1'36
24	118. Allemande	2'09
25	119. Courante	1'14
26	121. Chaconne	2'05
27	5. Prélude [non mesuré]	1'47
28	97. Sarabande	2'04
29	96. Chaconne ou Passacaille	3'14

Suite en mi mineur / *E minor*

30	14. Prélude [non mesuré]	1'15
31	63. Allemande de la Paix	2'49
32	64. Courante	1'18
33	65. Sarabande	3'36

Suite en si mineur / *B minor*

34	115. Allemande	3'04
35	116. Courante	1'37
36	117. Sarabande	2'27

Suite en Fa majeur / *F Major*

1	12. Prélude [non mesuré, changement de mouvement, non mesuré]	1'39
2	66. Allemande	3'00
3	70. Courante	1'11
4	74. Sarabande	2'21
5	79. Gigue	1'22
6	80. Chaconne	2'30

Suite en Sol majeur / *G Major*

7	129. Prélude [non mesuré]	0'58
8	82. Allemande	2'53
9	83. Allemande	2'40
10	84. Courante	1'27
11	85. Courante	1'31
12	87. Sarabande	2'56
13	88. Gaillarde	1'45
14	89. Chaconne	5'13

Suite en ré mineur / *D minor*

15	35. Allemande	4'00
16	43. Courante	1'35
17	39. Courante	1'43
18	47. Sarabande en Canon	1'54
19	122. Gigue	1'43
20	57. Chaconne la Complaignante	2'21

Suite en la mineur / *A minor*

21	7. Prélude [non mesuré]	0'53
22	100. Allemande	3'23
23	103. Courante	1'26
24	106. Courante	2'06
25	107. Sarabande	2'07
26	110. Sarabande	2'16
27	111. Menuet de Poitou et son Double	1'41

Suite en ré mineur / *D minor*

28	37. Pièces de trois sortes de mouvemens	2'06
29	38. Courante	1'45
30	41. Courante	1'34
31	49. Sarabande	1'54
32	124. Gavotte	1'10

D'après l'édition des *Pièces de clavecin* de Louis Couperin, publiée par Paul Brunold, nouvelle révision par Davitt Moroney, Éditions de l'Oiseau-Lyre, Monaco, 1985.

CHRISTOPHE ROUSSET, clavecin **IOANNES COUCHET**, Anvers, 1652

Ravalé en France en 1701

Collection du Musée national de la musique, E.2003.6.1

La collection Stradivari, née du partenariat entre le Musée de la musique et harmonia mundi, offre aux plus grands interprètes de jouer sur les trésors nationaux que sont tous les instruments conservés au musée, lesquels font l'objet de toutes les attentions des conservateurs. Christophe Rousset, vous êtes le premier à inaugurer cette collection et vous avez choisi d'interpréter les suites de Louis Couperin sur le clavecin de Ioannes Couchet de 1652. Pourquoi ce choix ?

C.R. : D'abord parce que je l'aime beaucoup. J'ai connu cet instrument avant même qu'il soit au Musée de la musique : il était alors au château du Touvet dans l'Isère. Cet instrument est extrêmement important pour sa signature : Couchet 1652, un monde sonore très particulier, flamand, mais refait par un Français anonyme. Un soupçon que les plus grands facteurs aient pu mettre la main à cet instrument, en particulier Blanchet qui était certainement le facteur le plus emblématique de la jonction entre les XVII^e et XVIII^e siècles français. Ce monde sonore très particulier, que l'on qualifie de franco-flamand, et cette saveur extrêmement typée m'avaient déjà inspiré pour deux enregistrements que j'ai consacrés à Froberger. Le côté flamand était évident pour jouer ce compositeur parce qu'on sait qu'il a beaucoup voyagé, notamment en Belgique et en France, où il a fini sa carrière.

Il vous semblait alors naturel que le clavecin Couchet incarne la musique de Louis Couperin ?

C.R. : Si j'avais auparavant associé ce clavecin à la musique de Froberger, il se trouve qu'il se marie également très bien avec celle de Couperin. On y découvre beaucoup de raffinement, un sens de la sonorité, de la transparence, et à l'inverse des sonorités extrêmement pleines ; c'est le propre de l'École française. Il y a une identité très française dans la façon d'écrire pour le clavecin chez Couperin, et il était intéressant de confronter cette écriture à cet instrument qui possède cette double signature flamande et française.

Avoir la possibilité de jouer sur ces clavecins historiques est une aventure rare...

C.R. : Ce sont toujours des découvertes incroyables ; j'adore travailler sur des instruments anciens parce qu'ils m'apprennent beaucoup, m'enseignent la façon de jouer sur eux. On peut aussi les amener vers l'idée qu'on se fait du répertoire ; l'instrument nous renvoie plus ou moins ce qu'on a en tête. C'était très intéressant d'enregistrer sur deux jours, parce que les résultats que j'ai obtenus la première journée n'étaient pas les mêmes que ceux de la deuxième, où la réponse était plus grande, probablement en raison de la façon qu'on a d'apprivoiser les sonorités. Curieusement, on pense qu'un claveciniste ne peut pas agir sur la table d'harmonie, pourtant, on a une réelle action sur la façon de la faire résonner selon la manière dont on joue le clavier. L'instrument, que je trouvais un peu raide au départ a montré ensuite plus de flexibilité et m'a permis d'avoir une sonorité beaucoup plus riche, flexible, souple ; or la souplesse est ce que la musique française demande en premier lieu à l'interprète et à l'instrument – et c'est exactement cette couleur que je cherchais sur cet instrument.

Comment s'explique la rareté de ce clavecin dont on sait qu'il existe seulement six exemplaires à ce jour ? Quelle histoire peut-on retracer depuis sa fabrication à Anvers en 1652 jusqu'à sa restauration ?

J.-C.B. : Notre clavecin est très particulier du fait de son ravalement. Il s'agissait au départ d'un instrument flamand typique, à un seul clavier, deux jeux de huit pieds, soit deux jeux à l'unisson, mais le jeu à l'octave sera ajouté par les Français en 1701. Il était muni d'un système de pédales, ce qui était remarquable pour l'époque, sa particularité étant d'avoir trois registres. Ce système a été enlevé, mais nous ignorons à quelle époque : il est donc arrivé en France avec ou sans ces mécaniques. On sait en revanche qu'il a subi un "petit grand ravalement" en 1701 : la caisse de Couchet n'a pas été touchée ; par ailleurs, la table d'harmonie et la structure interne sont restées telles quelles. Il a été allongé sur le devant pour ajouter un deuxième clavier ; le clavier flamand a été retiré et des claviers français typiques, avec accouplement à tiroir, et une feinte brisée sur le *ré*, ont été installés.

Le ravalement est très particulier car habituellement, en France, lorsqu'on ravale un instrument, on le démonte et on refait une structure qu'on consolide. Or ici, la caisse de l'instrument a été gardée sans être ouverte et un jeu de quatre pieds a été ajouté sans démonter la caisse ; le chevalet a été collé sur la peinture de la table d'harmonie.

Le couvercle du clavecin est également un élément intéressant : l'actuel est en deux parties, comme il devait l'être du temps de Couchet, mais les Français l'ont remplacé en 1701 par un couvercle en un seul tenant, ce qui se faisait à cette époque. Plus tard, ce couvercle français a été scié pour remettre un petit rabat.

