

MENU

TRACKLIST	P. 4
ENGLISH	P. 6
FRANÇAIS	P. 13
DEUTCH	P.20



Recording: Château de Mongeroult, May 2020

Artistic direction, recording and editing: Jérôme Lejeune

Tuning of the harpsichord: Émile Jobin

English translations: Peter Lockwood

Deutsche Übersetzungen: Silvia Berutti-Ronelt

Cover illustration: the incomplete painting titled *Three Men and a Boy* by Antoine Le Nain (1599-1648) and one of the three Le Nain brothers. Dated 17th century, London, The National Gallery

© The National Gallery, London / akg

Photos: – booklet cover: Claude Lefebvre (1632-1675) *Portrait of Charles Couperin at the organ with the painter's daughter alongside him*. This magnificent portrait by a painter who had also made portraits of Colbert, Madame de Sévigné, Thomas Corneille, and of various members of the French royal family is a clear testimonial to the high esteem in which Couperin was held at that time.

Versailles, Château et Trianons, © akg-images

– p 5: Brice Sailly © le philtre

– p. 28 Brice Sailly © Jean-Baptiste Millot

MR COUPERIN

PIÈCES DE CLAVECIN

Brice SAILLY: harpsichord

(Émile Jobin after Tibaut de Tolose, 2005)

[Pièces en ré]		
1. <i>Prélude</i> (1)		5'43
2. <i>Allemande</i> (36)		3'44
3. <i>Courante</i> (42)		1'18
4. <i>Courante</i> (43)		1'37
5. <i>Sarabande</i> (51)		3'23
6. <i>Canaries</i> (52)		1'36
7. <i>La Pastourelle</i> (54)		1'33
8. <i>Chaconne</i> (55)		2'42
9. <i>Volte</i> (53)		1'03
10. <i>Pavanne</i> [en fa # mineur] (121)		9'15

4

[Pièces en mi-la]		
11. <i>Prélude</i> (14)		1'40
12. <i>Allemande de la Paix</i> (63)		3'15
13. <i>Courante</i> (64)		1'36
14. <i>Sarabande</i> (65)		3'35
15. <i>La Piémontoise</i> (103)		1'53
[Pièces en ut]		
16. <i>Prélude</i> (9)		3'05
17. <i>Allemande la Précieuse</i> (30)		3'19
18. <i>Courante</i> (31)		1'48
19. <i>Courante</i> (16)		1'27
20. <i>Sarabande</i> (32)		3'09

21. <i>Sarabande</i> (25)	1'12
22. <i>Gigue</i> (33)	1'58
23. <i>Passacaille</i> (27)	5'45
24. <i>Menuet</i> (29)	1'16



Our thanks to Blandine Verlet, Aline Zylberajch, Claire Antonini, Émile Jobin, Aurélien Delage, Jérôme Lejeune, Olivier Lalane, Marc de Pierrefeu, M. et Mme des Courtils.

MR COUPERIN?

6

The greater part of the works bearing the signature “Mr Couperin” have survived thanks to their inclusion in the Bauyn manuscript, a collection of musical magic that is dear to the heart of every harpsichordist. Couperin’s works stand out like precious stones amidst the substantial number of works that the volume contains. A perusal of these three volumes swiftly creates a well-populated and detailed account of the harpsichord and of its players in Paris during the second half of the 17th century.

Mr de Chambonnières (the principal personage of the first volume), Mr Pinel, Mr Richard, Mr Hardel, Mr Monnard, Mr Dumont and Mr De La Barre were the members of an inner circle that presided over the adoption of the harpsichord as a solo instrument, one with its own specific musical language. Innovatory works by Froberger and Frescobaldi were also included and welcomed: Paris was no longer an island but had become a region most favourable to cultural exchange. Couperin’s works were given special treatment and were placed in the centre of the manuscript. The volume that is devoted to Couperin’s works opens with a series of unbarred preludes notated in semibreves. The difference in appearance between these works and those by Chambonnières caused a sensation, with curves running into each other and daring musical gestures; resonance alone guides us. What we see in these works is the birth of a new type of musical discourse, one that has a mysterious power and is given concrete form by a generous will. The usual dances are presented and are arranged simply by key; it is up to the reader / harpsichordist to arrange them into coherent suites.

At the same time as these works were being composed, three other Couperin brothers from the Brie region settled in Paris: Louis (*ca*1626-1661), François I (*ca*1631 - ca. 1710) and Charles (1638-1679). The following highly interesting passage was written by Evrard Titon du Tillet, and is taken from his monumental *Le Parnasse françois*, in which he hymns

the glory of the poets and musicians who practised their art during the reign of Louis XIV: “The three Couperin brothers hailed from Chaume, a small village in the Brie region, close to the property of Chambonnières. All three played the violin, whilst the two eldest also played the organ well. These three brothers, together with other friends who also played the violin, went one day to Chambonnières’ mansion to serenade him on his birthday: they arrived and took their places by the door of the room where Chambonnières was dining with several guests, people of intelligence and who possessed musical taste. The master of the house was pleasantly surprised by the fine symphony that was performed, as were all his guests. Chambonnières requested those who had played to enter, first of all asking who had composed the piece that they had played: one of them replied that it was by Louis Couperin, whom he then introduced. Chambonnières then immediately complimented Couperin, and invited him and his companions to be seated at table; he showed Couperin much amity, saying that a man such as he was not made to remain in the provinces, and that he must travel to Paris with him without fail; Louis Couperin accepted his offer with pleasure. Chambonnières presented him in Paris and at court, where he made a good impression. Soon afterwards he was appointed not only organist at the church of St. Gervais in Paris, but also to fill one of the positions of *Organiste de la Chapelle du Roi*: it was also intended that he should be appointed *Musicien ordinaire de la chambre du Roi pour le Clavecin*, the King’s harpsichordist, thus replacing Chambonnières while he was still alive: Couperin, however, refused, saying that he would not usurp the position of his benefactor. The King willingly agreed to this and appointed him to a new position that he then created for the *dessus de viole*. Couperin was not able to enjoy these positions for long: death took him in the prime of his life, at the age of thirty-five. His music had won him great recognition by the time of his death around 1666. The only works of his that have survived are three suites of pieces for harpsichord, composed with great taste and skilful workmanship; they have never been published, but several knowledgeable music lovers made copies of them and have guarded them carefully.

