



Photo: Jean-Louis Paffrier

Born in Paris, **Brigitte HAUDEBOURG** began, at the age of four, studying the piano under the guidance of Marguerite Long and Jean Doyen. Some years later she joined the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, where she was taught by harpsichordist Marcelle Delacour, and where, in 1963, she was awarded a First Prize.

Working with Robert Veyron-Lacroix gave her the chance to reach musical maturity, and, after giving the first concerts of an extremely promising career she became a concert soloist on the French Broadcasting System and she won the coveted Gold Medal at the Concours International Viotti (Italy) in 1968. Since these early successes, her undoubted talent has become widely recognized and respected: presently considered as one of the best harpsichordists, she receives unanimous praises from both public and critics wherever she has played, Far-East, U.S.S.R., U.S.A. In a highly competitive field her interpretations, the grace of her performance, the charm of her stage presence, and the warmth of her sound are all acclaimed.

Brigitte Haudebourg teaches at the Conservatoire National de Musique de Marseille and holds regular Master classes in American Universities.

Née à Paris, **Brigitte HAUDEBOURG** commence l'étude du piano à l'âge de 4 ans sous la direction de Marguerite Long et de Jean Doyen. Entrée au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe de clavecin de Marcelle Delacour, elle obtient un Premier Prix en 1963.

Elle se perfectionne alors sous la direction de Robert Veyron-Lacroix puis, après avoir donné les premiers concerts d'une carrière prometteuse, devient soliste-concertiste à l'Office National de Radio-France, et obtient la Médaille d'Or au Concours International Viotti (Italie) en 1968. Depuis, son talent n'a cessé d'être de plus en plus reconnu et apprécié. Considérée comme une des meilleures clavecinistes actuelles, elle reçoit un accueil unanime du public et de la presse dans tous les pays qu'elle visite aux quatre coins du globe, aussi bien en Extrême-Orient qu'en URSS ou aux Etats-Unis. Dans un monde de performances, chacun se plaît à reconnaître sa technique irréprochable au service d'une musicalité vraie, la subtilité et la grâce de son jeu servi par une sonorité aussi variée que chaleureuse.

Egalement pédagogue, Brigitte Haudebourg est professeur au Conservatoire National de Musique de Marseille et tient régulièrement des «Master classes» dans les universités américaines.

Brigitte HAUDEBOURG, geboren in Paris, beginnt den Klavierunterricht im Alter von 4 Jahren unter der Leitung von Marguerite Long und von Jean Doyen. Sie tritt ins Conservatoire National Supérieur de Musique von Paris ein und kommt in die Klasse von Marcelle Delacour, wo sie 1963 einen ersten Preis erhält.

Sie vervollkommt sich dann unter der Leitung von Robert Veyron-Lacroix und wird darauf, nachdem sie die ersten Konzerte einer vielversprechenden Karriere gegeben hat, Konzertsolistin am Office National de Radio France und erhält 1968 die Gold-medaille am Internationalen Wettbewerb in Viotti (Italien). Seitdem wird ihr Talent mehr und mehr geschätzt und gepriesen. Sie ist heute als eine der besten Cembalospielderinnen angesehen und in den Ländern, die sie auf der ganzen Welt besucht, wird sie einstimmig vom Publikum und von der Presse gut empfangen, sowohl im Fernen Orient, wie in der Sowjetunion oder in den Vereinigten Staaten. In einer Welt der Perfektion, erkennt jeder gerne ihre makellose Technik an, im Dienst einer wahren Musikbegabung; Ihr feines und begnadetes Spiel gewinnt noch durch die, ebenso verschiedenen, wie warmen Klangfarben.

Brigitte Haudebourg ist auch pädagogisch tätig und ist Professorin am Conservatoire National de Musique de Marseille und sie veranstaltet regelmässig «Master classes» in den amerikanischen Universitäten.

ARN 68027



LOUIS COUPERIN

Suites - Pavanne

BRIGITTE HAUDEBOURG

au clavecin J.Ruckers (1628) conservé au Château de Versailles

Livret en
français, anglais
allemand



PIECES DE CLAVECIN DE LOUIS COUPERIN

Ce qu'on peut savoir de Louis Couperin tient en peu de lignes. La date de sa naissance est conjecturale : vers 1626, pense-t-on, après que Titon du Tillet a écrit dans la *Description du Parnasse français* que le musicien était mort à trente-cinq ans. C'est à Titon aussi que nous devons d'apprendre dans quelles conditions le talent musical des trois frères Couperin, Louis, Charles, père de François « le Grand », et François, originaires de Chaumes-en-Brie aurait été découvert par Champion de Chambonnières à qui ils avaient offert, à l'occasion de son anniversaire, une aubade de leur cru. Alors Louis « monte » à Paris vers 1650 et à la tribune de l'orgue de l'église Saint-Gervais, trois ans plus tard, le 9 avril 1653 exactement. Organiste, claveciniste et violiste, il a figuré en tant que tel parmi les ordinaires de la chambre du très jeune Louis XIV. Tout ceci n'explique guère quels ont pu être les maîtres d'un talent si original. Chambonnières ? Peut-être. Mais il faut se référer à l'excellente préface qu'Alan Curtis a placée en tête de l'édition des *Pièces de clavecin* (I) de Louis Couperin, édition qui a servi à cet enregistrement, pour avoir quelque lumière à ce sujet. Curtis fait ressortir tout le bénéfice artistique que Louis Couperin a pu tirer de ses séjours au château de Meudon, résidence du diplomate Abel Servien dont les rapports actifs avec l'Italie ont certainement aidé le musicien à développer sa culture musicale. Mais il est probable qu'il doive sa connaissance de Girolamo Frescobaldi à Johann Jakob Froberger qui effectua un séjour à Paris en 1652. C'est donc à la confluence de ces deux puissants courants allemand et italien que Louis Couperin est révélé à lui-même.

La dispersion ou l'accès difficile des sources sont en grande partie responsables de l'ombre qui s'est étendue jusqu'à nos jours sur l'œuvre de Louis Couperin, constituée par cent trente pièces de clavecin et soixante-dix pièces d'orgue, sans compter quelques autres pièces instrumentales. Une de ces sources les plus importantes n'a pu être exploitée qu'à partir de 1968 grâce à l'achat, par l'université de Californie-Berkeley d'un recueil, jusqu'alors inconnu, de musique française pour clavier du XVII^e siècle, appelé par Curtis « manuscrit Parville ». Parmi les cinquante-six pièces de Louis Couperin qu'il contient, quatre étaient inconnues, ainsi que deux préludes. Le reste du recueil recoupe, quoique dans une rédaction plus complète, l'unique source qui faisait jusque-là autorité. Elle avait servi de base à la révision par Thurston Dart de l'édition dite complète due à Paul Brunold en 1939. Il s'agit du manuscrit Bauyn conservé à la Bibliothèque Nationale qui contient

quatre-vingt dix-neuf pièces de Couperin sur les deux cent quatre-vingt douze qu'il réunit, de dix-huit compositeurs différents (dont Chambonnières, Frescobaldi et Froberger, précisément).

Une troisième source importante est offerte par le volume, en partie autographe selon Curtis, qui appartient au collectionneur anglais Guy Oldham. C'est l'unique source encore inédite pour soixante-sept œuvres d'orgue de Louis Couperin, parmi lesquelles on trouve quatre pièces de clavecin dont deux courantes, inédites. Aucun de ces manuscrits n'a pu être daté avec certitude.

La découverte du manuscrit Parville devait aboutir en 1970 à la publication par Alan Curtis de cent pièces de Louis Couperin, édition qui résulte de la synthèse des sources énumérées ci-dessus.