C.L. : Cette opération était d'ailleurs assez inesthétique : le couvercle présentait deux barres de bois brut, que nous avons maquillées de façon réversible en les recouvrant de papier reprenant les couleurs des dorures, permettant d'estomper le côté abrupt de cette réparation.

J.-C.B. : Si le décor interne a peu souffert de ces opérations sur le couvercle, une partie sur l'extérieur a disparu du fait de la pose de ces alèses, mais on voit encore très bien la continuité des décorations.

Ces multiples interventions témoignent cependant d'une attention particulière au clavecin...

C.R. : Il s'agit effectivement d'un très beau travail de grande qualité, avec un grand respect de l'instrument d'origine. En France, les instruments flamands étaient considérés comme le *ne plus ultra*. C'était beaucoup plus chic d'avoir un Ruckers ou un Couchet que d'avoir un instrument entièrement français. Cependant, il fallait pouvoir y jouer le répertoire de l'époque : on les agrandit alors selon les nécessités. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, on va ainsi récupérer des Ruckers et les transformer, voire fabriquer un faux Ruckers, comme c'est le cas du Goujon, marqué des initiales "HR" alors qu'il n'a pas du tout été fabriqué par le facteur flamand. Il existait un trafic incroyable à l'époque pour donner plus de prix à l'instrument lorsqu'il avait une origine flamande.

J.-C.B. : Dans l'histoire de ce clavecin subsiste encore un mystère : un cartouche avec des lettres entrecroisées, datant de son époque française, figure sur la caisse, cela signifiant qu'il a certainement appartenu à quelqu'un d'important, mais nous n'avons pas trouvé de qui il s'agissait. Deux hypothèses ont été évoquées : la première rapprocherait l'instrument de la dernière famille propriétaire, la seconde du mobilier de Malon de Bercy.

C.R. : Cet instrument est d'une telle importance ! D'abord, il n'a pas péri, ensuite il a un décor extraordinaire à la feuille d'or, et enfin il avait déjà une valeur immense au XVII^e siècle.

Qu'en est-il des différentes strates de décors et sont-elles identifiées et datées ?

C.L. : Il y a différentes phases : d'abord, il reste la peinture d'origine sur le champ ; c'est une peinture en trompe-l'œil, en faux marbre, comme sur la plupart des clavecins flamands. Recouvrant la caisse dans sa grande majorité, le décor de grotesques sur fond d'or est évidemment le plus spectaculaire. Il est attribué à Berain ou à Audran – deux ornemanistes dont on connaît des gravures et des dessins – et doit dater du début du XVIII^e siècle. Par ailleurs, on voit différentes phases de décoration notamment sur le pourtour de la table d'harmonie. Quant au piètement, c'est l'un des rares exemplaires conservés de style Louis XIV : il est comparable à des pieds de consoles et de tables.

Il est assez amusant que le clavecin ait été redécoré, sauf sur son champ. Le clavecin était probablement placé le long d'un mur, ce qui peut expliquer qu'on ne se soit pas lancé dans un travail "inutile". Le piètement semble confirmer cette hypothèse : tous les pieds du piètement sont tournés vers les auditeurs, les visages aussi.

La seule partie qui n'a pas été retouchée est finalement la table d'harmonie, avec son décor flamand de fleurs, d'oiseaux, d'insectes, et même de crevettes. On retrouve d'ailleurs en France ce type de décor de tradition flamande. La technique de peinture y est un peu différente du reste de l'instrument : elle est à la détrempe mais on n'en connaît pas exactement la composition. Ce décor fait immédiatement penser aux vanités, aux décors de vie silencieuse, mais c'est aussi un décor de cabinet de curiosités : il renvoie un peu aux vélins, aux planches naturalistes – la botanique suscitant un intérêt considérable au XVII^e siècle, tout comme les sciences naturelles, l'ornithologie... Le décor rejoint cet univers de cabinet et de collections naturelles mêlées de collections d'*artificialia* (des objets faits par la main de l'homme) ; on pourrait dire que le clavecin lui-même est un mélange des deux : il représente la nature mais il est fait par l'homme. C'est un peu un microcosme symbolisant le vaste monde.

J.-C.B. : La date de 1652 figure sur la table, et celle de 1701 sur les claviers. On suppose que le décor a été changé à peu près à ce moment-là, tout en sachant aussi qu'il y a eu un stade intermédiaire : sur le pourtour, la guirlande de fleurs a été ajoutée sur ce décor flamand qui subsiste toujours, mais caché par la peinture du décor actuel. Par-dessus le morceau restant de cette guirlande, un décor a été repeint. Il y a donc trois strates de décor : un décor flamand, un décor intermédiaire et cette couche finale.

Revenons à la technique de jeu. Christophe Rousset, comment faites-vous pour l'adapter à cet instrument, dans ce répertoire spécifique ?

C.R. : On est guidé par l'instrument que l'on joue : un tempo peut être choisi en fonction de la longueur de la résonnance d'une corde. On est obligé de faire coïncider l'instrument, l'interprète et l'idée qu'on se fait d'un répertoire. Il y a de grands préludes non mesurés chez Louis Couperin, qui sont des moments d'improvisation. Ils sont écrits en notation blanche, sans aucun rythme, ce qui laisse à l'interprète une liberté absolue. La grande différence avec l'orgue – Louis Couperin étant également un grand organiste – est qu'au clavecin le son meurt. Il faut donc voir comment il meurt et comment le faire vivre, c'est le grand pari du claveciniste : donner à l'auditeur l'impression que le son est vivant. C'est là que les choses sont délicates et qu'on peut faire la différence entre l'instrumentiste qui endort son public et celui qui le maintient en éveil. Cela dépend en grande partie de l'instrument et de ses caractéristiques : la résonance, le côté très ronflant d'un clavecin de la fin XVIII^e siècle n'est absolument pas présent dans un clavecin comme le Couchet, qui a conservé toutes ses caractéristiques du XVII^e siècle, les interventions de ravalement étant finalement très respectueuses de l'instrument tel qu'il était au départ.

Comment les conservateurs interviennent-ils pour maintenir cet état de jeu : le fait que le clavecin soit joué change-t-il la manière dont ils vont intervenir ?

C.L. : Chaque cas est un peu particulier : toute décision part de l'étude de l'instrument, de son état et de son analyse. Il y a d'abord une phase d'examen : nous nous aidons de toutes les études possibles du laboratoire pour essayer de voir comment le clavecin peut réagir dans le temps. Quand le Couchet est arrivé, nous nous sommes aperçus qu'il avait besoin d'une restauration si on voulait continuer à le jouer. Il avait subi un choc et était en train de s'abîmer. Avant toute action, nous avons fait de la modélisation afin de prévoir comment l'instrument allait réagir au fait de détendre ses cordes puis de les mettre de nouveau sous tension. Nous avons procédé par de multiples étapes d'interventions pour permettre à la fois la conservation et le jeu de l'instrument. Il est donc à présent dans un stade où il est jouable mais avec beaucoup de précautions car il présente toujours de grandes fragilités. Du point de vue de la structure, le sommier peut encore se déformer malgré les dispositifs que nous avons installés, du côté décoration, l'apprêt sous la peinture n'est pas très adhérente, quant à la feuille d'or du piètement, il suffit d'un souffle d'air pour qu'elle parte.

