



LOUIS
COUPERIN
1626 -1661

Pièces
pour clavessin

PAVANE, SUITES, PASSACAILLES,
HARPSICHORD WORKS

LAURENT STEWART

CLAVECIN TIBAUT 1681

disques
PIERRE VERANY



Pièces pour clavessin

PAVANE, SUITES, PASSACAILLES,
HARPSICHORD WORKS



Laurent STEWART

Clavecin Français/*French harpsichord* Vincent Tibaut • 1681
par courtoisie de Monsieur Yannick GUILLOU

Accord Martin Kather la 400 au tempérament mésotonique

Couverture : «La Madeleine à la veilleuse (dite aussi La Madeleine Terff) (détail),
Georges de LA TOUR (1593-1652). Paris, Musée du Louvre.
Photo : LAUROS-GIRAUDON

LOUIS COUPERIN

1626-1661

1 SUITE EN ré/D MINEUR

- 1 Prélude (5'03)
- 2 Allemande (3'18)
- 3 Courante (1'09)
- 4 Sarabande (2'42)
- 5 Gavotte (0'46)
- 6 Canaries (0'58)
- 7 Volte (0'51)
- 8 La Pastourelle (0'26)
- 9 Chaconne (2'56)

10 PASSACAILLE (4'05)

11 ALLEMANDE "L'Amiable" (1'41)

12 SUITE EN fa/F MAJEUR

- 12 Prélude (2'24)
- 13 Allemande grave (2'49)
- 14 Courante (1'21)
- 15 Sarabande (2'02)

16 Branle de Basque (0'38)

- 17 Tombeau de
Mr Blancrocher (5'32)
- 18 Gigue (0'50)
- 19 Gaillarde (1'24)

20 ALLEMANDE (2'47)

21 LA PIÉMONTOISE (1'45)

22 PAVANE EN fa dièse/F flat MINEUR (3'46)

23 SUITE EN do/C MINEUR

- 23 Prélude (3'21)
- 24 Allemande
"La Précieuse" (2'52)
- 25 Gigue (1'56)
- 26 Chaconne
"La Bergeronnette" (2'33)
- 27 Passacaille (4'23)

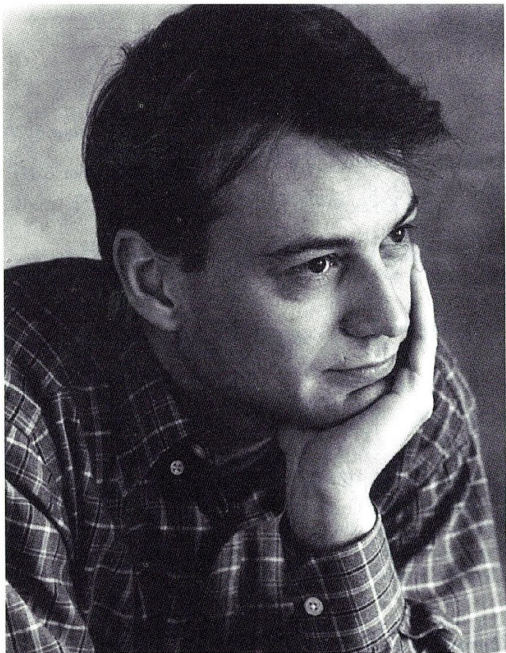


PHOTO : DELPHINE MERLATO

Laurent Stewart fait ses études de clavecin auprès de Béatrice Clérici (Société de Musique Ancienne de Nice) et de Scott Ross. Puis il travaille avec Sergio Vartolo au Conservatoire de Vérone et auprès de Noëlle Spieth au Conservatoire National de Région de Lille, où il obtient une médaille d'or à l'unanimité en 1983 et une médaille d'or en musique de chambre en 1984. Il y étudie également l'orgue avec Jean Boyer. En 1986 il obtient le prix de perfectionnement à l'unanimité en clavecin. Laurent Stewart se perfectionne ensuite au Conservatoire Royal d'Anvers (Belgique) auprès de Jos van Immerseel où il obtient en 1990 le diplôme supérieur avec grande distinction.