Charles Couperin, the third brother of the three, became known thanks to his skill on the organ. He was appointed organist of the church of St. Gervais after his brother's death; he himself died at the age of forty in 1679, leaving a ten-year-old son. This was the famous François Couperin, known for his astonishingly fertile genius in composition and for his organ playing; The excellent works that he has composed will ensure him a place of honour in Parnassus one day.

The second of the three Couperin brothers was also called François: he was not as talented a performer on the organ and harpsichord as his two brothers, although he could play their works cleanly and with a great facility. He was a short man and appreciated good wine; he would gladly extend his lessons as long as a carafe of wine and some bread was placed next to the harpsichord: a lesson would continue until the carafe ceased to be refilled. He died at the age of seventy from a skull fracture after being knocked over in the street by a cart."

This event that altered the lives of the three brothers dramatically took place on 24 July of either 1650 or 1651. Louis held the position that by right had fallen to the eldest of the family; his brilliant career is well documented, whilst his recognition of his benefactor Chambonnières and the unusual measures taken in this respect for him by the King in 1658 indicate his lively and sympathetic character. These were certainly amongst the reasons that have caused a large number of works to be attributed to him from the 18th century onwards. The *Trésor des pianistes*, a vast anthology compiled by Louise and Aristide Farrenc, included nineteen pieces attributed to Louis Couperin on its publication in 1872. The 17th century knew many musical dynasties and it can be extremely difficult to make a definitive attribution of works to some of these: we have only to think of the La Barre, Gaultier, Gallot, Richard and Monnard families. We have seen that Titon du Tillet regretted that only three suites by Louis had survived, whilst the Bauyn manuscript contains more than 130 pieces signed "Couperin". He also stated that François the elder could play the works by his two brothers cleanly and with great facility. The younger François mentioned works by his ancestors in

the preface to his *Goûts réunis* in 1724; it would be most surprising if this were not a reference to works by one of his uncles. Sébastien de Brossard was to present a volume of *Fugues et Caprices à quatre parties* published by François Roberday in 1660: “He stated that not all of the pieces in the volume were by his own hand. [...] all of the others are by Sr. Roberday on themes offered him by Mr. de La Barre, Coupperin (the father or uncle of he who reigns supreme today in 1725), Cambert, d’Anglebert (linked to Roberday), Bartalli.”

The two Couperins mentioned here are Charles and either Louis or François the elder. Such matters were unclear even during the time of Brossard, normally so well-informed.

This impassioned search for a correct attribution is characteristic of the relatively modern idea of individual authorship; people of earlier times did not hold this to be of major importance. As in many corporations of the time, working as a musician was often a family affair; work carried out in a studio governed by a horizontal transmission of knowledge was common practice. Glen Wilson’s excellent article “The other Mr Couperin”¹ not only caused much comment on its publication but also raised an array of far-reaching questions and doubts that we would like to discuss here.

Couperin’s unbarred preludes owe much to Froberger. The art of treating the sound of the harpsichord as a shifting texture had its origins in Frescobaldi’s instrumental works, for Froberger had studied under Frescobaldi in Rome. Johann Jakob Froberger (1616-1667) and Louis Couperin were both in Paris when Charles Fleury, sieur de Blanrocher, died suddenly in 1652; both were to compose magnificent *Tombeaux* in his memory. Thanks to Froberger’s *Plainte faite à Paris sur ma mort future, 1^{er} mai 1660*, we know that he had previously visited Paris at least once beforehand. There are many quotations from Froberger’s works in Couperin’s music: these notated tributes apart, the fugato section of the preludes also display a skilled use of contrapuntal technique that also seems to have been inherited from Froberger. This assimilation of such a learned technique is less evident in the pieces for organ composed between 1650 and 1659 and which have been preserved in the Oldham manuscript. Did the

same Couperin, however, compose both the organ works and the harpsichord works? What is more, we believe that the preludes, given their development of declamatory style, could not have been composed before Lully's creation of the grand style of recitative during the 1670s.

Lully, whose works appear in every collection of French works for harpsichord, could hardly be absent from the works here under discussion. Accounts exist of Louis and Charles Couperin's participation, as either instrumentalists or dancers, in several of his ballets, including *Psyché*, *L'Amour malade*, *Les Plaisirs troublés* and *La Raillerie*. The *Rigaudon* and its *Double* that appear solely in the Parville manuscript is an adaptation of the *Rigaudon* that appeared in *Acis et Galatée*, first performed twenty-five years after the death of Louis Couperin in 1686. Could this piece be by the same Couperin who composed a *double* for a gavotte by Lebègue that was published in 1677? Could François Couperin the elder, the master harpsichordist, have transcribed these airs that were so fashionable at the time for his pupils to use? The chaconnes and *passacailles* that are so characteristic of Couperin's work only became favoured insertions in Lully's works towards the end of the 1660s. Minuets likewise only entered the *ballets de cour* at a relatively late date: they first appeared in one of Lully's works for the stage in 1664. We should also note that the only minuets that appear in the Bauyn manuscript are signed Mr Couperin.

The Pavane, thanks to its key of F sharp minor, recalls works composed for the lute. This piece has often been considered as a Tombeau for Ennemond Gaultier, known as *le vieux Gaultier*, who died in 1651. One year later, Denis Gaultier, *le jeune Gaultier*, himself published a magnificent *Tombeau pour Mlle Gaultier*, also in F sharp minor. He is also known to have composed a *Tombeau de Mr Raquette Pavanne*, this being the first such work for lute that adopted a tripartite form rather than the more usual allemande. Charles Couperin could well have paid the younger Gaultier this last homage by using not only a key favoured by lutenists but also a dance form that he had also already employed. Marin Marais also published a *Pavane selon le goût des anciens compositeurs de luth* in his Second Book in 1701.

We should also consider the Bauyn manuscript (Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. Vm7 674 et 675) in the light of the researches carried out by Damien Vaisse². The Bauyn family of Bersan, for whom the anthology was compiled, counted a line of passionate music lovers amongst its members. The two François Couperins, uncle and nephew, lived in their immediate vicinity. It is believed that a member of the family was even a pupil of François Couperin the younger, as one of the works he published in 1717 was entitled *La Bersan*. It is tempting to imagine that the Bauyn manuscript was a copy of a collection of the Couperin family's works that was shared with their circle of friends.