Mais vous savez qu'un jour, il ne sera plus jouable dans les conditions et les termes déontologiques que vous vous êtes fixés...

C.L. Oui, cependant, la conservation préventive consiste aussi à déterminer comment et par qui le faire jouer. La question est toujours de savoir si le jeu en vaut la peine. Le garder en état de jeu, certes, mais pas pour le faire jouer n'importe comment, tout le temps, par n'importe qui, ni sur n'importe quel répertoire. C'est vrai également pour les autres instruments de la collection, mais c'est d'autant plus crucial pour cet instrument-là. Le choix du claveciniste et du répertoire est donc pour nous fondamental.

C.R. : Le fait aussi de laisser une trace est fondamental, parce que si un jour ce clavecin est muet, nous aurons au moins un témoignage sonore.

Avez-vous demandé des réglages spécifiques pour cet enregistrement ?

C.R. : Non, je prends le clavecin tel qu'il est. Effectivement, on peut faire dire à un instrument ce qu'il n'est pas censé dire : le claveciniste a une idée, le restaurateur en a une autre, c'est un jeu de renvoi. Je disais qu'un instrument m'enseignait la façon de jouer, mais j'ai évidemment moi aussi une idée de l'instrument. Tous ces paramètres, très mouvants et flexibles, font que sous les doigts de quelqu'un d'autre, avec des réglages différents, l'instrument ne va pas sonner de la même manière. On reconnaît l'instrumentiste avant l'instrument. Sur un Couchet, on est dans un univers sonore hors normes. Pour lui rendre justice, on va trouver une façon d'accorder très typée, permettant de faire revenir l'instrument dans le XVII^e siècle.

Quel accord avez-vous souhaité pour cet enregistrement ?

C.R. : J'ai voulu l'accord mésotonique le plus pur possible ; toute la littérature de Couperin le permet : un accord par tierces pures au quart de comma, exactement dans l'esthétique sonore qui était la norme à l'époque, pour les orgues comme pour les clavecins. Et l'idée que le claveciniste prenne sa clef d'accord pour modifier le dièse ou le bémol est un fait évident. Il n'y a pas d'énharmonie, rien qui empêche la pureté de l'accord. On est dans le monde de la tierce pure avec ce que cela représente de tensions. Quand on module, tout se colore de façon extrêmement forte. Je me souviens d'un concert où j'ai joué en mésotonique un programme du XVII^e siècle français, justement avec Couperin et Froberger entre autres : j'ai utilisé ma clef d'accord pour modifier le si bémol en la dièse entre autres, et quelqu'un dans le public était venu me dire : "Vous avez eu beau accorder, c'était toujours faux" ! Évidemment, la tierce pure est un élément assez particulier, qui va avec ce répertoire. Si cette musique choque, c'est qu'elle veut choquer, elle est faite pour cela. Chez Louis Couperin, il y a quelque chose de l'ordre du passionnel. C'est peut-être l'une des raisons qui font que cela marche encore au XXI^e siècle. Couperin n'est pas un musicien de cour poli et policé, à la différence de Jacques Champion de Chambonnières, reconnu comme le créateur de l'école française et considéré comme l'ange du clavecin, quand Couperin en était le diable – tel que l'a exprimé Tilton du Tillet. Pourtant chez Louis Couperin, il y a une espèce de verve, de verdeur parfois aussi qui sont dérangeantes. Il va à la recherche d'un univers affectif, très subjectif, comme le fera d'ailleurs François Couperin mais de manière plus polie, plus "italienne" aussi.

Comment restaurateurs et conservateurs voient-ils cette utilisation par les musiciens des instruments pour lesquels la restauration est aussi engagée et minutieuse ?

C.L. : L'enjeu de la conservation d'un instrument est un équilibre à obtenir entre sa protection et sa mise en valeur. L'instrument, joué ou non, va se transformer. Le tout est d'évaluer son état et de savoir comment il va évoluer. Concernant la question du jeu, il s'agit aussi de mesurer quel en sera le bénéfice pour le clavecin. La dimension sonore, musicale de l'instrument est évidemment un paramètre important à prendre en compte.

J.-C.B. : Il faut aussi que le jeu de tels instruments reste unique et rare pour le musicien et les auditeurs, d'où l'adéquation du musicien avec l'instrument et le répertoire. Nous avons un musée où sont conservés une multitude d'instruments en état de jeu, mais on doit faire des choix. Que restaurons-nous, que gardons-nous en état de conservation, quel instrument arrêtons-nous de jouer ? Ce sont parfois des choix cornéliens.

Quel enseignement tirez-vous de cette expérience autour de Louis Couperin et du clavecin Couchet ?

C.R. : Il faut dire combien Louis Couperin se rattache à une tradition. Il s'inscrit dans la tradition des luthistes et de Chambonnières, dans une lignée cohérente, mais en même temps, il pousse des portes et amplifie les formes. Une chaconne chez ses contemporains fait deux ou trois pages tandis que chez Couperin, elle en fait six. Il peut aussi écrire dans de petites formes mais toujours avec cette idée d'une architecture extraordinaire. Il utilise la suite à la française, le prélude, l'allemande, etc. mais on ne sait pas comment ces suites étaient constituées, la source principale (le manuscrit Bauyn) nous donnant que des pièces non classées. C'est donc à l'interprète de constituer sa suite. Il y a cependant un manuscrit un peu plus tardif (le manuscrit Parville) qui nous donne quelques constructions de suites possibles : on s'en inspire évidemment, mais on n'est pas contraint de le faire. Il y a donc cet espace incroyable pour l'interprète qui fait que l'identité de ce répertoire est très reconnaissable : lorsqu'on entend un prélude non mesuré de Louis Couperin, on en reconnaît aussitôt son auteur. On entre dans un monde harmonique et émotionnel extrêmement particulier, où l'interprète doit extraire l'identité de chaque pièce et lui donner sa pertinence. Cette musique laisse énormément de liberté, ce qui est une joie pour qui la joue.

Chez Couperin, on trouve très peu d'ornements et il n'y a pas de table d'ornements non plus ; on s'inspire donc de ce qu'on connaît de Chambonnières et de D'Anglebert, dont les éditions sont postérieures à la mort de Louis Couperin, et on essaye de faire ce qui nous semble juste. On peut s'inspirer des préludes non mesurés dans lesquels beaucoup d'ornementations sont écrites en toutes notes, mais également des deux autres manuscrits (Parville et Bauyn) qui en contiennent aussi. Cependant, il y subsiste des fautes de copies et nous ne disposons d'aucun autographe à ce jour pour nous aider.

On a commencé à s'intéresser à Louis Couperin à la fin du XIX^e siècle, mais l'interprétation des préludes non mesurés ne sera jamais arrêtée : personne ne peut affirmer de façon certaine la manière de les interpréter. Il reste donc cette part de mystère et à la fois ce terrain fertile d'improvisation et de liberté... un cadeau pour un claveciniste.

C.L. : C'est à chaque fois pour nous un ravissement, un étonnement artistique et intellectuel que d'entendre ce clavecin. La discussion suivie depuis longtemps avec Christophe est intéressante car les connaissances qu'il apporte sur l'instrument sont passionnantes et essentielles pour le musée.