Dans un but artistique autant que pratique, le musicologue a groupé les pièces par tons pour constituer des suites, en commençant par le ton de la, et en plaçant les tons majeurs avant les mineurs, excepté pour la *Pavanne* finale, seule de son espèce dans toute l'œuvre de Louis Couperin. De cette classification découle une numérotation que nous mentionnerons dans le but de différencier les pièces ayant un même titre ou une même tonalité. Comme cette numérotation est continue d'un bout à l'autre du recueil, nous l'indiquerons avant le numéro des suites confectionnées par Curtis, l'interprète ayant choisi d'intervenir quelques pièces de même tonalité d'une suite à une autre.

Toutes les pièces de clavecin de Louis Couperin, à l'exception bien sûr des préludes non mesurés, sont des danses stylisées, de forme bipartite, avec reprises. Elles offrent l'exemple frappant d'une musique qui évolue avant tout au niveau du langage, la forme restant fixe. Alan Curtis compare à juste titre l'écriture extrêmement schématisée des préludes non mesurés aux recherches que poursuit actuellement la musique contemporaine en matière de musique aléatoire, de libre improvisation et de notation approximative. Cette manière de pré luder librement avec comme prétexte d'accorder son instrument, a été pratiquée en France presque exclusivement pendant le XVII^e siècle jusqu'au début du XVIII^e siècle sur les instruments à cordes tels que le clavecin, le luth et la viole de gambe.

SUITES IX, XII et XIII (extraits)

Les pièces choisies par l'interprète sont toutes en fa majeur, à l'exception de la *Chaconne* (n° 54, suite IX) qui est en ré mineur.

Prélude (n° 76, suite XIII)

Traversé par des modulations imprévues, il attire l'attention par sa section ternaire mesurée, entre les deux volets non mesurés. Nous retrouverons cette disposition, qui influencera Bach, dans les deux autres préludes enregistrés sur ce disque.

Allemande grave (n° 69, suite XII)

Par la richesse de son contrepoint à quatre voix, elle est bien de type français. Mais d'autres éléments laissent percevoir l'influence germanique. L'abondance des motifs descendants, comme déplorants, nous rappellent que l'allemande sert aux musiciens de l'époque pour écrire des « tombeaux ». On ne sera pas sans remarquer que le motif mélodique qui ouvre la seconde partie de la pièce se retrouvera quelque cinquante ans plus tard sous la plume de J.S. Bach, lorsqu'il écrira son petit *Prélude VI, BWV 940* pour clavier.

Courante (n° 70, suite XII)

Chantante, éclatante comme une fanfare, elle doit son relief à de nombreuses appoggiatures et aux syncopes de la troisième voix.

Branle de basque (n° 72, suite XII)

Tout de vivacité et de structure harmonique simple, il garde un caractère franchement populaire.

Gaillarde (n° 74, suite XII)

Le thème franchit d'emblée de larges intervalles vers l'aigu. La seconde section (avec un saut de plus d'une octave et demie à la main droite !) se livre à un travail thématique et modulant remarquable.

Sarabande (n° 80, suite XIII)

L'une des danses de prédilection de Louis Couperin qui a pour habitude caractéristique de les commencer sur le temps fort. L'expression mélancolique est accentuée par la lente progression descendante du thème. La seconde partie, conçue sur une progression ascendante, est entendue comme une réponse plus énergique, plus assurée, faite à la première.

Chaconne (n° 83, suite XIII)

Après Chambonnières, c'est à Louis Couperin qu'il revient d'amplifier le schéma de la chaconne en rondeau (plusieurs couplets alternés avec un refrain). Le refrain de celle-ci roule sur de majestueux accords. Avec Louis Couperin, la signification des couplets dépasse le simple jeu sonore. Les sentiments les plus variés, des plus profonds aux plus aimables, y trouvent place. Ainsi le 2^e couplet est clair et

joyeux ; le 3^e s'enrichit de délicates dissonances tandis que le 4^e déferle d'une main à l'autre avec une superbe impétuosité.

Gigue (n° 73, suite XII)

Gigue ternaire, alors que la gigue française de l'époque est souvent d'esprit binaire. Louis Couperin suit ici l'exemple de Chambonnières. Son écriture fuguée, dont l'ornementation relance constamment le rebond, est aussi influencée par Froberger.

Chaconne (n° 54, suite IX)

Oeuvre visionnaire que cette chaconne dont le pôle tonal oscille entre sol et ré mineur avec cadence à la dominante majeure. Le retour sur lui-même du sombre refrain tassé dans le grave de l'instrument possède déjà un aspect obsessionnel schumannien ! Le 3^e couplet traité en imitations ménage une éclaircie. Il est relié au 4^e par la reprise du refrain deux fois exposé, en ré puis en sol mineur, textuellement écrit (alors que l'interprète doit se reporter habituellement au début de la pièce).

SUITE XV en sol mineur (extraits)

Prélude (n° 92)

Après une première section très mouvementée harmoniquement et mélodiquement se produit un « changement de mouvement » qui donne lieu à un *fugato* amplement développé à quatre voix, dénoué par une conclusion non mesurée.

Allemande (n° 93)

Enveloppée de dissonances (si bécarre contre si bémol !), elle est écrite à trois voix dont la première progresse souvent par degrés chromatiques.

Courante (n° 94)

Parcours singulièrement aventureux que celui de cette courante à trois voix, avec sa fausse relation et ses modulations ombrageuses.

Sarabande (n° 95)

Pièce tout en demi-teintes, dans la seconde section de laquelle on appréciera la délicatesse des réponses de la base.

Passacaille (n° 96)

Dans le manuscrit Bauyn, elle est appelée « Chaconne ou Passacaille », « Passacaille » dans le manuscrit Parville. L'ambiguïté est intéressante. Le choix du titre de « Passacaille » par Alan Curtis s'explique par le fait que dans la

chaconne on maintient une tonalité unique alors que la passacaille comporte des modulations, comme c'est le cas ici. Il s'agit d'une pièce passionnée, emportée par un grand souffle, dont la polyphonie à quatre voix est remarquablement équilibrée. On notera la juxtaposition majeur-mineur.

Sarabande (n° 97)

Elle est hiératique, réduite à une écriture simple et cependant savante. La longue pédale des deux premières mesures renforce l'effet expressif de l'appoggiature dissonnante de la quatrième note.

Chaconne (n° 99)

Il s'agit là, assurément, d'un des chefs-d'œuvre de Louis Couperin en ce que cette pièce résume admirablement la force expressive mais aussi la science de son art. A. Curtis suggère que la date de 1658 inscrite sur le manuscrit Parville est une date indiquée par le copiste. Il s'agit, là, encore, d'une chaconne en rondeau. Au refrain en accords massifs, précipité par le rude motif pointé descendant de la basse, s'opposent les trois couplets serrés d'imitations qui forment comme des réponses dans le registre aigu de l'instrument.

SUITES I, III et V (extraits)

Toutes ces pièces sont en la mineur, sauf la *Chaconne* (n° 26, suite V) qui est en ut.

Prélude à l'imitation de Mr Froberger (n° 1, suite I)

Ce que François Couperin indique dans son *Art de toucher le clavecin* comme étant «une composition libre où l'imagination se livre à tout ce qui se présente à elle», se réalise ici en conciliant, comme dans les précédents préludes enregistrés, mais de façon encore beaucoup plus développée, la tendance française, librement improvisatrice, et la tendance germanique attachée au contrepoint. Après une première et longue section non mesurée au cours sinueux et semée de saisissantes modulations, le «changement de mouvement» introduit une fugue de quarante-six mesures d'une invention remarquablement soutenue, dont le développement va se charger progressivement de dissonnances et de chromatismes tandis que l'agogique sera subtilement modifiée par des syncopes. Louis Couperin fait figure ici de précurseur direct de J.S. Bach qui retiendra d'ailleurs l'esprit de ce style de prélude, dans le *Prélude et fugue VII* en mi bémol majeur du premier livre du *Clavier bien tempéré*, par exemple.

Allemande « L'Amiable » (n° 2, suite I)

Un portrait, déjà tel que les aimera François Couperin.

C'est une allemande de type français, à la contexture très polyphonique, solidement soutenue par les voix intermédiaires du contrepoint. La conclusion de la pièce fait l'objet d'une coda distincte.