The impossibility of making a definite attribution of the works concerned creates many possibilities and ensures a full discussion of these matters. It is difficult not to think of the Le Nain brothers here: the innate genius of their paintings has never been put into question by the fact that they shared the same signature. We ourselves have our own ideas how compositional tasks could have been divided in the creation of a staged work by a musical collective: one would write the recitatives, another the dances, a third would realise the instrumental accompaniments. For a work for a solo instrument, we can imagine one who wrote an initial version, another who read and reread it, another who made suggestions after playing through the piece, another who made the final version. We cannot say at what stage of these processes these manuscripts that have survived were, but we do know that the modernity of the harpsichord, both at court and outside, created its own sensation.

BRICE SAILLY

1. Glen WILSON, *The other Mr Couperin*, Early Keyboard Journal, The Historical Keyboard Society of North America, Volumes 30-2013.

2. Damien VAISSE, "Du nouveau sur le manuscrit Bauyn : une famille parisienne et le clavecin aux XVII^e et XVIII^e siècles", Revue française d'héraldique et de sigillographie, t. 71-72, 2001-2002 (edited in 2004), p. 39-52.

Certainties and uncertainties..

This album of harpsichord works by “Mr Couperin” is an excellent demonstration of the concept that Ricercar’s recordings might, in a way, be regarded as individual pages in a history of music. Given that the autograph manuscripts of these pieces provide insufficient proof for an exact identification of the composer, research carried out by specialists in the field, Glen Wilson in particular, has led us to accept that not every work in this collection of pieces for harpsichord is by Louis Couperin, the eldest of the three Couperin brothers. The eminent German firm of Breitkopf & Härtel recently presented a new edition of the *Préludes non mesurés*, whose title page attributed the works to “Charles & Louis Couperin”. This edition therefore formally addresses the question, although without taking the risk of attempting to attribute these pieces to either of the two brothers. We too were much preoccupied with the same question when editorial decisions had to be made for this new album. Analysis of various elements of style and structure tempted us to attribute these works to either Louis or Charles Couperin, and even possibly to François, the youngest brother. Although it is true that fairly precise information is available for certain pieces — it would have been impossible for a French composer who died in 1661 to have composed a minuet — we must nevertheless admit, given the lack of any real historical evidence, that it is extremely difficult to make any irrefutable attributions. We have therefore decided that the name of Louis would be placed within square brackets on the CD itself and its accompanying material, whilst more prudently retaining the attribution to Louis for digital distribution, given the lack of documented historical evidence and the medium’s more ‘universal’ references. We have also decided to employ the numbering of the pieces used in Bruce Gustavson’s edition of the Bauyn manuscript, the principal source for the works of “Mr Couperin”.

JÉRÔME LEJEUNE

Mr COUPERIN ?

Les œuvres signées Mr Couperin nous sont principalement parvenues enchâssées dans le foisonnement d'un grimoire précieux aux clavecinistes : le *Manuscrit Bauyn*. Au fil des pages soigneusement agencées en trois volumes se dessine un paysage aussi dense que précis du clavecin entendu à Paris dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Mr de Chambonnières (figure tutélaire occupant le premier volume), Mr Pinel, Mr Richard, Mr Hardel, Mr Monnard, Mr Dumont, Mr De La Barre forment le cénacle présidant à l'avènement d'un clavecin indépendant doué d'un langage idiomatique. À leurs côtés, les innovations du Seignor Froberger et du Seignor Frescobaldi y sont accueillies : Paris n'est plus une île, mais déjà une terre favorable aux échanges. Mr Couperin trouve une place de choix au centre du manuscrit. Le volume qui lui est consacré s'ouvre sur une succession de préludes notés en rondes et sans mesure. La rupture graphique avec les pages de Chambonnières fait événement. Les courbes s'enchevêtrent, les gestes sont audacieux, les résonances nous guident. Nous assistons au surgissement d'un discours différent, mystérieux et puissant, traduit par une volonté généreuse de transmission écrite. Classées sobrement par tons, les danses habituelles nous sont présentées. On offre au lecteur-claveciniste la liberté de transformer ce catalogue en ensembles cohérents : les suites.

Au temps supposé de la composition des pièces de Mr Couperin, trois rejetons de cette lignée de musiciens de la Brie s'installent à Paris : Louis (*ca* 1626-1661), François I (*ca* 1631-*ca* 1701) et Charles (1638-1679). Laissons place ici à la plume savoureuse d'Evrard Titon du Tillet, architecte d'un monument dédié à la gloire des poètes et musiciens ayant exercé leur art sous le règne de Louis XIV, *Le Parnasse françois*, publié pour la première fois en 1732 : « Les trois frères Couperins étoient de Chaume, petite ville de Brie, assez proche de la Terre de Chambonnières. Ils jouoient du Violon, et les deux aînés réussissoient très bien sur l'Orgue. Ces trois frères avec de leurs amis, aussi joueurs de Violon, 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 Chambonnière étoit 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'exécutoient d'entrer dans la Salle, et leur demanda d'abord de qui étoit la composition des airs qu'ils avoient joués : un d'entre eux lui dit qu'elle étoit de Louis Couperin, qu'il lui présenta. Chambonnière 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'étoit pas fait pour rester dans une province, et qu'il falloit absolument qu'il vint avec lui à Paris ; ce que Louis Couperin accepta avec plaisir. Chambonnière le produisit à Paris et à la Cour, où il fut gouté. Il eut bientot après l'Orgue de Saint Gervais à Paris, et une des places d'Organiste de la Chapelle du Roi : on voulut même lui faire avoir la place de Musicien ordinaire de la chambre du Roi pour le Clavecin du vivant de Chambonnière qui en étoit pourvu ; mais il en remercia, disant qu'il ne déplaceroit pas son bienfaiteur : le Roi lui en sçut bon gré, et créa une Charge nouvelle de dessus de Viole, qu'il lui donna : mais Couperin ne jouit pas longtemps des places qu'il avoit obtenues, la mort l'ayant enlevé à la fleur de son âge, n'ayant atteint que trente-cinq ans. Il mourut vers l'année 1666 et s'est acquis une grande réputation dans son Art. Nous n'avons de ce Musicien que trois suites de Pièces de Clavecin d'un travail et d'un goût admirable : elles n'ont point été imprimées, mais plusieurs bons Connoisseurs en Musique les ont manuscrites et les conservent précieusement.