J.-C.B. : C'est une expérience effectivement très enrichissante, parce que les musiciens sont différents et font sonner les instruments chacun à leur manière ; ils ont des souhaits concernant les réglages qui parfois ne nous viennent pas à l'esprit. De plus, entendre les instruments du musée est l'une des parties très agréables de notre travail. Et si certains instruments ne sont pas en état de jeu, il nous reste le plaisir de les voir mais encore, par le biais de copies ou de fac-similés, de trouver un autre moyen de les faire revivre.

Propos recueillis par FANNIE VERNAZ
© harmonia mundi février 2018

LOUIS COUPERIN

Originaire de la Brie, Louis Couperin, tout comme ses frères François et Charles, a reçu ses premières leçons de musique de son père. Né probablement vers 1626, il meurt prématurément à Paris en août 1661. Après avoir exercé le métier de clerc de notaire à Chaumes-en-Brie, puis à Beauvoir à partir en 1646, il fait la connaissance du claveciniste du roi, Jacques Champion de Chambonnières (1601?-1672), lequel possédait dans les années 1650 une propriété dans la Brie. Dans son *Parnasse français* (1732), Titon du Tillet, le premier biographe des Couperin, rapporte : “Les trois frères Couperin [...] firent partie un jour de la fête de M. de Chambonnière d’aller à son château lui donner une aubade : ils y arrivèrent, et se placèrent à la porte de la salle où Chambonnières était à table avec plusieurs convives, gens d’esprit et ayant du goût pour la musique. Le maître de la maison fut surpris agréablement, de même que toute sa compagnie par la bonne symphonie qui se fit entendre. Chambonnière pria les personnes qui l’exécutaient d’entrer dans la salle, et leur demanda d’abord de qui était la composition des airs qu’ils avaient joués : un d’entre eux lui dit qu’elle était de Louis Couperin, qu’il lui présenta. Chambonnières fit aussitôt son compliment à Louis Couperin, et l’engagea avec tous ses camarades de se mettre à table ; il lui témoigna beaucoup d’amitié, et lui dit qu’un homme tel que lui n’était pas fait pour rester dans une province, et qu’il fallait absolument qu’il vînt avec lui à Paris, ce que Louis Couperin accepta avec plaisir. Chambonnières le produisit à Paris et à la Cour, où il fut goûté.” Outre son activité à la cour, Chambonnières organisait des concerts dans la capitale qui s’appelaient “l’assemblée des honnêtes curieux”, et pouvait ainsi faire connaître le talent de son jeune protégé. À partir de 1651, Louis Couperin réside à Paris et rencontre le claveciniste et organiste Johann Jakob Froberger (1616-1667). Ce dernier, qui séjourne à deux reprises à Paris, d’abord vers 1651-1652 puis en 1660, fréquente Chambonnières, Jacques Gallot et Denis Gaultier et fait la connaissance de Louis Couperin. Cette rencontre a été marquante pour les deux musiciens qui vont s’influencer mutuellement. Par exemple, l’un des préludes non mesurés de Louis Couperin contient des citations d’une des toccatas du compositeur allemand, tandis que plusieurs allemandes de Froberger ont des tournures assez proches de celles de Couperin. Le mercredi 9 avril 1653, Louis Couperin est nommé organiste de Saint-Gervais, poste qui allait rester dans la famille Couperin jusque dans les années 1820. Selon Titon du Tillet, il se serait vu proposer la charge de claveciniste du roi, place qu’occupait Chambonnières, son bienfaiteur. Après son refus, Louis XIV crée spécialement pour lui une nouvelle charge de dessus de viole. Dans les années qui suivent, Louis Couperin partage son temps entre Paris et le château de Meudon, où il bénéficie de la protection d’Abel Servien, surintendant des finances et protecteur des arts. Il meurt le 29 août 1661 dans son logement près de Saint-Gervais, après avoir fait donation de ses biens deux jours auparavant à ses deux frères, François et Charles qui partageaient le même logement que lui. Neuf mois plus tard, le 11 mai 1662, les deux frères établissent une transaction pour “entretenir l’union et l’amitié fraternelle entre eux” et décident, conscients de la valeur des compositions de leur frère aîné, de se partager sa musique en ces termes : Charles Couperin promet de fournir dans les trois mois prochains à François Couperin copie de tous les livres de musique laissés après le décès de Louis Couperin et permet à François Couperin si nécessaire durant ce délai de pouvoir copier dans sa maison les pièces dont aurait besoin.

Comme le faisait remarquer Titon du Tillet à propos des pièces de clavecin de Louis Couperin, “elles n’ont point été imprimées, mais plusieurs bons connaisseurs en musique les ont manuscrites et les conservent précieusement”. Sa mort prématurée a certainement empêché toute gravure de son œuvre, qui plus est dans un contexte où cette pratique commençait à peine (le premier livre de musique pour clavier gravé date de 1665). À la différence de Chambonnières, sa musique a visiblement peu circulé et est rassemblée dans trois sources principales : le manuscrit Bauyn copié après 1676 (Paris, Bibliothèque nationale de France) qui rassemble dans sa deuxième section cent vingt-quatre pièces de clavecin et dans sa troisième neuf autres œuvres pour orgue ou pour ensemble instrumental, dont soixante-dix-huit qui sont uniques ; le manuscrit Parville (Jean Gray Hargrove Music Library), qui date du dernier quart du XVII^e siècle et qui contient cinquante-sept pièces de clavecin dont cinq uniques ; le manuscrit de Guy Oldham découvert à Londres en 1957 qui rassemble soixante-dix pièces d’orgue dont soixante-huit sont uniques, quatre pièces de clavecin dont trois *unica* et quatre fantaisies pour ensemble d’instruments, également uniques.

La force de la musique de clavecin de Louis Couperin réside principalement dans la profonde originalité et expressivité des seize préludes non mesurés et des douze chaconnes/passacailles. Les préludes non mesurés occupent une place exceptionnelle dans la musique française et sont les premiers qui ont été écrits de cette manière si particulière : une succession de notes rondes devant se lire de façon oblique, surmontées de liaisons indiquant les notes tenues et sans indication de rythme. Hormis ceux de D’Anglebert d’une écriture radicalement différente, aucun des autres préludes écrits après Louis Couperin ne peut rivaliser avec leur richesse harmonique et leur invention. Les autres pièces de Louis Couperin sont caractéristiques de la musique française de clavecin avec une forte prédominance des courantes et des sarabandes. En revanche, les giges sont peu nombreuses. Les allemandes ont une écriture polyphonique assez ample, généralement à trois parties, parfois à quatre, et foisonnent d’imitations. Les courantes sont beaucoup plus complexes que celles de Chambonnières : la texture musicale et le jeu sur les différents registres de l’instrument offrent une grande variété d’écriture qui abonde également en imitations dans différents registres. Quant aux sarabandes, elles nécessitent un tempo parfois rapide et se présentent souvent sous la forme d’une mélodie accompagnée. Comme les autres compositeurs français, Louis Couperin excelle dans les chaconnes et les passacailles. Il semble avoir hésité dans la terminologie, puisque dans le manuscrit Bauyn, l’une d’entre elles porte le double titre de chaconne ou passacaille. Seule la passacaille en *sol* mineur (CD 1, 29) est construite sur une basse obstinée (*sol, fa, mi* bémol, *ré, sol*) et se déroule sous forme de variations sans reprise du couplet initial dans un style qui rappelle les *passacagli* de Frescobaldi. En revanche, les autres chaconnes/passacailles présentent généralement une répétition du couplet initial après chaque section variée. L’écriture et la tessiture de chaque couplet vont dans le sens d’une progression de plus en plus intense. Pour soutenir la tension musicale et ménager un effet de surprise, Louis Couperin n’hésite pas parfois à faire revenir le couplet initial dans une autre ton (CD 2, 14). Comme l’affirmait Le Gallois dans sa *Lettre à mademoiselle Regnault de Solier* (1680), “le premier mort des Couperin [...] a excellé par la composition [...] à cause qu’elle est pleine d’accords, et enrichie de belles dissonances, de dessin, et d’imitation”.