Courante «La Mignonne» (n° 3, suite I)

Des appoggiatures, qui soulignent l'alacrité du thème et brisent les symétries rythmiques, donnent à la pièce une part de son relief.

Seconde courante (n° 4, suite I)

Elle est encore plus enlevée que la précédente, mais plus sobrement ornementée.

Sarabande (n° 5, suite I)

Très nuancée, et d'écriture luthée, elle présente curieusement une parenté thématique avec la courante précédente.

La Piémontaise (n° 6, suite I)

Pièce souriante, dont la truculence est relevée par l'irruption inopinée du do dièse de la 5^e mesure et la joyeuse escalade des sixtes parallèles de la seconde section. Elle prouve à quel point Louis Couperin s'est assimilé l'art de Frescobaldi.

Menuet de Poitou (n° 18, suite III) et **Double du menuet fait par Mr Couperin** (n° 18a)

L'intitulé de la pièce nous ramène à l'origine même du menuet, probablement issu du «branle à mener» d'où «mener», «menu», «minué». D'après A. Curtis, l'attribution de ce menuet à Louis Couperin est douteuse. Seul le double serait effectivement de lui. Sans céder à une appréciation subjective, il est permis de trouver que le *Menuet de Poitou* est bien sage, linéaire, comparé à son double, beaucoup plus ouvragé et chargé de dissonnances (fa becarme contre fa dièse !) qui équivalent à une signature !

Passacaille (n° 26, suite V)

Avec la *chaconne* (n° 99), il s'agit là d'un autre sommet de l'art de Louis Couperin. Le refrain présente les deux sections traditionnelles, descendant dans le grave de l'instrument et comme relancé par les broderies de la voix supérieure. Les audaces harmoniques sont inouïes (au 3^e accord, agrégation si-la-do-ré!). Dans les huit couplets d'une écriture contrapunctique imaginative, Couperin procède par accumulation de tensions polyphoniques. Dans le 3^e couplet, avec sa longue succession de tierces conjointes et dans le 6^e couplet, l'écriture est très peu modulante. Le joyau polyphonique est constitué par le 8^e couplet traité à

quatre voix en entrées canoniques écrites «stretto» dans l'espace de quatre mesures et sur le rythme noire pointée-croche. Cette passacaille très développée se termine par le retour du refrain appelé «grand couplet par b mol» (sic). En réalité, dans ce contexte très instable d'un majeur, la seule note à être bémolisée par rapport à la rédaction initiale du refrain, est le mi ! On jugera à l'écoute de la savoureuse ambiguïté tonale qui en résulte !

PAVANNE en fa dièse mineur n° 100

Cette pavana est, nous l'avons dit, la seule qui existe dans l'œuvre connue de Louis Couperin. Elle est en trois parties, à quatre voix, et conçue dans un style contrapunctique serré. La troisième partie joue sur les diminutions des

valeurs. Les parties mélodiques, très ornées, rendent une expression de mélancolie pénétrante. De plus, parce qu'elle utilise la tonalité inusitée de fa dièse mineur, qui est le «ton de la Chèvre» du vieux Gautier (le luthiste Ennemond Gautier), Thurston Dart a suggéré que cette pavana élégiaque pourrait être le «Tombeau de M. Ennemond Gautier, Sieur de Nèves», mort en 1651, ce qui situerait la composition de la pièce vers 1652.

Quoiqu'il en soit, Louis Couperin nous laisse, avec cette unique *Pavanne*, un de ses chefs-d'œuvre.

Joël-Marie FAUQUET

(1) Louis Couperin, *Pièces de clavecin*, édition par Alan Curtis, Collection «Le Pupitre», Paris, Heugel (1970)

HARPSICHORD PIECES BY LOUIS COUPERIN

Our knowledge of Louis Couperin is contained in a few lines. The date of his birth is a matter for conjecture : around 1626, we believe, according to Titon du Tillet who wrote in the *Description du Parnasse français* that the composer died at the age of thirty-five. It is also from Titon that we learn of the circumstances in which the musical talent of the three Couperin brothers, Louis, Charles, father of François «le Grand», and François, natives of Chaumes-en-Brie, was apparently discovered by Champion de Chambonnières to whom they had offered, on the occasion of his birthday, a musical tribute of their composition. In about 1650, Louis went up to Paris and became organist in the church of Saint-Gervais, three years later, on 9th April 1653 to be exact. Organist harpsichordist and violist, he appeared as such among the «ordinaires» of the chamber of the very young Louis XIV. All this hardly explains how they came to possess such original talent. Chambonnières ? Perhaps. But we must refer to the excellent preface to the edition of the *Pièces de clavecin* (1) of Louis Couperin by Alan Curtis. This edition has been used for the recording, and throws some light on the subject. Curtis has emphasized all the artistic benefit Louis Couperin could have obtained from staying at the château of Meudon, the home of the diplomat Abel Servien whose relations with Italy certainly helped the composer to increase his musical knowledge. However, his acquaintance with Girolamo Frescobaldi was probably due to Johann Jacob Froberger who came to Paris in 1652. Thus it was at the crossroads of these two powerful German and Italian currents that Louis Couperin discovered his own gifts.

The dispersion or difficult access to the sources are partly responsible for the shadow cast up until now over the music of Louis Couperin : his works comprise on hundred and thirty harpsichord pieces and seventy pieces for organ, as well as several instrumental works.

One of the most important sources did not become available until 1968 when the University of Berkeley, California, purchased an unknown collection of 17th century French harpsichord music, which Curtis has called the «Parville manuscript». Among the fifty-six pieces by Louis Couperin contained therein, four were unknown, as well as two preludes. The remainder of the collection consists of pieces already existing in the only known source, although here they are written in greater detail. This source was used by Thurston Dart as a basis for his revision of the complete edition by Paul Brunold (1939). It is known as the Bauyn manuscript held by the Bibliothèque Nationale in Paris ; it contains ninety-nine pieces by Louis Couperin out of a total of two hundred and ninety-two by eighteen different composers (among them more particularly Chambonnières, Frescobaldi and Froberger).

A third important source is the volume, partly autograph according to Curtis, belonging to the English collector Guy Oldham. This is the only still unpublished source for sixty-seven organ works by Louis Couperin ; among them we find four harpsichord pieces, two being unpublished courantes. None of the manuscripts can be dated with certainty.

The discovery of the Parville manuscript led to the publication by Alan Curtis in 1970 of a hundred harpsichord

pieces by Louis Couperin, an edition resulting from a comparison of the above mentioned sources.

For artistic as well as practical reasons, Curtis has grouped the pieces by keys in order to form suites, beginning with the key of A, placing the major keys in front of the minor except for the final *Pavanne*, the only work of its kind in the music of Louis Couperin. In order to distinguish between the pieces having the same title, the same key even, a numbering system has been derived from this classification. Since this numbering is continuous throughout the book, we will indicate it before the suites composed by Curtis, since the harpsichordist has chosen here to change the order of some pieces in the same key from one suite to another.

All of Louis Couperin's harpsichord pieces, except of course for the unmeasured preludes, are stylized dances, in binary form, with repeats. They offer a striking example of music which develops most of all with regard to musical language, the form remaining fixed. Alan Curtis has rightly compared the extremely sketchy writing of the unmeasured preludes to the research being carried out at present on aleatory music, free improvisation and approximate notation. This type of prelude, designed to tunes one's instrument, was customary in France almost exclusively during the 17th century, up until the beginning of the 18th, on such stringed instruments as the harpsichord, lute, viola da gamba.

SUITES IX, XII and XIII (excerpts)

The pieces chosen by the harpsichordist are all in F major, with the exception of the *Chaconne* (n°54, suite IX) in D minor.

Prélude (n°76, suite XIII)

With unexpected modulations, the piece draws our attention to its measured ternary section, between the two unmeasured sections. We come across the same lay-out, which was to influence Bach, in two other preludes recorded here.