Charles Couperin, troisième frère du précédent, se fit connoître pour la manière sçavante dont il touchoit l'Orgue. Il eut la place d'Organiste de Saint Gervais après la mort de son frère : il termina ses jours en 1679 n'ayant pas plus de quarante ans, laissant un fils âgé de dix ans ; c'est le fameux François Couperin, connu par son génie fécond et merveilleux pour la composition et par sa manière d'exécuter sur l'Orgue, et dont nous avons grand nombre d'excellents ouvrages, qui lui feront mériter un jour une place distinguée sur le Parnasse.

Le second des trois frères Couperins s'appeloit François : il n'avoit pas les mêmes talents que ces deux frères de jouer de l'Orgue et du Clavecin ; mais il avoit celui de montrer les Pièces de Clavecin de ses deux frères avec une netteté et une facilité très grande. C'étoit un petit homme qui aimoit fort le bon vin, et qui allongeoit volontiers ses leçons, quand on avoit l'attention de lui apporter près du Clavecin une carafe de vin avec une croute de pain, et une leçon duroit ordinairement autant qu'on vouloit renouveler la carafe de vin. Il périt malheureusement dans sa soixante dixième année, ayant été renversé dans une rue par une charrette, et s'étant cassé la tête en tombant. »

C'est donc un 24 juillet de l'année 1650 ou 1651 que la vie des trois frères se trouve bouleversée. Louis y tient la place qui revient de droit à l'aîné de la fratrie. Sa carrière fulgurante est bien documentée, sa reconnaissance envers son bienfaiteur Chambonnières et les dispositions exceptionnelles du monarque à son encontre en 1658 tracent de ce musicien un portrait aussi vivant qu'attachant. Ce sont certainement ces raisons qui ont depuis le XIX^e siècle orienté l'attribution du corpus en sa faveur. *Le trésor des pianistes*, vaste anthologie compilée par Louise et Aristide Farrenc, présentera dès 1872 aux amateurs curieux 19 pièces sous le nom de Louis Couperin. Le XVII^e siècle est fécond en dynasties de musiciens et l'attribution définitive des œuvres à certains de ses représentants est souvent délicate : citons pour exemples les La Barre, Gaultier, Gallot, Richard ou encore Monnard. Nous découvrons que Titon du Tillet déplore la survivance de seules trois suites de Louis ; or, le *Manuscrit Bauyn* compte plus de 130 pièces signées « Couperin ». Plus loin, il affirme que François I avait le talent de « montrer les Pièces de ses deux frères [Louis et Charles] avec une netteté et une facilité grande ». En 1724, François le Grand mentionnera dans sa préface aux *Goûts réunis* les ouvrages « de ses ancêtres » ; il serait étonnant qu'il ne se réfère qu'à la production d'un de ses oncles. Un an plus tard, Sébastien de Brossard présentera ainsi le volume des *Fugues et Caprices à quatre parties* publié par François Roberday en 1660 :

« Il dit que toutes les pièces de ce recueil ne sont pas de sa composition. [...] toutes les

autres sont du Sr. Roberday sur les sujets à lui presentez par Mr. de La Barre, Coupperin (Père ou oncle de celuy qui règne aujourd’hui en 1725), Cambert, d’Anglebert (lié à Roberday), Bartalli. » Les deux Couperin ici mentionnés sont Charles et Louis ou François I. L’incertitude règne déjà au temps de Brossard le bien informé.

La quête passionnée du prénom semble parfois vouloir imposer une notion relativement moderne d’identité de l’auteur à laquelle les anciens n’attachent pas une importance capitale. Comme dans toutes les corporations, l’exercice du métier de musicien est souvent affaire de famille. Le travail d’atelier régi par une transmission horizontale des savoirs est monnaie courante. Depuis la publication remarquée de *The Other Mr Couperin*, riche article de Glen Wilson¹, s’ouvre un horizon de questionnements et de doutes fructueux que nous aimeraisons exposer ici.

Les préludes non mesurés de Couperin doivent beaucoup à Froberger. Cet art de traiter le son du clavecin comme texture mouvante trouve son origine dans le génie instrumental de Frescobaldi, maître qu’il a fréquenté à Rome. Johann Jakob Froberger (1616-1667) se trouve à Paris en 1652 en compagnie de Louis Couperin lors du décès brutal de Charles Fleury, sieur de Blanrocher. Tous deux lui dédieront de magnifiques tombeaux. Grâce à sa *Plainte faite à Paris sur ma mort future, 1^{er} mai 1660*, nous savons désormais qu’il y fera au moins un séjour postérieur. Les citations de Froberger au sein des œuvres de Couperin sont nombreuses. Hormis ces hommages textuels, une science contrapuntique semblant héritée de Froberger est maniée avec aisance dans les sections fuguées des préludes. Cette assimilation d’une écriture savante est moindre dans les œuvres pour orgue composées entre 1650 et 1659 contenues dans le manuscrit Oldham. Les œuvres pour orgue et pour clavecin sont-elles du même Couperin ? En outre, nous pensons que les préludes et leurs recherches déclamatoires n’auraient pu voir le jour avant l’avènement du grand récitatif lulliste développé dans les années 1670.

Lully, compositeur omniprésent dans les manuscrits de clavecin français, ne saurait être absent du corpus qui nous intéresse. Nous avons trace de la participation de Louis et

Charles, comme instrumentistes ou danseurs, à différents ballets : *Psyché*, *L'Amour malade*, *Les Plaisirs troublés* ou encore *La Raillerie*. Le rigaudon et son double présents uniquement dans le manuscrit Parville sont une adaptation du rigaudon figurant dans *Acis et Galatée* créé en 1686, 25 ans après la disparition de Louis. Cette pièce est-elle du même Couperin que celui auquel on doit un double pour la Gavotte de Lebègue publiée en 1677 ? François I, maître de clavecin, serait-il le transcribeur de ces derniers airs à la mode à l'usage de ses élèves ? Les chaconnnes et passacailles si emblématiques de l'œuvre de Mr Couperin ne deviennent des pièces de choix dans les œuvres de Lully qu'à la fin des années 1660. De même, les menuets ne font leur entrée dans les ballets de cour que tardivement, la première apparition de cette danse dans une œuvre scénique de Lully date de 1664. Nous remarquons également que les seuls menuets présents dans le *Manuscrit Bauyn* sont signés Mr Couperin.