DENIS HERLIN

CLAVECIN DE IOANNES COUCHET, ANVERS, 1652

Ravalé en France en 1701

Collection du Musée de la musique, E.2003.6.1

Exceptionnel par sa facture et par son décor, ce clavecin provient du château du Touvet, près de Grenoble. Il fut acquis par l'État en 2003, après avoir été classé Trésor National. Il s'agit d'un instrument rare, signé du facteur anversois Ioannes Couchet, héritier de la dynastie Ruckers, et dont il ne reste que six instruments répertoriés.

Il possédait à l'origine un clavier d'une étendue de cinquante notes GG/BB-c3 (*sol/si* octave courte à *do*), deux jeux de 8' et trois registres actionnés par un mécanisme mu par des pédales. Contrairement au clavecin d'Andreas Ruckers, Anvers, 1646, qui fut entièrement reconstruit en 1780 par Pascal Taskin (Musée de la musique, E.979.2.1), l'instrument de Couchet subit un ravalement singulier en France en 1701 qui préserva la structure de sa caisse. Il est alors pourvu de deux claviers, deux jeux de 8', un jeu de 4' et trois registres manuels.

À l'instar des couches archéologiques qui nous renseignent sur les époques anciennes, la décoration d'un instrument de musique, et particulièrement ses transformations esthétiques, permettent parfois d'appréhender son histoire. Le clavecin de Couchet est à cet égard particulièrement représentatif. En effet, si les peintures de la table d'harmonie et le décor original en faux marbre de la partie arrière ont été conservés, plusieurs transformations du décor peint sont apparues lors de l'étude de l'instrument. La première n'a touché que l'entourage du clavier flamand et peut-être le pourtour de la table d'harmonie en recouvrant d'un décor floral les arabesques primitives. La seconde a profondément modifié le style de l'instrument. Celle-ci, réalisée probablement en 1701 lors du ravalement, a gommé le caractère flamand au profit d'une ornementation purement française composée de grotesques peints sur fond d'or. La réalisation à la même époque d'un piétement sculpté et doré à huit pieds en balustre surmonté de têtes de femmes, et l'ajout d'un couvercle alors d'un seul tenant n'ont fait que renforcer cette unité stylistique.

L'instrument, pour sa remise en état de jeu, a fait l'objet d'une modélisation mécanique de sa structure par le laboratoire du musée, en collaboration avec le laboratoire de modélisation en mécanique de l'université Pierre et Marie Curie (Paris VI). La restauration a été confiée à David Ley qui était déjà intervenu sur l'instrument en 1980.

JEAN-CLAUDE BATAULT & CHRISTINE LALOUE

Étendue actuelle : GG/BB-c3 (*sol/si* à *do*), 51 notes, octave courte avec une feinte brisée sur D # (*ré* #)

Deux claviers avec accouplement à tiroir sur le clavier supérieur

Trois rangs de cordes et trois registres : 2 x 8', 1 x 4'

Registration par manettes, sautereaux emplumés

Diapason : a1 (*la*) = 392 Hz

Préparation de l'instrument : Jean-Claude Batault

Accord au tempérament mésotonique : Patrick Yègre



Sradivari
LE GRAND INSTRUMENTARIUM
MUSÉE DE LA MUSIQUE
PARIS

La Philharmonie de Paris a ouvert ses portes en janvier 2015 sur le Parc de la Villette. Dotée de plusieurs salles de concerts, d'un Musée de la musique, de deux espaces d'expositions temporaires, d'une médiathèque et de nombreux espaces pédagogiques, elle définit un projet inédit, qui fédère autour de la musique le concert, le patrimoine, la pédagogie, la recherche et l'édition de livres.

La création d'une série de disques à partir de la prestigieuse collection d'instruments historiques du Musée de la musique s'inscrit dans ce projet, pour élargir encore l'universalité d'actions de la Philharmonie au champ de l'édition discographique et des musiques numériques.

C'est aussi pour nous, Musée de la musique, l'opportunité de mettre l'accent sur la dimension sonore de notre patrimoine. Riche de plus de 7000 œuvres et instruments, notre collection se veut résolument vivante, animée par des activités scientifiques et culturelles qui approchent l'objet musical comme trésor matériel et sonore. Ainsi au Musée, depuis 20 ans, conservateurs, restaurateurs et pédagogues approfondissent la question de la restitution du son historique des instruments conservés et de sa diffusion auprès du grand public. Pas un jour sans concert ou projet pédagogique misant sur l'expérience directe et sensible de la musique.

S'engager avec harmonia mundi dans cette aventure discographique était pour nous une évidence autant qu'une formidable opportunité. Car nous retrouvons dans la ligne éditoriale de cette maison, comme dans l'équipe qui l'anime, des qualités qui nous tiennent à cœur : la force d'invention de projets aussi audacieux qu'accessibles ; la clairvoyance pour leur associer des personnalités musicales artistiquement et humainement engagées ; et la capacité de s'émouvoir de l'histoire et de son patrimoine sonore pour ce qu'ils dévoilent *au présent* de notre condition et notre sensibilité.

Nous ne pouvions enfin être plus heureux d'inaugurer cette collection de disques avec Christophe Rousset, en lui confiant l'un des fameux trésors de notre collection, le clavecin conçu en 1652 par Ioannes Couchet. Musicien visionnaire, grand connaisseur des instruments de notre Musée et découvreur insatiable des répertoires qui leur sont adaptés, Christophe Rousset scelle ici brillamment les liens entre musique vivante et patrimoine qui animent le cœur de notre Musée et les équipes talentueuses qui lui sont dédiées.

MARIE-PAULINE MARTIN
Directrice du Musée de la musique

A CONVERSATION WITH HARPSICHORDIST CHRISTOPHE ROUSSET, CHRISTINE LALOUE, CURATOR OF CULTURAL HERITAGE, AND JEAN-CLAUDE BATAULT, CONSERVATION TECHNICIAN.

The fruit of a partnership between the Paris Philharmonie's Museum of Music and harmonia mundi, the Stradivari Collection features the instruments – our national treasures – painstakingly preserved by museum's conservators and made available to our greatest performers to play on. Christophe Rousset, you are the first performer initiating this endeavour and you have chosen to play the suites of Louis Couperin on the 'Ioannes Couchet' harpsichord dating from 1652. Why this choice?