Il mène depuis une brillante carrière. Il joue au sein d'ensembles tels que *Concerto di Bassi*, *Akademia* et le *Concert Spirituel*. Il a participé à de nombreux concerts avec *Il Seminario Musicale* (Gérard Lesne), *l'Ensemble Baroque de Nice* (Gilbert Bezzina), *Les Saqueboutiers de Toulouse*, *Anima aeterna* (Jos van Immerseel), *Variations*, en duo avec Florence Malgoire (violon baroque), Marianne Muller (viola de gambe) et Isabelle Poulenard (soprano).

Il est régulièrement l'invité de festivals tels que "*Clavecin en Artois*", "*Antwerpiano*", le "*Festival des Flandres*" et joue en récital à Nice, Lille, Nîmes, Toulouse, Paris et Bruxelles. Il enseigne depuis 1989 au Conservatoire du VII^e arrondissement de Paris le clavecin et la musique de chambre.

Laurent Stewart studied the harpsichord with Béatrice CLERICI (Society of Ancient Music, Nice) and Scott ROSS. He then worked with Sergio VARTOLO at the Conservatory in Verona and with Noëlle SPIETH at the Regional Conservatoire (CNR) in Lille, where he was unanimously awarded gold medals for harpsichord in 1983 and for chamber music in 1984. He also studied the organ there with Jean BOYER. In 1986, he was unanimously awarded the proficiency prize for harpsichord. Laurent STEWART went on to study at the Royal Conservatory in Antwerp (Belgium) with Jos van IMMERSEEL, obtaining the highest diploma with distinction in 1990.

Since then, Laurent STEWART has been leading a brilliant career. He plays with such ensembles as *Concerto di Bassi*, *Akademia*, *Le Concert Spirituel* and has taken part in many concerts with *Il Seminario Musicale* (Gérard LESNE), the *Nice Baroque Ensemble* (Gilbert BEZZINA), *Les Saqueboutiers de Toulouse*, *Anima aeterna* (Jos van IMMERSEEL), *Variations*, and in duet with Florence MALGOIRE (baroque violin), Marianne MULLER (viola da gamba) and Isabelle POULENARD (soprano).

Laurent STEWART is regularly invited to appear at festivals, such as "*Clavecin en Artois*", "*Antwerpiano*", the "*Flanders Festival*", etc., and he gives recitals in Nice, Lille, Toulouse, Paris and Brussels. Since 1989 he has been teaching the harpsichord and chamber music at the Conservatoire of the 7th arrondissement of Paris.

Chaumes en Brie, vers 1626. Dans une humble chaumière, naît un petit garçon que l'on baptise du nom de Louis. A la lecture de l'inventaire de la maison, qui recense trois basses de violon, trois dessus de violon, deux dessus de haultbois, un gros haultbois, deux tailles de haultbois, deux flûtes d'Allemane, deux mandolles et deux petites posches, il est clair que le petit Louis baigne dans une atmosphère musicale. Son grand-père, Mathurin, est «joueur d'instrument, marchand, laboureur et procureur de la Seigneurie de Beauvoir», et son père, Charles, est «tailleur d'habits, marchand, maître joueur d'instruments tant haut que bas». Louis et ses deux frères François et Charles seront aussi musiciens.

Bien plus tard, Evrard Titon du Tillet relate, dans son *Parnasse françois* édité en 1732, l'anecdote des grands débuts de la dynastie Couperin, qui eut lieu un 24 juillet de l'année 1649 ou 1650 : «Les trois frères Couperins étoient de Chaume, assez proche de la Terre de Chambonniere. Ils jouoient du violon, et les deux aînez reussissoient 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 Chambonniere d'aller à son château lui donner une aubade : ils y arriverent, et se placerent à la porte de la salle où Chambonniere estoit à table avec plusieurs convives, gens d'esprit et ayant du goût pour la musique. Le maître de maison fut surpris agreablement, de même que toute sa compagnie par la bonne symphonie qui se fit entendre. Chambonniere pria les personnes qui executoient d'entrer dans la salle, et leur demanda d'abord de qui estoit la composition des airs qu'il avoient jouez : un d'entr'eux lui dit qu'elle estoit de Louis Couperin, qu'il lui presenta. Chambonniere fit aussi-tôt son compliment à Louis Couperin, et l'engagea avec tous ses camarades de se mettre à table ; lui lui temoigna 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. Chambonniere le produisit à Paris et à la cour, où il fut goûté.»