La Pavane renvoie par sa tonalité particulière de fa # mineur au répertoire des luthistes. On a souvent considéré cette pièce comme un tombeau pour Ennemond Gaultier, dit le vieux Gaultier, disparu en 1651. Or, un an plus tard, dans *La Rhétorique des Dieux*, Denis Gaultier dit le jeune Gaultier publie un magnifique *Tombeau pour Mlle Gaultier* dans le ton de fa# mineur ; nous connaissons également de lui le *Tombeau de Mr Raquette Pavanne*. Il s'agit du premier tombeau pour luth connu adoptant cette forme tripartite et non la forme plus fréquente de l'allemande. Disparu en 1672, Charles aurait pu lui rendre cet ultime hommage en empruntant tout à la fois une tonalité chère au luthiste et une forme chorégraphique qu'il avait déjà exploitée. En 1701 encore, Marais publiera dans son deuxième livre une *Pavane selon le goût des anciens compositeurs de luth*.

Enfin, considérons le *Manuscrit Bauyn* (Paris, Bibliothèque nationale de France, rés. Vm7 674 et 675) à la lumière des travaux de Damien Vaisse². La famille Bauyn de Bersan pour laquelle l'anthologie a été compilée cultive une lignée de grands amateurs de musique. Dès 1697, les deux François Couperin, l'oncle et le neveu, vivent dans leur voisinage immédiat. On pense même qu'un membre de la famille est élève de François Le Grand, qui donnera pour

titre *La Bersan* à l'une de ses pièces publiées en 1717. Il est tentant de voir dans ce manuscrit la copie de la collection familiale des Couperin partagée avec le cercle amical.

Nous choisissons de nous écarter de l'auteur tel que la critique l'invente une fois la mort venue en cherchant à faire œuvre de l'ensemble des papiers noircis laissés par le disparu. L'impossibilité d'une attribution sûre ouvre le champ des possibles et laisse au discours la place première qu'il mérite ; il est difficile de ne pas penser aux frères Le Nain partageant la même signature sans que le génie intrinsèque de l'œuvre peint ne soit remis en question. Nous avons quelques idées de la répartition des tâches dans une création musicale collective au service d'une œuvre scénique : l'un écrira les récits, l'autre les danses, un troisième se chargera d'élaborer les parties instrumentales accompagnantes. Dans le cadre d'une œuvre destinée à un seul instrument, nous pouvons imaginer celui qui écrit, celui qui lit et relit, celui qui suggère en faisant sonner l'œuvre, celui qui transmet. Nous ne savons quelle est l'étape fixée sur les manuscrits parvenus jusqu'à nous, mais nous savons que la modernité de ce clavecin, tant à la cour qu'à la ville, fait événement.

BRICE SAILLY

1. Glen WILSON, « The other Mr Couperin », *Early Keyboard Journal*, The Historical Keyboard Society of North America, Volumes 30-2013
2. Damien VAISSE, « Du nouveau sur le manuscrit Bauyn : une famille parisienne et le clavecin aux XVII^e et XVIII^e siècles » , *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, t. 71-72, 2001-2002 (publié en 2004), p. 39-52

Certitudes et incertitudes...

Suivant l'idée que les enregistrements de Ricercar constituent en quelque sorte des pages d'histoire de la musique, cet album consacré à des pièces de clavecin de « Mr Couperin » remplit parfaitement cette mission. Les recherches de plusieurs spécialistes, dont essentiellement celles de Glen Wilson, nous ont bien fait accepter que ce *corpus* de pièces de clavecin dont les manuscrits ne révèlent jamais l'identité complète du compositeur ne peut être constitué exclusivement de compositions de Louis Couperin, l'aîné de la fratrie. Tout récemment, le très sérieux éditeur Breitkopf & Härtel proposait une nouvelle publication des *Préludes non mesurés* en indiquant sur la page de garde la mention « Charles & Louis Couperin ». Mais il faut bien reconnaître que cette édition, qui soulève de façon très officielle cette question importante, ne prend pas le « risque » d'attribuer ces pièces à l'un ou l'autre des deux frères. C'est d'ailleurs le même questionnement qui fut le nôtre au moment de prendre les décisions éditoriales pour cet album. Certes, la tentation était grande, par l'analyse de divers éléments stylistiques et formels, d'attribuer les pièces sélectionnées à l'un ou l'autre de ces frères, Louis et Charles, et même pourquoi pas au cadet, François. Certes, pour certaines pièces, nous disposons d'informations assez précises, par exemple l'impossibilité pour un compositeur français décédé en 1661 d'avoir composé un menuet... Mais il faut bien reconnaître qu'il reste très délicat de prendre des positions totalement irréfutables, faute de véritables preuves historiques. Nous avons donc décidé que pour l'édition physique, le prénom de Louis serait indiqué entre crochets; pour la diffusion digitale, intimement associée aux référencements « universels », tant que nous ne disposons pas de preuves historiques documentées, nous pensons qu'il reste plus prudent de conserver l'attribution à Louis. De plus, nous avons indiqué dans les programmes la numérotation des pièces telle qu'elle apparaît dans l'édition du manuscrit Bauyn réalisée par Bruce Gustavson, la source principale des pièces de Mr Couperin.

MR COUPERIN?