CR: First of all, because I'm very fond of it. I became familiar with this instrument even before it arrived at the Museum of Music: it was previously housed at the Château du Touvet in Isère. This instrument is extremely important owing to its make: Couchet 1652, having a very individual sonority all its own, that of a Flemish instrument remade by an anonymous French master. One suspects that some of the greatest instrument makers of the day might have been involved, especially Blanchet, who was certainly the most iconic French master at the juncture of seventeenth and sixteenth centuries. This very distinctive sonority, which we term Franco-Flemish, and its rather unique palette had already been my inspiration for the two recordings I devoted to Froberger. The Flemish connection was self-evident for performing this repertoire, because we know the composer to have travelled widely, especially in Belgium and in France (where his career came to an end).

You found it natural then to have the Couchet instrument give expression to Louis Couperin's music?

CR: Although I had previously associated this harpsichord with the music of Froberger, it turned out that it also is a good match for that of Couperin. The instrument reveals the composer's refinement, his mastery of voicing, transparency, and of a reverse effect of very thick texture; this is the province of the French School. There is a very distinct French character in the way Couperin writes for the harpsichord, and I was interested in exploring his approach on this Franco-Flemish instrument which possesses a double identity.

Having the opportunity of performing on these historic harpsichords is a rare exploit...

CR: It is always an occasion for incredible discoveries; I love playing on period instruments because they are so instructive, they teach us how to play them. They also offer a chance to match the instrument to our idea of the appropriate repertoire; the instrument mirrors more or less what one has in mind. It was very useful to have two days for the recording, because the results I got on the first day were not the same as those on the second day, when the instrument responded more robustly, perhaps because one has to learn how to master its sonority. Curiously, it is assumed that a harpsichordist cannot alter how the instrument's soundboard will react; in fact depending on the way we play the keyboard we can have a direct effect on how it will resonate. The instrument which I found a little stiff at first, behaved with more flexibility and allowed me to produce a much richer, flexible, supple sound; yet, suppleness is first and foremost what the French repertoire requires the performer and the instrument to deliver – and that's precisely the nuance I was aiming for on this instrument.

How do we explain the rarity of this type of harpsichord of which only six copies are known to have survived? What trajectory can we imagine between its manufacture in Antwerp in 1652 and the time its restoration?

JCB: Our harpsichord is very unusual because of its *ravalement*. It was initially a typical Flemish instrument, single manual, two eight-foot choirs, that is two choirs in unison, but to which another choir an octave above was added in 1701 by a French maker. The instrument was equipped with a pedal mechanism, which was remarkable for the time, and unique in having three stops. This mechanism was removed at some point, but we don't know when: either before or after its arrival in France. We do know, however, that it was subjected to a 'petit grand ravalement' (moderately major renovation) in 1701: the original Couchet case was left untouched; moreover, the soundboard and internal structure were left as they had been. It was lengthened on the front end to accommodate a second manual; the Flemish manual was discarded and replaced with a typically French double manual, with a push coupler, and a split accidental on the lowest D.

The renovation is very special because typically in France, when an instrument was rebuilt, it was disassembled and reassembled with a new case construction. But here, the instrument case was kept intact and, without disassembly, a four-foot choir was added by being glued on top of the soundboard.

The harpsichord lid is another interesting element. The present lid is in two sections, as it would have been at the time of Couchet, but in 1701 a French maker replaced it with a lid in one solid piece, which was typical of the period. Later, this French lid was retrofitted with a folding flap.

CL: The result was rather unsightly: the lid exposed a pair of unfinished planks, which we have temporarily camouflaged by covering them with paper painted to match the colour of the gilding, so as to soften the rough workmanship.

JCB: If the decoration inside the lid has suffered little from the retrofitting, an exterior section has disappeared because of the installation of breadboard ends, but the overall design of the decoration can still be seen very well.

These manifold interpolations nonetheless attest to the kind of special attention the harpsichord has received...

CR: This is indeed very fine craftsmanship of great worth, with deep respect for the original instrument. In France, Flemish models were considered the *nec plus ultra*. It was much more fashionable to have a Ruckers or a Couchet harpsichord than to have an entirely French-made instrument. However, one had to be able to play the repertoire of the day: so the harpsichords were enlarged in accordance with those needs. Until the late eighteenth century, there was a vogue for taking a Ruckers instrument and transforming it, indeed for manufacturing faux 'Ruckers' originals, as was the case with a Goujon model, inscribed with the initials 'HR' although it had nothing to do with the Flemish maker. There was an amazing manipulation of value at that time for any instrument which had Flemish origins.

JCB: The story of this harpsichord hides another mystery: a decorative cartouche with intertwined initials, dating from its French period, appears on the side of the case, which highly suggests that the instrument belonged to a person of rank, but we have not discovered his or her identity. Two theories have been proposed: the first links the harpsichord with the family of its last owner, the second with the furniture belonging to the Malon de Bercy family.

CR: This instrument is of such significance! First of all, it has survived, next, it has an extraordinary decoration in gold leaf, and finally, it had immense value even back in the seventeenth century.

What do we know about the different stages of decoration and can they be attributed and dated?

CL: There are different phases: to begin with, we have the original painting on the far side of the case; it is a trompe-l'oeil, in faux marble, typical of Flemish harpsichords. Decorating the largest area of the case, the series of grotesques on a gold background is obviously the most spectacular. It is attributed to Berain or Audran – two artists whose work is well known from their engravings and drawings – and must date from the early eighteenth century. Moreover, we see different phases of decoration, in particular at one edge of the soundboard. As for the stand, it is one of the few surviving examples of the Louis XIV style: it is analogous to table legs and sideboards.

It is rather amusing to note that the instrument has been redecorated everywhere *except* the far side of the case [where the original faux marble decoration survives]. The harpsichord was probably placed against a wall, which would explain why this 'useless' work was not undertaken. The stand seems to confirm this theory as well: the foot (and face!) of every one of its legs is turned to face the (anticipated) audience.

In the end, the only area that had not been reworked is the soundboard, with its Flemish-style decoration of flowers, birds, insects, and even prawns. Indeed, this Flemish tradition has also found its way to France. The painting technique is slightly different from the rest of the instrument: it is water based, but the exact formula is not known. This design immediately makes one think of a *vanitas*, the scenery of a still life, but also of a cabinet of curiosities: it evokes images on vellum, botanical illustrations – the science of botany generating considerable interest in the seventeenth century, along with natural sciences, ornithology... The design is in keeping with the realm of a private study, collecting, flora and fauna research, mixed with examples of *artificialia* (objects made by human hand); we could say that the harpsichord itself is a mixture of both: it evokes nature but it is man-made. A microcosm symbolizing the universe beyond.

JCB: The 1652 date can be seen on the soundboard, and that of 1701 is inscribed above the manuals. We can assume that the decoration had undergone a change at about that time, taking into account an intermediate stage: along the inside rim, the garland of flowers had been added to the surviving Flemish decoration, but lay hidden by the painting of the current design. On top of the remaining piece of this garland, a new design has been repainted. So there are three layers of decoration: a Flemish layer, an intermediate layer, and this final layer.

Let's go back to the performance technique. Christophe Rousset, how do you adapt it to this instrument, in this specific repertoire?