Allemande grave (n°69, suite XII)

By the richness of its 4-part counterpoint, it is indeed in the French style. But other elements show the German influence. The abundance of descending figures, as if in lament, remind us that the *Allemande* was used by composers of the period as a basis for «tombeaux». We cannot fail to notice that the melodic motif at the beginning of the second section of the piece can be found fifty years or so

later in the music of J.S. Bach when he composed his little keyboard *Prelude*, n°VI, BWV 940.

Courante (n°70, suite XII)

Melodious bright like a fanfare, the piece owes its appeal to the many appoggiaturas and suspensions in the third voice.

Branle de basque (n°72, suite XII)

Full of liveliness and harmonically simple, it retains a frankly popular character.

Gaillarde (n°74, suite XII)

Straight away, the theme makers wide leaps into the treble. The second modulating section (with a leap of more than an octave and a half in the right hand!) is remarkable for its thematic working-out.

Sarabande (n°80, suite XIII)

One of Louis Couperin's favorite dances; his usual habit was to begin on the strong beat. The sad mood is increased by the slow descending progression of the theme. The second part, using an ascending progression, is heard as a more lively, more assured reply to the first.

Chaconne (n°83, suite XIII)

After Chambonnières, it was Louis Couperin's turn to develop the plan of the *chaconne en rondeau* (several episodes alternating with a refrain). The refrain of this one is heard over majestic chords. With Louis Couperin, the signification of the episodes goes beyond a simple contrast in sound. The most varied sentiments, extending from the deepest to the most pleasant, find place here. Thus the second episode is transparent and joyful; the third is enriched with gentle dissonances whereas the fourth unfolds from one hand to the other with superb vehemence.

Gigue (n°73, suite XII)

A *gigue* in triple time, whereas the French version was often binary in spirit at this date. Louis Couperin has followed the example of Chambonnières here. Its fugal writing, constantly animated by the ornamentation, is also influenced by Froberger.

Chaconne (n°54, suite IX)

This *chaconne* is a visionary work, oscillating between G and D minor with a cadence in the major key of the dominant. The sombre theme then returns on itself, pushed into the low register of the instrument, with an obsession

already characteristic of Schumann! The third episode using imitative writing brings relief. It is joined to the repeat of the refrain, exposed twice, in D then in G minor, written out in full (whereas the performer usually has to go back to the beginning of the piece).

SUITE XV in G minor (excerpts)

Prélude (n°92)

After a first section full of changing harmonies and melody, a «changement de mouvement» takes place, giving way to a 4-part *fugato* which unwinds into an unmeasured conclusion.

Allemande (n°93)

Clothed in dissonances (B natural against B flat!) the uppermost of the three voices often proceeds chromatically.

Courante (n°94)

With 3-part writing, this courante is particularly adventurous with its false relation and difficult modulations.

Sarabande (n°95)

A piece that uses pastel shades; in the second part we can notice the delicacy of the replies in the bass.

Passacaille (n°96)

In the Bauyn manuscript, it is called «Chaconne ou Passacaille», but «Passacaille», in the Parville manuscript. The ambiguity is interesting. Alan Curtis has chosen the title of «Passacaille» because in the *chaconne*, a single key is maintained, whereas in the *passacaille* there are modulations, as here. It is a passionate piece, flowing along grandly, with finely balanced 4-part polyphony. Major and minor go hand in hand.

Sarabande (n°97)

Hieratic, reduced to simple although sophisticated writing. The long pedal note of the first two bars strengthens the expressive power of the dissonant appoggiatura on the fourth note.

Chaconne (n°99)

This is undoubtedly one of Louis Couperin's masterpieces, admirably resuming the expressive power but also the science of his art. Alan Curtis suggests that the date 1658 in the Parville manuscript was indicated by the copyist. Once again, this is a *chaconne en rondeau*. The massive chords of the refrain, urged along by the rough dotted falling motif in

the bass, contrast with the three episodes in close imitation which appear as replies in the upper register of the harpsichord.

SUITES I, III and V (excerpts)

All these pieces are in A minor, except for the *Passacaille* (n°26, suite V) which is in C.

Prélude à l'imitation de Mr Froberger (n°1, suite I)

What François Couperin indicated in his *Art de toucher le clavecin* as being «a free composition in which the imagination gives way to everything that comes to mind», is achieved here by reconciling, as in the previously recorded preludes, but still much more developed, the French style of the free improvisation with the German style attached to counterpoint. After a long opening unmeasured section, sinuous and strewn with startling modulations, the «changement de mouvement» introduces a fugue lasting for forty-six bars with remarkably sustained invention, the development of which becomes increasingly charged with dissonance and chromatism whereas the rhythm is subtly varied with suspensions. Here, Louis Couperin shows himself the direct forerunner of J.S. Bach who indeed retained the spirit of this kind of prelude, for example in the *Prelude and fugue VII in E flat major* from the *Well-tempered clavier*.

Allemande «L'Amiable» (n°2, suite I)

A portrait, already, such as François Couperin came to cherish. It is an *allemande* of the French type, highly polyphonic, firmly supported by the inner parts. The piece ends with a separate coda.

Courante «La Mignonne» (n°3, suite I)

Part of the appeal of this piece is provided by the appoggiaturas which emphasize the alacrity of the theme and break up the rhythmic symmetry.

Second courante (n°4, suite I)

This is even more accomplished than the preceding piece, although more soberly decorated.

Sarabande (n°5, suite I)

Partly graded, written in the lute style, the piece possesses a curious thematic similarity to the preceding *courante*.

La Piémontaise (n°6, suite I)

An agreeable piece, the truculence of which is enhanced by the sudden violent entry of the C sharp in the fifth bar and

the joyful sliding of the parallel sixths in the second section. It proves to what extent Louis Couperin had absorbed the art of Frescobaldi.

Menuet de Poitou (n° 18, suite III) and Double du menuet fait par Mr Couperin (n° 18a)

The title of the piece takes us back to the very beginnings of the minuet, probably derived from the «*branle à mener*» (hence «*mener*» «*menu*», «*minue*»). According to Alan Curtis, this minuet is of doubtful authenticity. Only the *double* seems in fact to be the work of Louis Couperin. Without giving way to a subjective appreciation, we can judge the *Menuet de Poitou* indeed modest, linear, compared to its *double*, much more developed and laden with dissonances (F natural against F sharp !) which is equivalent to a signature.

Passacaille (n° 26, suite V)

Together with the *Chaconne (n° 99)*, this is another great moment in Louis Couperin's music. The refrain consists of the two traditional sections, descending in to the bass of the instrument and seeming to be set in motion again by the auxiliary notes in the upper part. The harmonic daring is extraordinary (on the third chord, the group B - A - C - D!). In the eight episodes with imaginative counterpoint, Couperin accumulates polyphonic tension. In the third episode, with its long succession of consecutive thirds, and in the sixth episode, the music scarcely modulates. The polyphonic jewel is to be heard in the eighth episode with the

four voices entering in canon written «*stretto*» in the space of four bars with the rhythm dotted crotchet quaver. This highly developed *Passacaille* ends with the return of the refrain called «*grand couplet par b mol*» (sic). In fact, in this highly unstable context of C major, the only note to be flattened in comparison to the opening version of the refrain is the E! On listening, we can taste the savoury tonal ambiguity which is the result !

PAVANNE en fa dièse mineur n° 100

This *pavane* as already stated, is the only known one composed by Louis Couperin. It is in three sections, with 4 part writing, conceived in close counterpoint. The third section makes use of diminished note values. The highly ornate melodic parts provide a feeling of penetrating sadness. Besides, because it is in the rarely used key of F sharp minor, which is the «*ton de la Chèvre*» (goat) of the old Gautier (the lutenist Ennemond Gautier), Thurston Dart suggested that this elegiac *pavane* could be the «*Tombeau de M. Ennemond Gautier, Sieur de Nèves*», who died in 1651, which would place the composition of the piece around 1652. Whatever the case may be, Louis Couperin's only *Pavanne* offers us one of his masterpieces.