Die mit „Mr Couperin“ gekennzeichneten Werke sind uns vor allem in einem sehr reichhaltigen, besonders für Cembalisten wertvollen „Zauberbuch“ erhalten: der Handschrift Bauyn. Die in drei Bände aufgeteilten Werke vermitteln uns eine genaue Vorstellung darüber, wie man das Cembalo in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Paris hören konnte. Mr. De Chambonnières („Schirmherr“ der Handschrift, dessen Werken der erste Band gewidmet ist), Mr. Pinel, Mr. Richard, Mr. Hardel, Mr. Monnard, Mr. Dumont und Mr. De La Barre bildeten den Kreis, der dem Cembalo zum Durchbruch verhalf, so dass es als unabhängiges Instrument mit eigener Sprache verstanden wurde. An ihrer Seite wurden auch die Neuerungen von Seignor Froberger und Seignor Frescobaldi in das Manuskript aufgenommen: Paris war nicht länger eine Insel, sondern die Stadt, die den Austausch begünstigte. Mr. Couperin kommt im Zentrum dieser Handschrift ein besonderer Platz zu. Der ihm gewidmete Band beginnt mit einer Aufeinanderfolge von Präludien, die in ganzen Noten ohne Taktstriche notiert sind. Der graphische Unterschied gegenüber den Chambonnières gewidmeten Seiten ist spektakulär. Die Kurven verflechten sich, die Gesten sind kühn, die Resonanzen leiten uns. Wir sind Zeugen des Entstehens eines anderen, geheimnisvollen und kraftvollen Diskurses, der durch eine großzügige Bereitschaft zur schriftlichen Übertragung übersetzt wird. Einfach nach Tonarten geordnet, werden uns die üblichen Tänze vorgestellt. Dem Cembalisten/Leser wird dabei die Freiheit geboten, diesen Katalog in kohärente Ensembles zu verwandeln: in Suiten.

Zum mutmaßlichen Zeitpunkt der Komposition der Stücke Mr. Couperins ließen sich drei Sprösslinge dieser Musikerfamilie aus der Brie in Paris nieder: Louis (*ca* 1626-1661), François I. (*ca* 1631-*ca.* 1701) und Charles (1638-1679). Überlassen wir der feinen Feder von Evrard Titon du Tillet das Wort, dem Autor eines denkwürdigen Werkes, das dem Ruhm der

Dichter und Musiker gewidmet ist, die ihre Kunst unter der Herrschaft von Ludwig XIV. ausübten: *Le Parnasse françois* (1732 zum ersten Mal erschienen): „Die drei Brüder Couperin kamen aus Chaume, einer kleinen Stadt der Brie, die ziemlich nahe bei den Ländereien von Chambonnière liegt. Sie spielten Violine, und die beiden älteren waren auch auf der Orgel sehr tüchtig. Eines Tages begaben sich diese drei Brüder gemeinsam mit Freunden, die ebenfalls Violine spielten, zum Schloss von M. de Chambonnière, wo ein Fest stattfand, um ihm ein Morgenständchen zu bringen: Dort angekommen, stellten sie sich bei der Tür zum Saal auf, in dem Chambonnière mit mehreren Gästen, geistvollen Leuten mit Geschmack für Musik, bei Tisch saß. Der Hausherr war ebenso wie seine gesamte Gesellschaft von der schönen Symphonie, die da zu hören war, angenehm überrascht. Chambonnière bat die Musiker in den Saal und fragte sie zunächst, von wem die Komposition der Stücke sei, die sie gespielt hatten: Einer von ihnen antwortete ihm, dass sie Louis Couperin komponiert habe, und stellte sie einander vor. Chambonnière machte Louis Couperin sofort ein Kompliment und lud ihn mit allen seinen Kameraden ein, am Tisch Platz zu nehmen; er bezeugte ihm seine Freundschaft und meinte, dass ein Mann wie er nicht dazu da sei, in der Provinz zu bleiben, sondern vielmehr mit ihm nach Paris kommen müsse; Louis Couperin nahm das mit Vergnügen an. Chambonnière ermöglichte ihm, in Paris und bei Hof aufzutreten, wo Louis sehr geschätzt wurde. Kurz danach erhielt er den Organistenposten in Saint Gervais in Paris sowie Organistenfunktionen an der königlichen Kapelle: Man wollte ihm sogar die Stelle eines *Musicien ordinaire de la chambre du Roi* für Cembalo zu Lebzeiten von Chambonnière verschaffen, der diesen Posten nicht innehatte; doch Couperin lehnte das mit der Begründung ab, seinen Wohltäter nicht verdrängen zu wollen: Der König war ihm dafür dankbar und schuf ein neues Amt für Diskantgambe, das er ihm übertrug: Couperin erfreute sich jedoch nicht lange der erhaltenen Stellen, da ihn der Tod im besten Alter mit nur fünfunddreißig Jahren hinwegraffte. Er starb gegen 1666 und hatte sich einen bedeutenden Ruf in seiner Kunst erworben. Uns sind von diesem Musiker nur drei Suiten der Cembalo-Stücke erhalten,

deren Ausarbeitung und guter Geschmack bewundernswert sind: Sie wurden nicht gedruckt, doch mehrere Musikkenner notierten sie und hoben sie sorgsam auf.

Charles Couperin, der jüngste des davor genannten Bruders, wurde durch seine kunstvolle Art Orgel zu spielen bekannt. Er erhielt nach dem Tod seines Bruders den Organistenposten von Saint Gervais: Er starb 1679 mit nicht mehr als vierzig Jahren und hinterließ einen zehnjährigen Sohn. Es handelt sich um den berühmten François Couperin, der durch sein wunderbares, produktives Genie im Bereich der Komposition sowie durch sein Orgelspiel bekannt ist; wir kennen von ihm zahlreiche ausgezeichnete Werke, für die er sich eines Tages einen besonderen Platz auf dem Parnass verdienen wird.

Der mittlere der drei Couperin-Brüder hieß François: Er hatte nicht die gleichen Begabungen für das Orgel- und Cembalospiel wie seine beiden Brüder; doch das Talent, die Cembalostücke seiner Brüder mit sehr großer Deutlichkeit und Einfachheit zur Geltung zu bringen. Er war ein kleiner Mann, der guten Wein sehr liebte und der, wenn man ihm die Aufmerksamkeit erwies, eine Karaffe Wein und ein Stück Brot zum Cembalo zu bringen, den Unterricht gern in die Länge zog, sodass eine Unterrichtsstunde gewöhnlich so lange dauerte, solange man ihm Wein nachfüllte. Er starb leider in seinem siebzigsten Lebensjahr, da er auf der Straße von einem Karren umgefahren wurde und sich beim Fallen am Kopf tödlich verletzte.“