Dans la capitale, Louis Couperin est donc introduit par Jacques Champion de Chambonnières, le fondateur de l'Ecole Française de clavecin qui, à cette époque, est gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roy. Ce dernier soutient son protégé à tel point que dès le 9 avril 1653, Louis Couperin reçoit la charge d'organiste de l'église Saint-Gervais, l'un des postes les plus importants et les mieux rémunérés de Paris; quelque temps plus tard, on lui

propose de remplacer Chambonnières, ce que Couperin refuse afin de ne point porter ombrage à son protecteur. «Le Roy lui sçut bon gré, et créa une charge nouvelle de dessus de viole, qu'il lui donna». Cette fulgurante ascension fut brisée net par la mort, le 29 août 1661, alors que le musicien n'avait que trente-cinq ans.

Couperin fut donc en activité pendant dix petites années, délai trop bref pour s'être préoccupé de la publication de ses oeuvres, mais suffisant pour composer 132 pièces de clavecin, 76 oeuvres pour orgue et 9 pages pour divers ensembles instrumentaux. Il est remarquable que le nombre de pièces d'orgue et de viole, instruments qu'il pratiquait dans le cadre de charges officielles, ne représente que la plus petite partie de sa production. Sans doute Couperin préférait-il le clavecin, et, rentré chez lui après ses obligations à la cour et à la paroisse, s'adonnait-il à son instrument favori.

Ces pièces de clavecin figurent toutes dans le manuscrit Bauyn, conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, et le manuscrit Parville, propriété de l'Université de Californie-Berkeley. Dans le premier, elles y apparaissent groupées par genre et par tonalité, dans le second, par groupes de pièces du même ton. L'interprète a donc toute liberté, comme c'était le cas à l'époque, d'agencer les pièces comme il l'entend, ne prenant en considération que la tonalité et un certain ordre logique.

Du point de vue stylistique, l'oeuvre de Louis Couperin procède de plusieurs sources : la tradition familiale, qui lui transmet d'anciennes danses comme le Branle de Basque, les anciens luthistes (par exemple Blancrocher à qui il rend hommage par un «tombeau») dont il emprunte le style «brisé» ou syncopé, les leçons de son protecteur Chambonnières, l'inévitable entourage de collègues ou amis musiciens (Gavottes de Hardel et Lebègue) et enfin, presque certainement, des influences étrangères que lui apporte Froberger, héritier du style improvisatoire cher à Frescobaldi. Il est en effet fort probable que ce dernier ait rencontré Couperin lors d'un séjour à Paris au début des années 1650; soulignons que le Français composa un *Prélude à l'imitation* de Mr Froberger.

Cette variété d'influences, qui ne doit pas faire oublier que le style de Couperin est et reste bien français, se reflète naturellement dans ses oeuvres et même dans les titres qu'il choisit. Bien que la majorité des pièces soient, dans l'ordre décroissant, des courantes généralement graves, à l'écriture polyphonique très dense; sarabandes, relativement rapides; allemandes, souvent

majestueuses, utilisant de riches passages en imitation; préludes et passacailles ou chaconnes, Couperin utilise également la gavotte, la gaillarde, la gigue, et, danses plus rares, la canarie (originaire des îles, au rythme proche de la gigue), la volte (danse provençale du XVIe), le branle de Basque, etc. Par ailleurs, il donne des sous-titres à quelques pièces (L'Amiable, La Précieuse, La Bergeronnette) et lance ainsi un usage qui sera adopté et amplifié par tous les clavecinistes français des générations futures, à commencer par son neveu François.