CR: We are guided by the instrument we play: the tempo can be chosen according to how long the string continues to resonate. We must match the instrument to the performer to the conception for a given repertoire. We have Couperin's famous 'unmeasured preludes', which are an opportunity for improvisation. They are written in series of whole notes, without any indication of rhythm, which gives the performer absolute freedom. The biggest contrast with the organ – Louis Couperin having also been a great organist – is that on the harpsichord the sound decays. So we must discover how it decays and how we might prolong it, this is the greatest challenge for the player: to give a listener the impression that the sound continues to resonate. That's where things get tricky and where you can tell the difference between a performer who puts listeners to sleep and one who keeps them wide awake. To a great extent, it depends on the instrument and its character: the resonance, the bombast of a harpsichord from the late eighteenth century is not at all in evidence with an instrument like the Couchet, which has retained all of its seventeenth-century characteristics – the process of *ravalement* finally having been very respectful of the instrument as it was to begin with.

How do the conservators operate to maintain a working state: does the fact that the harpsichord is being played change the way they will intervene?

CL: Each case is somewhat different: any decision must proceed from a survey of the instrument and an assessment of its condition. First there is an inspection phase: we avail ourselves of every laboratory tool to try to determine how the harpsichord might react over a period of time. When the Couchet arrived, we realized it required restoring, if we wanted to continue to play it. It had sustained some damage and was becoming unplayable. Before taking any action, we did a simulation to predict how the instrument would react if its strings were de-tuned and then returned to the original tuning. We proceeded in stages to allow for simultaneous conservation and use of the instrument. It is now at the stage where it is playable but must be treated with utmost care because of its great fragility. Looking at the construction, the wrest plank can still deform despite the devices we have installed; regarding the decoration, the primer under the paint layer is not very adherent; as for the gold leaf on the stand, one breath of air will detach it.

But you do realize that one day it will no longer be playable according to the practical and ethical parameters you have established for yourselves...

CL: Yes, although, preventive conservation also consists of deciding how and by whom it will be played. The question is always to know whether the risk is worth the effort. To keep it in working order, certainly, but not to have it played indiscriminately, regardless of frequency, calibre of performer, or type of repertoire. This consideration also applies to other instruments in our collection, but it is all the more crucial for this instrument. Choosing the performer and the repertoire is one of our fundamental concerns.

CR: The act of leaving a record is also fundamental, because if one day this harpsichord grows silent, we will at least have an audio memory.

Have you called for any special tunings to make this recording?

CR: No, I accept the harpsichord as is. Indeed, we can make an instrument say what it is not supposed to say: the performer has an idea, the restorer has another, it becomes a game of back and forth. I was saying earlier that an instrument instructs me how to play it, but obviously I too have a conception of the instrument. All these parameters, very changeable and flexible, mean that in the hands of someone else, with different tunings, the instrument will not have the same sound. We recognize the performer before we recognize the instrument. With a Couchet, we enter an extraordinary soundscape. To give it full justice, we'll find our way to a tuning that's characteristic, in order to return the instrument to the seventeenth century.

Which temperament did you adopt for this recording?

CR: I wanted the purest meantone temperament possible; all the literature on Couperin sanctions it: quarter-comma meantone with pure thirds, matching exactly the sound aesthetic that was the norm at the time, for both the organ and the harpsichord. And the idea that the harpsichordist will use his tuning key to adjust the sharps or flats is rather obvious. There are no enharmonics, nothing that interferes with the temperament's purity. We are in the world of pure thirds and the tension that this yields. Whenever we shift keys, the colour changes dramatically. I remember a recital where I played a program of seventeenth-century French music (precisely Couperin and Froberger among others) in meantone tuning: I used my tuning key to adjust a B-flat into A-sharp etc., and one member of the audience came up to me afterwards and said, "What was the use of re-tuning, it still ended up sounding off-pitch"! Obviously, the pure third is a rather distinctive element, which goes with the repertoire. If this music delivers a jolt, it's because it means to do so, it is intended to jolt us. In Couperin's music, there is something approaching the realm of passions. Perhaps that's one of the reasons why it works even in the twenty-first century. Louis Couperin is not a polite and polished court musician, in contrast with Jacques Champion de Chambonnières, recognized as the father of the French harpsichord school and considered the angel of the instrument, whereas Couperin was the devil – as he was described by Évrard Titon du Tillet. Yet, with Louis Couperin, we get a kind of vigour, and bite even, that are unsettling. He goes in search of an emotional universe that's very subjective, which François Couperin will also seek after him (but in his case, in a more polite, more Italianate manner).

How do conservators and curators view this practice of letting musicians play the instruments the restoration is so committed and meticulous?

CL: The aim of conservation is to find a balance between protecting the instrument and showcasing it. The instrument, whether or not it is played, will evolve. The point is to evaluate its condition and to anticipate how it will evolve. In consideration of having it played, we must also measure the benefits for the harpsichord. The instrument's sound qualities and musical importance are obviously important parameters to take into account.

JCB: We must also reserve the playing of such instruments for unique and rare occasions, for the performer as for the listeners, hence the need for compatibility between musician, instrument, and repertoire. Our museum holds a multitude of instruments in working order, but we have to make choices. Which ones are we restoring, which are we keeping in a state of conservation, and which instrument do we discontinue playing? These are sometimes hard choices to make.

What lessons do you draw from this experience centred on Louis Couperin and the Couchet harpsichord?

CR: It must be said to what extent Louis Couperin forms part of a tradition. He continues the tradition of lutenists and that of Chambonnières, in a coherent sequence, but at the same time, he pushes the envelope and expands musical forms. A chaconne by one of his contemporaries will occupy the space of two or three pages, while in Couperin it takes six. He can also write in smaller forms but always with this flair for extraordinary structures. He uses the movements which make up the French suite (prelude, allemande, etc.), but we do not know how these sequences were assembled, the main source (the Bauyn manuscript) giving us only a string of unconnected movements. It is therefore up to the performer to construct a suite to his own taste. There is however a somewhat later source (the Parville manuscript) which gives us some examples of possible suites: we are obviously inspired by it, but we do not feel obliged to copy it. So there is this incredible scope given to the performer which makes the character of this repertoire very distinctive: when we hear an unmeasured prelude by Louis Couperin, we immediately recognize its author. We enter a very particular harmonic and emotional world, where the performer must extract the identity of each piece and give it its relevance. This music allows much freedom, which is a joy for those who perform it.

Couperin gives us very few details about the ornamentation, nor is there a table of ornaments; we can draw inspiration from our knowledge of Chambonnières and D'Anglebert, whose publications post-date Louis Couperin, and attempt to arrive at what we think is apt. We can look for ideas in the unmeasured preludes, in which many ornaments are written out, but also in two other manuscripts (Parville and Bauyn) which also contain ornamentation. However, we are faced with copyists' errors, and to date we have found no autographs originals to guide us. Interest in Louis Couperin developed at the end of the nineteenth century, but the challenge of interpreting his unmeasured preludes will never lose its appeal: no one person can claim to know definitively how they are to be performed. So there remains this mystery and at the same time this fertile ground for improvisation and exploration... a gift for a harpsichordist.

CL: It is a delight for us, an artistic and intellectual wonderment to hear this harpsichord. Our long-term discussions with Christophe are useful because his profound knowledge of the instrument is inspiring and essential for the museum.