Am 24. Juli des Jahres 1650 oder 1651 veränderte sich also das Leben der drei Brüder völlig. Louis hatte zu dieser Zeit die Stellung inne, die ihm als ältesten der Brüder zukam. Seine glanzvolle Karriere ist gut dokumentiert, seine Dankbarkeit gegenüber seinem Gönner Chambonnières und die außergewöhnlichen Bestimmungen des Monarchen zu seinen Gunsten im Jahr 1658 zeichnen ein ebenso lebendiges wie liebenswertes Porträt dieses Musikers. Sicher sind das die Gründe, die ab dem 19. Jahrhundert die Zuschreibung des Korpus zu seinem Vorteil orientierten. *Le trésor des pianistes* [Der Schatz der Pianisten], eine umfangreiche Anthologie, die von Louise und Aristide Farrenc zusammengestellt wurde,

stellte ab 1872 dem neugierigen Amateurmusiker 19 Stücke unter dem Namen von Louis Couperin vor. Das 17. Jahrhundert brachte viele Musikerdynastien hervor, und deren Werke bestimmten Vertretern davon endgültig zuzuschreiben, ist oft heikel: Nennen wir zum Beispiel die La Barres, Gaultiers, Gallots, Richards oder auch Monnards. So bedauerte Titon du Tillet, wie wir entdecken, dass nur drei Suiten von Louis erhalten sind, dabei befinden sich in der Handschrift Bauyn mehr als 130 Stücke, die mit „Couperin“ signiert sind. Danach behauptet er, François I. habe „das Talent, die Cembalostücke seiner Brüder mit sehr großer Deutlichkeit und Einfachheit zur Geltung zu bringen“. 1724 erwähnte der große François in seinem Vorwort zu *Goûts réunis*, die Werke „seiner Vorfahren“. Es wäre erstaunlich, wenn er dabei nur auf die Kompositionen eines einzigen Onkels anspielte. Ein Jahr später stellte Sébastien de Brossard den von François Roberday 1669 veröffentlichten Band der *Fugues et Caprices à quatre parties* [Vierstimmige Fugen und Capricen] folgendermaßen vor: „Er sagt, dass nicht alle Stücke dieses Bandes von ihm komponiert wurden. [...] alle anderen sind von Sr. Roberday über Themen, die ihm die Herren La Barre, Couperin (Vater oder Onkel dessen, der heute im Jahr 1725 eine Vorrangstellung einnimmt). Cambert, d'Anglebert (der Roberday nahesteht), Bartalle [...] vorgelegt wurden“. Die beiden hier genannten Couperins sind Charles und Louis oder François I. Das heißt, dass schon zur Zeit des gut informierten Brossard Unsicherheit herrschte.

Die leidenschaftliche Suche nach dem Vornamen begründet sich auf dem heutigen Wusch, ein Werk mit Gewissheit einer bestimmten Person zuordnen zu können. Dies ist ein Ansinnen, dem man früher aber keine wesentliche Bedeutung beimaß. Wie bei allen Berufsständen ist die Ausübung des Musikerberufs oft Familiensache. Arbeit in einer „Werkstatt“, die von einer horizontalen Wissensvermittlung geleitet wird, ist gang und gäbe. Seit der bemerkenswerten Veröffentlichung von *The Other Mr Couperin*, einem reichhaltigen Artikel von Glen Wilson¹, öffnet sich ein Horizont fruchtbareer Fragen und Zweifel, den wir hier aufzeigen möchten.

Die nicht mit Takten versehenen Präludien von Couperin verdanken Froberger viel. Diese Kunst, den Klang des Cembalos wie eine sich wandelnde Textur zu behandeln, hat ihren Ursprung im instrumentalen Genie Frescobaldis, eines Meisters, mit dem er in Rom verkehrte. Johann Jakob Froberger (1616-1667) hielt sich 1652 anlässlich des plötzlichen Todes von Charles Fleury, Sieur de Blanrocher, gemeinsam mit Louis Couperin in Paris auf. Beide widmeten ihm großartige Tombeaus. Dank seiner *Plainte faite à Paris sur ma mort future [Klage in Paris über meinen künftigen Tod]*, 1^{er} mai 1660 wissen wir nun, dass er sich zumindest danach dort aufhielt. Zitate Frobergers sind im Werk Couperins häufig. Abgesehen von textgetreuen Hommagen, scheint die Kenntnis des Kontrapunkts von Froberger übernommen zu sein und wird in den fugierten Teilen der Präludien geschickt gehandhabt. Diese Übernahme einer kunstvollen Kompositionsweise ist in den zwischen 1650 und 1659 komponierten Orgelwerken, die in der Handschrift Oldham enthalten sind, weniger deutlich. Stammen die Orgel- und Cembalowerke vom selben Couperin? Außerdem denken wir, dass die Präludien mit ihren deklamatorischen Erforschungen nicht vor dem Aufkommen des großen Rezitativs Lullys, das in den 1670er Jahren entwickelt wurde, hätten entstehen können.

Lully, ein Komponist, der in den Handschriften des französischen Cembalos allgegenwärtig ist, konnte in dem Korpus, das uns interessiert, nicht fehlen. Wir verfügen über Spuren über die Teilnahme von Louis und Charles als Instrumentalisten oder Tänzer an verschiedenen Balletten: *Psyché*, *L'Amour malade*, *Les Plaisirs troublés* oder *La Raillerie*. Der Rigaudon und sein Double, die nur in der Handschrift Parville vorhanden sind, sind eine Bearbeitung des Rigaudons aus der Oper *Acis et Galatée*, die 1686, also 25 Jahre nach dem Tod von Louis uraufgeführt wurde. Ist dieses Werk vom selben Couperin, dem ein Double der 1677 erschienenen Gavotte von Lebègue zu verdanken ist? Sollte François I., Cembalolehrer, diese modischen Airs für seine Schüler bearbeitet haben? Die Chaconnes und Passacailles, die für Mr Couperins Werk so charakteristisch sind, wurden in den Werken Lullys erst am Ende der 1660er Jahre zu bevorzugten Stücken. Ebenso wurden die

Menuette erst spät in die höfischen Ballette aufgenommen; dieser Tanz tauchte das erste Mal in einem Bühnenwerk Lullys aus dem Jahr 1664 auf. Dabei fällt auch auf, dass die einzigen in der Handschrift Bauyn enthaltenen Menuette Mr Couperin zugeschrieben sind.