Louis Couperin se distingue particulièrement par deux formes qu'il n'invente pas, mais auxquelles il est le premier à insuffler une grandeur et une substance aussi riches: les préludes non mesurés et la passacaille ou chaconne. Issus des préludes des luthistes - qui y affinaient le délicat accord de leur instrument - les préludes non mesurés ne sont que partiellement notés, et requièrent l'imagination de l'interprète. Selon Alan Curtis, ils constituent « l'un des exemples les plus séduisants d'improvisation contrôlée que l'on trouve dans toute l'histoire de la musique ». En fait, il s'agit d'un procédé de re-composition à partir du canevas formé de notes rondes et de liaisons; aucune mesure ni rythme n'est spécifié, et seule la hauteur de la note est précisée. Le claveciniste doit cependant respecter le complexe système de liaisons, procédé moins imprécis qu'il n'apparaît au premier abord. Les liaisons indiquent en effet la durée approximative de certaines notes, ou donnent une idée du phrasé et de l'élan destiné à la phrase musicale. Les majestueuses passacailles ou chaconnes, traitées en rondeau, sont remarquables de grandiloquence. D'après David Fuller, Couperin atteint un très haut niveau de théâtralité avec la Passacaille en ut majeur, dans laquelle le grand couplet change abruptement d'humeur en passant du mode majeur au mode mineur, transformant ainsi complètement le contenu expressif.

Par rapport à son époque, Couperin a produit des œuvres normales du point de vue de la structure et de la dimension; cependant, elles se distinguent nettement par leur plus grande complexité. Là où Chambonnières se concentrait sur une longue phrase mélodique, Couperin propose souvent une succession d'événements: épisodes en imitation, puissantes harmonies, suspension rythmique, usage du chromatisme, changement de mode... Son œuvre admirable, empreinte d'une grande audace harmonique et d'un lyrisme contenu, témoigne du souci d'allier les styles français et italiens. Poète grave et sombre, écrit Massin, Louis Couperin conduit jusqu'au bout le demi-romantisme latent dans la musique française de cette moitié du XVIIe siècle.

Une vingtaine d'années après la mort de Couperin, l'abbé Le Gallois écrivait qu'il avait « excellé par la composition, c'est-à-dire par ses doctes recherches. Et cette manière de jouer a été estimée par les personnes sçavantes, à cause qu'elle est pleine d'accords et enrichie de belles dissonances, de dessein et d'imitation. »

François-Emmanuel de WASSEIGE

Chaumes en Brie, about 1626. In a humble cottage, a little boy was born and he was christened Louis. From the inventory of the house's possessions—trois basses de violon, trois dessus de violon, deux dessus de haultbois, un gros haultbois, deux tailles de haultbois, deux flûtes d'Allemane, deux mandolles et deux petites posches—it is clear that Louis grew up in a musical atmosphere. His grandfather, Mathurin, was a 'joueur d'instrument, marchand, laboureur et procureur de la Seigneurie de Beauvoir', and his father, Charles, was a 'tailleur d'habits, marchand, maître joueur d'instruments tant haut que bas'. Louis and his two brothers, François and Charles, also became musicians.

Much later, Evrard Titon du Tillet, in his 'Parnasse français', published in 1732, related the following anecdote, which took place on 24 July in the year 1649 or 1650:

The three Couperin brothers were from Chaume, not far from Chambonnières's manor. They played the violin and the two older ones were a great success on the organ. These three brothers, with some friends, also violinists, decided on M. de Chambonnières's name day to go to his castle and serenade him. They arrived and took up position at the door of the room where Chambonnières was dining with several guests, persons of wit and with a taste for music. The master of the house was agreeably surprised, as were all his company, by the fine piece that was presented. Chambonnières invited the players in and asked them first who had composed the airs they had played. One of them told him it was Louis Couperin, whom he introduced. Chambonnières immediately presented Louis Couperin his compliments and urged him and all his comrades to sit down at the table. He showed him great kindness and told him that a man like himself was not made to stay in the provinces, and that he absolutely must come with him

to Paris, an invitation which Louis Couperin accepted with pleasure. Chambonnières presented him in Paris and at court, where he was appreciated.'