Joël-Marie FAUQUET

translated by Charles WHITFIELD

(1) Louis Couperin, *Pièces de clavecin*, edited by Alan Curtis, Collection «*Le Pupitre*», Paris, Heugel (1970)

CEMBALOSTÜCKE VON LOUIS COUPERIN

Was man von Louis Couperin wissen kann, ist in einigen Zeilen enthalten. Das Datum seiner Geburt ist mutmasslich : man denkt um 1626, demnach Titon du Tillet in der *Description du Parnasse français* geschrieben hat, dass der Musiker im Alter von fünfunddreissig Jahren gestorben ist. Wir verdanken auch Titon, der uns mitteilt, unter welchen Bedingungen das musikalische Talent der drei Brüder Couperin, Louis, Charles, Vater von François «dem Grossen», und François, aus Chaumes-en-Brie gebürtig, von Champion de Chambonnières entdeckt wurde, dem sie anlässlich seines Geburtstages ein, von ihnen selbst komponiertes, Morgenständchen brachten. Danach «steigt» Louis um 1650 nach Paris auf und auf die Orgelempore der Kirche Saint-Gervais, drei Jahre später, genau am 9. April 1653. Als Organist, Cembalo- und Bratschenspieler erschien er als

solcher unter den Vertrauten der Kammer des sehr jungen Ludwigs XIV. Das alles erklärt kaum, wer die Meister eines so ursprünglichen Talentes waren. Chambonnières ? Vielleicht. Aber man soll sich auf das ausgezeichnete Vorwort von Alan Curtis berufen, das er als Erstes in die Auflage von *Pièces de clavecin* (1) (Cembalostücke) von Louis Couperin setzte, eine Auflage, die dieser Schallplattenaufnahme zu Nutzen war, um in dieser Beziehung einiges Licht zu erhalten. Curtis hebt den ganzen künstlerischen Vorteil vor, den Louis Couperin aus seinen Aufenthalten im Schloss von Meudon zog, die Residenz des Diplomaten Abel Servien, dessen rege Beziehungen mit Italien dem Musiker gewiss geholfen haben, seine musikalische Kultur zu entwickeln. Aber es ist wahrscheinlich, dass er seine Bekanntschaft mit Girolamo Frescobaldi Johann Jakob Froberger verdankt, der 1652

einen Aufenthalt in Paris machte. Es ist also beim Zusammenfluss dieser mächtigen, deutschen und italienischen Strömungen, wo Louis Couperin sich selbst enthüllt wird.

Die Zerstreuung oder der schwierige Zugang der Quellen sind zum grossen Teil für den Schatten verantwortlich, der sich bis zu unseren Tagen über dem Werk von Louis Couperin ausgebreitet hat, das aus hundertdreissig Cembalostücken und siebenzig Orgelstücken besteht, ohne einige andere Instrumentenstücke aufzuzählen. Eine dieser sehr bedeutendsten Quellen konnte erst ab 1968 ausgewertet werden, dank des Kaufes durch die Universität Berkeley/Kalifornien einer, bis dahin unbekannt Sammlung französischer Musik für Klaviatur des 17. Jahrhunderts, von Curtis «*Parville-Manuskript*» genannt. Unter den sechsundfünfzig Stücken von Louis Couperin, das es enthält, waren vier unbekannt, sowie zwei Präludien. Der Rest der Sammlung bestätigt, obgleich in einer vollständigeren Abfassung, die einzige Quelle, die bis dahin als Norm galt. Sie diente als Basis zur Revision der sogenannten, vollständigen Ausgabe von Thurston Dart, die wir 1939 Paul Brunold verdanken. Es handelt sich um das Manuskript Bauyn, das in der Bibliothèque Nationale aufbewahrt, neunundneunzig Stücke von Couperin enthält, von den insgesamt 292 Stücken von achtzehn verschiedenen Komponisten, die es vereinigt (davon genau gesagt Chambonnières, Frescobaldi und Froberger).

Eine dritte Quelle ist nach Curtis durch den, zum Teil eigenhändig geschriebenen Band angeboten, der dem englischen Sammler Guy Oldham gehört. Es ist die einzige, noch nicht veröffentlichte Quelle für siebenundsechzig Orgelwerke von Louis Couperin, unter denen man vier Cembalostücke, davon zwei unveröffentlichte Courantes findet. Keines dieser Manuskripte konnte mit Sicherheit datiert werden.

Die Entdeckung des Parville - Manuskripts sollte 1970 zu Ende gebracht werden, mit der Veröffentlichung durch Alan Curtis von Hundert Stücken von Louis Couperin, eine Ausgabe, die sich aus den oben aufgezählten Quellen ergab.

Zu einem künstlerischen, als auch praktischen Zweck hat der Musikwissenschaftler die Stücke nach Tönen gruppiert, um daraus Suiten zu bilden, indem er mit dem Ton A beginnt, und indem er die Durtonarten vor die Molltonarten stellt, ausser der Schluss-pavane, die einzige ihrer Art im ganzen Werk Louis Couperins. Aus dieser Klassifizierung ergibt sich eine Nummerierung, die wir zu dem Zweck erwähnen, um die Stücke, die einen gleichen Titel oder eine gleiche Tonart besitzen, zu unterscheiden.

Da die Nummerierung von Anfang bis Ende der Sammlung fortlaufend ist, zeigen wir sie vor der Nummer der, von Curtis angefertigten Suiten an ; denn der Interpret hat sich entschlossen, einige Stücke gleicher Tonart von einer Suite in eine andere zu vertauschen.

Alle Cembalostücke von Louis Couperin, ausser natürlich den taktfreien Präludien, sind stilisierte Tänze, in zweiteiliger Form und Wiederholungen. Sie bieten das treffende Beispiel einer Musik, die sich vor allem auf dem Gebiet der Sprache entfaltet, denn die Form bleibt unveränderlich. Alan Curtis vergleicht zurecht den äusserst schematischen Stil der taktfreien Präludien mit den Erforschungen, die die zeitgenössische Musik auf dem Gebiet der Zufallsmusik (*musique aléatoire*), der freien Improvisation und der annähernden Notierung verfolgt. Diese Art frei zu präludieren, mit dem Vorwand, sein Instrument zu stimmen, wurde in Frankreich fast ausschliesslich während des 17. Jahrhunderts bis Anfang des 18. Jahrhunderts auf den Streichinstrumenten wie das Cembalo, die Laute und die Gambe praktiziert.

SUITES IX, XII und XIII (Auszüge)

Die vom Interpreten ausgewählten Stücke sind in F-Dur, ausser der *Chaconne (Nr. 54, Suite IX)*, die in D-moll ist.

Prélude (Nr. 76, Suite XIII)

Von unvorhersehbaren Modulationen durchquert, zieht es die Aufmerksamkeit durch seinen Dreitaktabschnitt an, zwischen zwei taktfreien Seiten. Wir werden diese Anordnung, die Bach beeinflussen wird, in den beiden anderen, auf dieser Schallplatte aufgenommenen, Präludien wiederfinden.

Allemande grave (Nr. 69, Suite XII)

Mit seiner Reichhaltigkeit an vierstimmigem Kontrapunkt ist sie wohl von französischer Bauart. Aber andere Elemente lassen den deutschen Einfluss durchblicken. Der Überfluss von absteigenden, wie wehklagenden Motiven erinnert uns, dass die Allemande den damaligen Musikern diene, Grablieder zu schreiben. Man kann nicht umhin, zu bemerken, dass das melodische Motiv, das den zweiten Teil eröffnet, sich einige fünfzig Jahre später unter der Feder von J.S. Bach wiederfinden wird, wenn er sein kleines *Präludium VI* für Klavier, *BWV 940* schreiben wird.

Courante (Nr. 70, Suite XII)

Singend und schallend wie ein Trompetengeschmetter

verdankt sie ihr Relief den zahlreichen Vorschlägen und den Synkopen der dritten Stimme.