Die Pavane verweist durch ihre besondere Tonart fis-Moll auf das Repertoire der Lautenspieler. Dieses Stück wurde oft als ein Tombeau für Ennemond Gaultier angesehen, der als „der alte Gaultier“ bekannt war und 1651 starb. Ein Jahr später aber veröffentlichte der als „junger Gaultier“ bekannte Denis Gaultier einen großartigen *Tombeau pour Mlle Gaultier* in der Tonart fis-Moll; wir kennen von ihm auch den *Tombeau de Mr Raquette Pavanne*. Es handelt sich um den ersten bekannten Tombeau für Laute, der diese dreiteilige Form und nicht die häufigere einer Allemande annimmt. Der 1672 verstorbene Charles hätte ihm diese letzte Ehre erweisen können, indem er bei ihm sowohl die von den Lautenspielern geliebte Tonart auslieh als auch eine choreographische Form, die er bereits benutzt hatte. Noch im Jahr 1701 gab Marais in seinem zweiten Buch eine *Pavane selon le goût des anciens compositeurs de luth* [Pavane nach dem Geschmack der alten Lautenkomponisten] heraus.

Betrachten wir schließlich die *Handschrift Bauyn* (Paris, Bibliothèque nationale de France, RésK Vm7 674 und 675) im Licht der Arbeiten von Damien Vaisse²). Die Familie Bauyn de Bersan, für die diese Anthologie zusammengestellt wurde, bestand aus einer Reihe großer Musikliebhaber. Ab 1697 lebten die beiden François Couperin, der Onkel und der Neffe, in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft. Man vermutet sogar, dass ein Familienmitglied Schüler des großen François war, der einem seiner 1717 veröffentlichten Stücke den Titel *La Bersan* gab. Es ist verlockend, in dieser Handschrift, die Kopie der Sammlung der Familie Couperin zu sehen, die mit dem Freundeskreis geteilt wurde.

Wir haben uns dazu entschieden, uns von dem Komponisten zu distanzieren, so wie ihn die Kritiker nach seinem Tod erfanden, indem wir versuchten alles zu berücksichtigen, was der Verstorbene zu Papier gebracht hatte und uns erhalten ist. Die Unmöglichkeit einer eindeutigen Zuschreibung ergibt viele Möglichkeiten und verleiht dem Diskurs den

erstrangigen Platz, den er verdient; wie sollte man da nicht an die Brüder Le Nain denken, die die gleiche Signatur verwendeten, ohne dass das Geniale ihrer Malereien in Frage gestellt wurde. Wir haben einige Vorstellungen davon, wie die Aufgaben bei einem gemeinsamen Musikschaften im Dienst eines Bühnenwerks aufgeteilt werden: Der eine schreibt die Rezitative, der andere die Tänze, ein dritter erarbeitet die begleitenden Stimmen der Instrumente. Im Rahmen eines Werkes, das für ein einziges Instrument bestimmt ist, können wir uns vorstellen, dass es jemand schreibt, jemand anderer es sich mehrmals durchsieht, ein Weiterer Vorschläge macht, indem er das Werk spielt und noch jemand es überliefert. Wir wissen nicht, welche Etappe in den uns erhaltenen Handschriften aufgezeichnet wurde, doch wir wissen, dass die Modernität dieses Cembalos sowohl bei Hof als auch in der Stadt ein Ereignis war.

1. Glen WILSON, *The other Mr Couperin*, Early Keyboard Journal, The Historical Keyboard Society of North America, Bände 30-2013.
2. Damien VAISSE, *Du nouveau sur le manuscrit Bauyn : une famille parisienne et le clavecin aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Revue française d'héraldique et de sigillographie, t. 71-72, 2001-2002 (2004 herausgekommen), p. 39-52.

Gewissheiten und Ungewissheiten ...

Gemäß der Idee, dass die Aufnahmen von RICERCAR gewissermaßen Momente der Musikgeschichte veranschaulichen, erfüllt dieses den Cembalostücken von „Mr Couperin“ gewidmete Album seine Mission perfekt. Die Forschungsergebnisse mehrerer Fachleute, allen voran die von Glen Wilson, führten uns zu der Erkenntnis, dass dieses Korpus von

Cembalowerken, deren Handschriften die vollständige Identität des Komponisten nie preisgeben, nicht ausschließlich aus Kompositionen von Louis Couperin, dem ältesten der Brüder, bestehen kann. Erst kürzlich brachte der sehr seriöse Verlag Breitkopf & Härtel eine Neuveröffentlichung der *Préludes non mesurés* mit der Erwähnung „Charles & Louis Couperin“ auf dem Vorsatzblatt heraus. Allerdings muss man zugeben, dass dadurch zwar ganz offiziell auf die ungeklärte Frage nach der Urheberschaft hingewiesen wird, allerdings ohne den riskanten Versuch zu wagen, diese Stücke dem einen oder anderen der Brüder zuzuschreiben. Wir stellten uns übrigens dieselbe Frage, als wir die redaktionellen Entscheidungen für dieses Album trafen. Durch die Analyse verschiedener stilistischer und formaler Elemente war die Versuchung groß, die ausgewählten Werke dem einen oder anderen der Brüder, also Louis oder Charles oder sogar François, dem jüngsten, zuzuordnen. Über manche Stücke haben wir nämlich recht genaue Informationen. So ist es zum Beispiel unmöglich, dass ein französischer Komponist, der 1661 starb, ein Menuett komponiert haben soll ... Doch müssen wir zugeben, dass es nach wie vor mangels zweifelsfreier historischer Beweise riskant ist, völlig unwiderlegbare Standpunkte zu vertreten. Daher haben wir beschlossen, in der Druckausgabe den Vornamen von Louis in eckige Klammern zu setzen, während es im digitalen Booklet, das eng mit den „universalen“ Referenzierungen verbunden ist, unserer Meinung nach besser ist, vorsichtig zu sein und das Prinzip der Zuschreibung an Louis beizubehalten, solange wir über keine dokumentierten historischen Beweise verfügen. Darüber hinaus geben wir in den Programmen die Nummerierung der Stücke so an, wie sie in der von Bruce Gustavson veröffentlichten Gesamtausgabe der Werke [Louis] Couperins aufscheint, die auf der Grundlage des Bauyn Manuskripts, der wichtigsten handschriftlichen Quelle der Stücke von Mr. Couperin, entstanden ist.

RIC 427