JCB: It's in fact an extremely rewarding experience, because different musicians make the instruments sound each in his or her own way; they may propose a tuning which may not have obvious to us. What's more, being able to listen to the museum's instruments is one of the most enjoyable aspects of our work. And for those instruments which are not in working order, we have the pleasure of admiring them but also, by making copies or facsimiles, to find another way to return them into circulation.

Interview conducted in February 2018
by FANNIE VERNAZ © harmonia mundi

Translation: Mike Sklansky

LOUIS COUPERIN

Hailing from the French region of Brie, Louis Couperin, like his brothers François and Charles, received his first music lessons from his father. Born probably around 1626, he was in his mid-thirties when he died in August 1661 in Paris. After working as a notary clerk in Chaumes-en-Brie, then in Beauvoir in 1646, he became acquainted with the court harpsichordist, Jacques Champion de Chambonnières (c.1601-1672), who in the 1650s owned a property in the region. In his book *Le Parnasse François* (1732), Évrard Titon du Tillet, Couperin's first biographer, reports: 'The brothers [...] having one day been invited to celebrate M. de Chambonnières' name day, the threesome went to his manor to deliver a dawn serenade. Upon arrival, they placed themselves outside the door of the [dining] hall where Chambonnières was at table with several guests, persons of high spirits and music connoisseurs. The host was pleasantly surprised, as was all his company, by the splendid concert being played for them. Chambonnières invited the men who performed it to come into the hall, and inquired who was the composer of the music they had played. One of the musicians responded that it was Louis Couperin, who was then presented to the host. Chambonnières was quick to compliment Louis Couperin, and urged him and his comrades to sit down to table; he showed him much goodwill, and told him that a man of Couperin's qualities was not meant to remain in the provinces, and that it quite behoved him to accompany Chambonnières to Paris, which Louis Couperin accepted with pleasure. Chambonnières introduced him in Paris and at Court, where he was much appreciated.' Parallel to his activities at court, Chambonnières organized concerts in the capital (known as 'the gathering of honest onlookers') and he was thus able to put the talents of his young protégé on general display. From 1651, Louis Couperin resides in Paris and is introduced to the harpsichordist and organist Johann Jakob Froberger (1616-1667). The German master, who made two extended trips to Paris (in 1651-1652 and in 1660), has frequent contact with Chambonnières, Jacques Gallot, Denis Gaultier, and becomes acquainted with Louis Couperin. This encounter is of great significance for both musicians who will continue to influence each other. For instance, one of Louis Couperin's so-called unmeasured preludes contains quotations from one of the German composer's toccatas, while several of Froberger's allemandes have certain passages which resemble those of Couperin. On April 9, 1653, Louis Couperin is named organist at St. Gervais, a post which will remain occupied by a member of the Couperin family into the 1820s. According to Évrard Titon du Tillet, Louis had been offered the position of court harpsichordist then held by Chambonnières, his kindly benefactor. After Couperin declined the offer, Louis XIV created a new post especially for him, that of a treble viol player. In subsequent years, Couperin divided his time between Paris and the château in Meudon, where he enjoyed the patronage of Abel Servien, a superintendent of finances and patron of the arts. He died August 29, 1661 in his home near the church of St. Gervais, having bequeathed his goods two days earlier to his brothers François and Charles, who shared his lodging. Nine months later, on May 11, 1662, the surviving brothers made a formal agreement to 'maintain the alliance and fraternal friendship amongst them' and decided, aware of the value of the legacy of their elder brother, to share his manuscripts in these terms: Charles promised in the ensuing three months to supply François with copies of all the music scores left behind after the death of Louis and offered to let François copy (if necessary during this period) any pieces he needed by coming to his house.

As Titon du Tillet noted about Louis Couperin's harpsichord pieces, 'they have not been printed, but many music connoisseurs own them in manuscript form and guard them dearly.' The composer's untimely death certainly prevented any of his music from being published; moreover, this was a time when publication of keyboard works was just coming into practice (the first published volume of keyboard music dating from 1665). Unlike the works of Chambonnières, Couperin's music plainly had not achieved wide circulation and is preserved today in three chief sources: the Bauyn manuscript, compiled post-1676 (Paris, Bibliothèque Nationale de France), which in its second section gathers 124 harpsichord pieces and in its third section nine works for organ or for instrumental ensemble, 78 of which are our sole surviving copies; the Parville manuscript (Jean Gray Hargrove Music Library), which dates from the last quarter of the 17th century and contains 57 harpsichord pieces, five of them unique; and the so-called Guy Oldham manuscript discovered in London in 1957 which gathers 70 pieces for organ (all but two of them unique), four pieces for harpsichord (three of them unique), and four fantasies for chamber ensemble (all four of them unique).

The power of Louis Couperin's harpsichord music lies mainly in the profound originality and expressiveness of the sixteen unmeasured preludes and twelve chaconnes/passacailles. These unmeasured preludes occupy a unique place in the history of French music and are the first examples of this type of writing: long groups of whole notes, to be played in oblique motion, connected by long curves indicating which notes are held, and lacking any indication of meter or rhythm. With the exception of the radically different preludes composed by D'Anglebert, no other preludes written after Louis Couperin can compete with his in terms of harmonic richness and sheer invention. Couperin's other pieces are typical of French repertoire for harpsichord, with a preponderance of courantes and sarabandes. Giges, in contrast, occur infrequently. The allemandes exhibit fairly ample polyphonic writing, generally in three or sometimes four parts, and abound in imitation. The courantes are much more elaborate than those of Chambonnières: the musical texture and contrasting use of different registers yield a great variety of effects, including copious imitation between the registers. As for the sarabandes, some of them call for a moderately fast tempo and take the form of melody with accompaniment. Like many other French composers, Louis Couperin excels in his chaconnes and passacaglias. He seems to have hesitated which title to use, and in the Bauyn manuscript, one piece has both titles written on the page. Only one passacaglia, in G minor (29, CD 1), is built on a ground bass (G, F, E-flat, D, G) and proceeds as a series of variations which omit the opening strophe, in a manner reminiscent of the passacaglias of Frescobaldi. In contrast, the other chaconnes/passacaglias generally do repeat the opening strophe after each varied refrain. The texture and the tessitura of each strophe show an evolution toward ever increasing intensity. To sustain the musical tension and to allow for an element of surprise, Couperin at times does not hesitate to modulate the initial strophe up or down a tone (14, CD 2). As attested to by Le Gallois in his *Letter to Mademoiselle Regnault de Solier* (1680), 'the eldest Couperin [...] excelled at composition [...] on account of his work being full of consonance, and enriched by beautiful dissonances, patterns, and counterpoint.'

DENIS HERLIN

Translation: Mike Sklansky

La Philharmonie, un bâtiment conçu par les Ateliers Jean Nouvel
Enregistré à la Cité de la Musique - Philharmonie de Paris en janvier 2018
sur le clavecin Ioannes Couchet, Anvers, 1652 (collection Musée national de la musique)
dans le bâtiment de la Cité de la Musique conçu par l'architecte Christian de Portzamparc.



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018
Enregistré à la Cité de la Musique - Philharmonie de Paris en janvier 2018

Direction artistique, montage et mixage : Gaëtan Juge

Prise de son : Nicolas Bartholomé

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

Photos Christophe Rousset : © Ignacio Barrios

Photos clavecin : © Jean-Marc Anglès

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
philharmoniedeparis.fr