Branle de basque (Baskenbransle) (Nr. 72, Suite XII)
Voller Lebhaftigkeit und in einfachem harmonischen Aufbau, behält er einen geradezu populären Charakter.

Gaillarde (Nr. 74, Suite XII)
Das Thema überspringt von Anfang an breite Intervalle bis in die hohen Stimmlagen. Der zweite Abschnitt (mit einem Sprung der rechten Hand von eineinhalb Oktaven höher !) widmet sich einer thematischen und bemerkenswert modulierenden Arbeit.

Sarabande (Nr. 80, Suite XIII)
Einer der Lieblingstänze von Louis Couperin, der die charakteristische Gewohnheit hat, sie auf einem starken Tempo zu beginnen. Der melancholische Ausdruck ist durch das langsame Vorgehen des absteigenden Themas betont. Der zweite Teil, auf einem aufsteigenden Fortschreiten des Themas aufgebaut, hört sich wie seine, dem ersten gegebene, Antwort an, energischer und selbstsicherer.

Chaconne (Nr. 83, Suite XIII)
Nach Chambonnières gebührt es Louis Couperin, das Schema der Chaconne zum Rondo zu erweitern (mehrere Verse regelmässig mit einem Kehrreim abgewechselt). Der Kehrreim rollt auf majestätischer Akkorden. Bei Louis Couperin überschreitet die Bedeutung der Verse das einfache wohlklingende Spiel. Die verschiedensten Gefühle, von den tiefsten bis zu den lieblichsten, finden hier Platz. So ist die zweite Strophe klar und fröhlich ; die dritte bereichert sich mit zarten Dissonanzen, während die vierte von einer Hand zur anderen mit einer prächtigen Wucht niederprasselt.

Gigue (Nr. 73, Suite XII)
Dreitaktgigue, während die französische Gigue der damaligen Zeit oft in binarem Sinn ist. Louis Couperin folgt hier dem Beispiel von Chambonnières. Sein fugenhafter Stil, dessen Verzierung ständig den Rücksprung ankurbelt, ist ebenso von Froberger beeinflusst.

Chaconne (Nr. 54, Suite IX)
Welch phantasievolles Werk ist diese Chaconne, deren Tonpol zwischen G und D-moll schwankt mit der Kadenz auf der Durdominante. Der Rückgang auf sich selbst des dunklen Kehrreims, in die tiefe Tonlage des Instrumentes

eingepfercht, besitzt schon ein Schumann'sches, quälendes Aussehen ! Die dritte Strophe, in Imitationen behandelt, bringt einen kurzen Lichtblick. Sie ist mit der vierten durch die Wiederholung des zweimal dargelegten Kehrreimes, in D, dann in G-moll, verbunden, der wörtlich niedergeschrieben ist (während der Interpret sich gewöhnlich auf den Anfang des Stückes bezieht).

SUITEN XV in G-moll (Auszüge)

Prélude (Nr. 92)
Nach einem ersten, sehr harmonisch und melodisch bewegtem Abschnitt geschieht ein «Satzwechsel», der einem breit entwickelten, vierstimmigen *Fugato* Platz gibt, das mit einer taktfreien Konklusion aufgelöst wird.

Allemande (Nr. 93)
In Dissonanzen eingehüllt (aufgelöstes H gegen B!), ist sie in drei Stimmen geschrieben, deren erste oft in chromatischen Stufen fortschreitet.

Courante (Nr. 94)
Besonders abenteuerlicher Lauf dieser dreistimmigen Courante, mit ihrer falschen Verbindung und ihren misstrauischen Modulationen.

Sarabande (Nr. 95)
Ein Stück ganz in gedämpfter Schallfülle, in dessen zweiten Teil man die Subtilität der Antworten des Basses schätzen wird.

Passacaille (Nr. 96)
Im Bauyn - Manuskript wird sie «Chaconne oder Passacaille» genannt, «Passacaille» im Parville - Manuskript. Die Doppelsinnigkeit ist interessant. Die Wahl des Titels «Passacaille» von Alan Curtis erklärt sich durch die Tatsache, dass man in der Chaconne eine einzige Tonart beibehält, während die Passacaille Modulationen enthält, wie es hier der Fall ist. Es handelt sich um ein leidenschaftliches Stück, von einem grossen Schwung mitgerissen, dessen vierstimmige Polyphonie bemerkenswert ausgeglichen ist. Man wird die Nebeneinanderstellung von Dur - Moll bemerken.

Sarabande (Nr. 97)
Sie ist feierlich, auf einen einfachen, aber kunstvollen Stil beschränkt. Das lange Pedal der zwei ersten Takte verstärkt die ausdrucksvolle Wirkung des falsch klingenden

Vorschlags der vierten Note.

Chaconne (Nr. 99)
Es handelt sich hier ganz sicher in eines der Meisterwerke von Louis Couperin, weil dieses Stück wunderbar die ausdrucksvolle Kraft, aber auch das Wissen seiner Kunst kurz zusammenfasst. A. Curtis lässt daran denken, dass das, auf das Parville - Manuskript eingeschriebene Datum ein, vom Abschreiber angegebenes Datum ist. Es handelt sich hier noch einmal um eine Chaconne in Rondoform. Dem Kehrreim mit massigen Akkorden, durch ein rauhes, punktiertes, absteigendes Motiv des Basses beschleunigt, stellen sich drei dichte Imitationsstrophen entgegen, die wie Antworten im hohen Register des Instrumentes bilden.

SUITEN I, III und V (Auszüge)
Alle diese Stücke sind in A-moll, ausser der *Passacaille* (Nr. 26, Suite V), die in C ist.

Prélude à l'imitation de Mr. Froberger (Nr. 1, Suite I)
Was François in seiner *Art de toucher le clavecin* («Kunst, das Cembalo anzufassen») als «eine freie Komposition bezeichnet, wo die Einbildung sich allem überlässt, was sich ihr vorstellt», verwirklicht sich hier, indem es, wie in den vorhergehenden, aufgenommenen Präludien, aber in noch viel entwickelterer Weise, die französische frei improvisierende Tendenz und die deutsche, an den Kontrapunkt geknüpfte Tendenz vereinigt. Nach einem ersten und langen, taktfreien Abschnitt in kurvigem Verlauf und mit ergreifenden Modulationen besät, führt der «Stanzwechsel» eine Fuge mit sechsundvierzig Takten ein, deren Durchführung sich nach und nach mit Dissonanzen und Chromatismen belädt, während die Stimmführung subtil durch Synkopen verändert wird. Louis Couperin tritt hier als direkter Vorläufer von J.S. Bach auf, der übrigens den Geist dieses Präludiumsstils z.B. in dem *Präludium und Fuge VII in Es-Dur* im ersten Buch des *Wohltemperierten Klaviers* beibehält.

Allemande «L'Amiable» (Nr. 2, Suite I)
Ein Porträt, wie es schon François Couperin lieben wird. Es ist eine *Allemande* französischen Typs, mit sehr polyphonischem Aufbau, fest von den Zwischenstimmen des Kontrapunkts unterstützt. Der Abschluss des Stückes bildet eine unterschiedliche Koda.

Courante «Mignonne» (Nr. 3, Suite I)
Die Vorschläge, die die Heiterkeit des Themas unter-

streichen und die rhythmischen Symmetrien brechen, geben dem Stück einen Teil seines Reliefs.

Seconde courante (Nr. 4, Suite I)
Sie ist noch entzückender, als die vorhergehende, aber schlichter verziert.

Sarabande (Nr. 5, Suite I)
Sehr abgestuft und im Lautenstil, stellt sie auf eigenartige Weise eine thematische Verwandtschaft mit der vorausgehenden *Courante* dar.

La Piémontaise (Nr. 6, Suite I)
Ein vergnügtes Stück, dessen Urwüchsigkeit durch den unvermuteten Einbruch des Cis im fünften Takt und das fröhliche Aufsteigen der parallelen Sexten im zweiten Abschnitt hervorgehoben wird. Sie beweist, bis zu welchem Grad Louis Couperin sich die Kunst Frescobaldis angeeignet hat.

Menuet de Poitou (Nr. 18, Suite III) und **Double du menuet fait par Mr. Couperin** (Nr. 18a)
Der Titel des Stückes führt uns auf den Ursprung selbst des Menuetts zurück, das wahrscheinlich von dem «brante à mener» (Bransle zum Führen) stammt, deshalb «mener», «menu», «minué». Nach A. Curtis ist die Zuteilung dieses Menuetts an Louis Couperin zweifelhaft. Allein das Doppel sei wirklich von ihm. Ohne einer subjektiven Einschätzung auszuweichen, ist es erlaubt, das *Menuet de Poitou* wohl brav, linear zu finden, im Vergleich zu seinem Doppel, viel mehr verziert und mit Dissonanzen (aufgelöstes F gegen Fis !) beladen, die einer Unterschrift gleichkommen !

Passacaille (Nr. 26, Suite V)
Mit der *Chaconne* (Nr. 99) handelt es sich hier um einen anderen Gipfel von Louis Couperin Kunst. Der Kehrreim stellt die zwei traditionellen Abschnitte vor, in die tiefen Lagen des Instrumentes absteigend und wie durch die Ausschmückung der höheren Stimme angekurbelt. Die harmonischen Kühnheiten sind unerhört (beim dritten Akkord, Vereinigung H - A - C - D!). In den acht Strophen von erfinderschem kontrapunktischen Stil, geht Couperin mit der Anhäufung von polyphonischen Spannungen vor. In der dritten Strophe mit ihrer langen Folge von verbundenen Terzen und in der sechsten Strophe ist der Stil sehr wenig modulierend. Das polyphonische Juwel wird von der achten Strophe gebildet, vierstimmig mit kanonartigen Einsätzen behandelt, «stretto» (gedrängt) innerhalb von

vier Takten und auf dem schwarzen, punktierten Achtelrhythmus geschrieben. Diese sehr durchgeführte *Passacaille* endet mit der Wiederkehr des Kehrreims « grosse Strophe in B ». In Wirklichkeit ist in diesem sehr unbeständigen C-Dur - Kontext die einzige Note, die im Verhältnis zur anfänglichen Abfassung der Strophe erniedrigt werden kann, das E! Man wird beim Zuhören die pikante tonale Zweideutigkeit, die daraus resultiert, beurteilen !

PAVANNE in Fis-moll Nr. 100

Diese *Pavane* ist, wie wir schon sagten, die einzige im bekannten Werk von Louis Couperin. Sie besteht aus drei vierstimmigen Teilen und ist auf einem strengen kontrapunktischen Stil aufgebaut. Der dritte Teil spielt auf der Aufteilung der Werte. Die melodischen, sehr ausgeschmückten Teile geben einen Ausdruck von durchdringender Melancholie wieder. Mehr noch, weil sie die ungebrauchliche Tonart Fis-moll benutzt, die der « Ziegenton » des alten Gautier ist (der Lautenspieler Ennemond Gautier), ist Thurston Dart auf den Gedanken gekommen, dass diese elegische *Pavane* das « Grablied von

M. Ennemond Gautier, Sieur de Nèves » sein könnte, im Jahr 1651 gestorben, was die Komposition des Stückes gegen 1652 verlegen würde. Wie dem auch sei, Louis Couperin hinterlässt uns mit dieser einzigartigen *Pavane* eines seiner Meisterwerke.

Jöel-Marie FAUQUET

übersetzt von Maria-Elisabeth PLANK-SERFATY

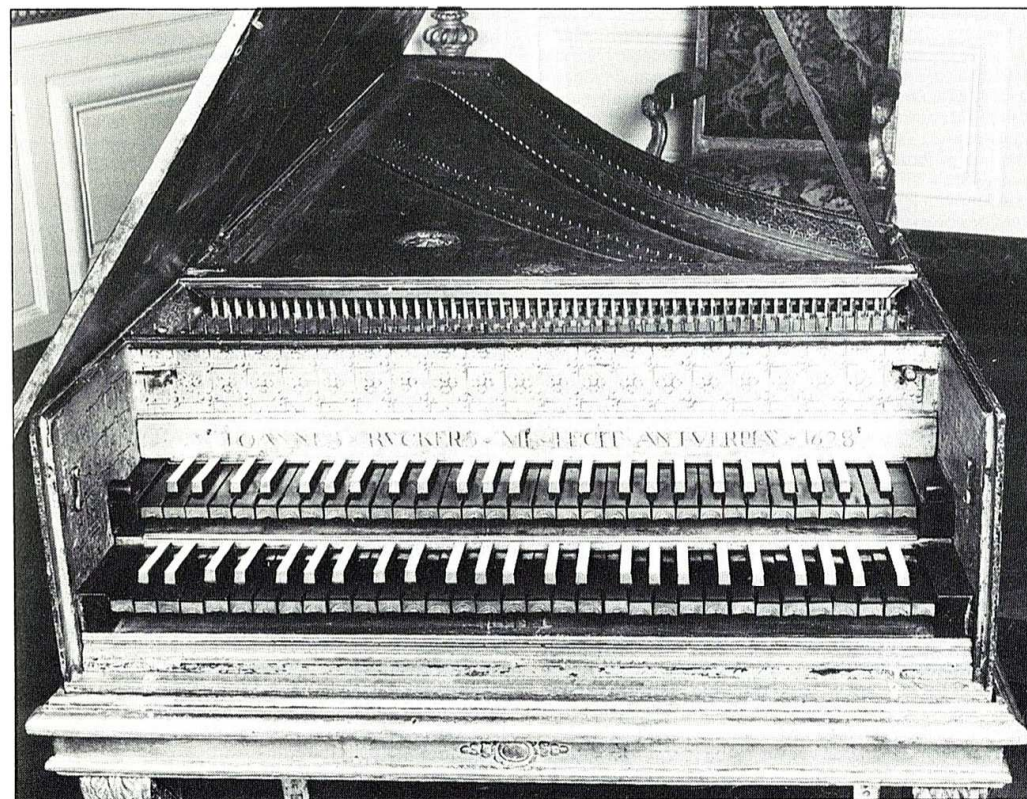
(1) Louis Couperin, *Pièces de clavecin*, Veröffentlichung von Alan Curtis, Sammlung *Le Pupitre*, Paris, Heugel (1970)

© ARION PARIS 1981. Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'URSS (Reproduction interdite)

© ARION PARIS 1981. All rights reserved for all the world, USSR included (Copyright reserved)



CLAVECIN JOANNES RUCKERS (1628)



Comme me le disait mon ami William Dowd, nous nous trouvons là devant un instrument d'une extrême importance. Pourquoi ? Tout simplement parce que cet instrument est un clavecin «charnière», où tout le travail des Ruckers est encore présent, et dont le facteur, qui a ravalé (ravaler = remettre en aval) cet instrument au XVIIIe siècle (en 1706 exactement) n'a rien coupé, sectionné de l'instrument initial, ce qui est très rare. Il a simplement redivisé d'une manière plus serrée l'espace existant en y apportant ses propres claviers.

C'est ce qui nous permet de voir l'échine intacte avec son tiroir et sa peinture, ainsi que le papier d'origine devant les claviers. Mais beaucoup plus intéressant est le fait que la table d'harmonie n'a pas été du tout retouchée et celle-ci conserve toute sa décoration si particulière aux Flamands, ainsi que sa date «1628». Seul le chevalet de 8 pieds a été changé. Mais sur le chevalet du 4 pieds on peut encore voir très nettement les traces des pointes d'autrefois et même les traces très précises des doubles pointes d'octaves en octaves nous prouvant d'une manière absolue que nous nous trouvons là devant un clavecin à transpositeur (dispositif qui transpose la musique dans plusieurs tons). Ceci se confirme encore sur les sillets des 8 pieds et 4 pieds où même des petites pièces de bois ont été incorporées afin d'éviter des trous supplémentaires au moment du ravalement.

L'emplacement des chevilles du Ruckers a été savamment rebouché par le facteur, sans doute Nicolas Blanchet. En 1706, les claviers très endommagés ont été replaqués par

Marcel Asseman aux alentours de 1954 ; ils possèdent 57 touches partant du sol au ré 4. Les sautereaux absents ont été refaits dans une conception du XXe siècle avec des becs de cuir et de buffle... C'est cette mécanique que je viens de refaire complètement avec mon assistant Pascal de Clisson. Mais dans cette restauration, nous avons volontairement limité au maximum l'apport d'éléments extérieurs. Nous nous sommes bornés à changer la mécanique qui coulisse dans ses registres originaux et dans ses guides réhabillés, eux, de basane nouvelle, celle-ci étant complètement absente. Puis nous avons réhabillé et réaligné les claviers. La barre entre les claviers ayant disparu, nous l'avons également refaite, car le cadre du clavier avait été conçu à la manière de celui d'un piano. Puis enfin, le couteau qui referme les claviers étant recouvert de graphite, nous l'avons décapé, redoré à la feuille ; mais la décoration environnante (récente) de la partie supérieure étant trop chargée, nous avons décidé de remplir ce «grand vide» sur le couteau, esthétiquement peu joli à l'oeil, par l'inscription : «JOANNES RUCKERS ME FECIT ANTVERPIAE 1628» comme le faisait très honnêtement les Blanchet dans leurs ravalements. Le splendide piètement a dû être refait vers les années 1860.

Le clavecin provient de Cluny où il avait été déposé il y a une trentaine d'années. Il est accordé au diapason 415.

Claude MERCIER-YTHIER

THE RUCKERS HARPSICHORD (1628)

As my friend William Dowd declared, we have here an extremely important instrument. Why ? Quite simply because it is a harpsichord which has conserved all of the Ruckers workmanship since the builder who carried out the ravalement in 1706 did not either remove or cut out anything from the original instrument, which is very rare. He simply squeezed everything into the existing space and added his own keyboards.

That is why we can still see the spine intact with its tool compartment and paintwork, as well as the original block-printed papers in front of the keyboards. But the fact that the soundboard has not been in the least altered is much more interesting ; it has retained all its decoration, so characteristic of Flemish work, as well as its date : 1628. Only

the eight foot bridge has been changed. But on the four foot bridge it is still possible to see the traces of the old pins clearly and even the precise positions of the double pins from octave to octave thus proving to us beyond doubt that the instrument was a transposing harpsichord (apparatus transposing music) in several tones. This is also confirmed by the eight and four foot nuts where little pieces of wood have been reintroduced in order to avoid additional holes at the time of the rebuilding.

The position of the Ruckers tuning pins has also been cleverly filled-in by the builder, no doubt Nicolas Blanchet. The 1706 keyboards, very badly damaged, were refaced by Marcel Asseman in about 1954 ; they possess 57 notes ranging from G to d⁴. The missing jacks have been remade

according to 20th century principles with quills of leather and peau de buffle... This is the mechanism I have just restored completely together with my assistant Pascal de Clisson. In the course of this restoration, we have deliberately limited the introduction of outside elements as much as possible. We have restricted ourselves to changing the slides of the original registers and to recovering the guides with new basan, the old having entirely disappeared. Then we recovered and realigned the keyboards. The bar between the keyboards having disappeared, we have also replaced it since the keyboard surround had been conceived in the style of a piano. Lastly, since the frontboard which closes the keyboards was covered with graphite, we

DAS CEMBALO VON JOANNES RUCKERS (1628)

Wie mein Freund William Dowd zu mir sagte : wir befinden uns hier vor einem Instrument von äusserster Bedeutung. Warum? Ganz einfach, weil dieses Instrument ein Cembalo eines zeitlichen Angelpunktes darstellt, wo die ganze Arbeit der Familie Ruckers noch gegenwärtig ist, und dessen Cembalobauer, der dieses Instrument in 18. Jahrhundert (genau um 1706) wieder in den alten Zustand versetzte, nichts von dem anfänglichen Instrument wegnahm oder trennte, was sehr selten ist. Er hat nur den existierenden Raum enger aufgeteilt, indem er seine eigenen Tastaturen zufügte.

Dies erlaubt uns, den unversehrten Cembalokasten, mit seinem ursprünglichen Schubfach und Anstrich, sowie den Originalfilz vor den Tastaturen zu sehen. Aber noch viel interessanter ist die Tatsache, dass die Harmonietafel überhaupt nicht überholt worden ist und dass diese, ihre, den Flamen so eigene Verzierung, sowie ihr Datum «1628» behält. Nur sein achtfüssiger Steg wurde verändert. Aber auf dem vierfüssigen Steg kann man noch sehr deutlich die Spuren der früheren Spitzen sehen und selbst die sehr genauen Spuren der doppelten Oktavenspitzen in Oktaven, die uns auf absolute Art beweisen, dass wir uns hier vor einem transponierenden Cembalo (mit einem System, das die Musik in mehrere Tonlagen transponiert) befinden. Dies bestätigt sich noch auf den vier- und achtfüssigen Stegen, wo selbst kleine Holzstücke eingebaut wurden, um weitere Löcher bei der Überholung zu vermeiden.

Die einstigen Stellen der Ruckerswirbel wurden kunstvoll vom Cembalobauer, zweifelsohne von Nicolas Blanchet, im Jahr 1706 zugestopft. Die sehr beschädigten Tastaturen wurden von Marcel Asseman um 1954 wieder

have stripped it, regilded it ; but the surrounding decoration (recent) of the upper part being too heavy, we decided to fill in this large empty space, aesthetically not very pleasant to look at, with the inscription : «JOANNES RUCKERS ME FECIT ANTVERPIAE 1628» in accordance with the highly honest Blanchet practice when rebuilding instruments. The splendid stand must have been remade in about 1860. The harpsichord comes from Cluny where it had been deposited thirty or so years ago.

The instrument is tuned to 415 Hz pitch.

Claude MERCIER-YTHIER
translated by Charles WHITFIELD

neu verkleidet ; sie besitzen 57 Tasten, die von G bis d⁴ gehen. Die abwesenden Docken wurden nach Bauart des 20. Jahrhunderts, mit Büffellederkielen ausgebessert... Diese Mechanik habe ich soeben mit meinem Assistenten Pascal de Clisson wieder zurecht gemacht. Aber in dieser Restaurierung haben wir freiwillig die Zufügung von ausstehenden Elementen zum Höchsten begrenzt. Wir haben uns beschränkt, die Mechanik auszuwechseln, die in ihrem ursprünglichen Springerkasten und in seinen, neu mit Schafleder verkleideten Führungsleisten gleitet, denn sie fehlte vollständig. Dann haben wir die Tastaturen neu verkleidet und wieder angeglichen. Da die Verbindungsstange zwischen den Tastaturen fehlte haben wir sie ebenfalls erneuert, denn der Tastaturenrahmen war wie der, eines Klavieres gebaut. Dann endlich haben wir die Trennwand, die die Tastaturen abschliesst und die mit Graphit bedeckt war, gescheuert und mit Blattgold vergoldet ; aber da die umliegende neuere Verzierung des oberen Teils zu beladen war, haben wir uns entschlossen, diese unästhetische «grosse Leere» auf der Trennwand mit der Inschrift aufzufüllen : «JOANNES ME FECIT ANTVERPIAE 1628», wie es die Blanchets sehr ehrlich in ihren Wiederherstellungen taten. Der herrliche Fuss ist wahrscheinlich um die Jahre von 1860 wieder neu gemacht worden.

Das Cembalo kommt aus Cluny, wo es vor dreissig Jahren abgestellt worden war. Es ist nach dem Stimmton 415 gestimmt.

Claude MERCIER-YTHIER
übersetzt von Maria-Elisabeth PLANK-SERFATY