It was thus Jacques Champion de Chambonnières, founder of the French classical school of harpsichord playing and, at that time, 'gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roy', who introduced Louis Couperin to the Parisian music world. He supported his protégé to such a degree that on 9 April 1653 Louis Couperin was appointed organist of St Gervais, one of the most important and best-paid posts in Paris. Some time later, Couperin was offered Charbonnières's post of 'joueur d'espionnette', which he refused out of loyalty to his sponsor. Instead, he was given a newly created post of treble viol player: 'Le Roy lui sçut bon gré, et créa une charge nouvelle de dessus de viole, qu'il lui donna'. His brilliant ascent was cut short by his death, on 29 August 1661, at the age of only thirty-five.

Louis Couperin was therefore active for just ten years: a time too short for him to think about publishing his works, but long enough for him to write 132 harpsichord pieces, 76 organ works and 9 compositions for various instrumental ensembles. It is remarkable that the number of pieces for organ and for viol (instruments he played as part of his official functions) represent only the smallest part of his output. Couperin no doubt preferred the harpsichord, devoting himself to his favourite instrument at home after he had fulfilled his obligations to court and parish.

Almost all these harpsichord pieces are to be found in two principal sources: the Bauyen manuscript (Bibliothèque Nationale, Paris) and the Parville manuscript (University of Berkeley, California). In the former, the pieces are grouped according to genre and key, in the latter according to key. The performer is thus completely free (as was usual at that time) to arrange the pieces as he likes, bearing in mind only the key and a certain logical order.

From the stylistic point of view, Louis Couperin's œuvre has several sources: family tradition, which passed on ancient dances such as the Branle de Basque; the old lutenists (e.g. Blancrocher, to whom he paid tribute in a 'tombeau'), from whom he borrowed the 'style brisé' or syncopated style; the lessons of his sponsor Charbonnières; the inevitable entourage of colleagues and musician friends (Gavottes by Hardel and Lebègue); and, finally—and almost

certainly—foreign influences from Johann Jacob Froberger, heir to the improvisatory style that was so dear to Frescobaldi—indeed, it is most likely that Froberger met Couperin during a stay in Paris in the early 1650s. Couperin acknowledged his debt to Froberger in the title of one of his preludes 'à l'imitation de Mr Froberger'.

These various influences, which must not make us forget that Couperin's style was and remained very French, are naturally reflected in his works and even in the titles he chose. Although most of the pieces are (in decreasing order of numbers): courantes (generally serious, with very dense polyphonic writing), sarabandes (relatively fast), allemandes (often majestic, with rich passages in imitation), preludes, passacailles or chaconnes, Couperin also made use of the gavotte, gaillarde and gigue, and rarer dances such as the canarie (with a rhythm something like the gigue; it originated in the Canary Islands,), volta (a 16th-century dance of Provençal origin), branle de Basque, and so on. Moreover, he gave subtitles to some of the pieces (L'Amiable, La Précieuse, La Bergeronnette), thus introducing a practice that was later to be adopted and developed by all the French harpsichordists of the generations to come, beginning with his nephew François.

The most remarkable of Louis Couperin's pieces, however, are the 'préludes non mesurés' (unmeasured preludes) and the passacailles and chaconnes; he did not invent these forms, but he was the first to invest them with such grandeur and substance.

Rhythmically unmeasured notation for preludes originated in lute preludes designed to test the tuning of the instrument before playing; they are only partly written down and call for imagination on the part of the performer. Alan Curtis considers them to be one of the most attractive examples of controlled improvisation in the whole of the history of music. In fact, the musician has to re-compose the piece from a canvas of slurs and semibreves; there are no indications of rhythm and metre, and only the pitch of each note is given. The harpsichordist must nevertheless respect the complex system of slurs, which is in fact not as imprecise as it at first appears: indeed, the slurs indicate the approximate length of certain notes, or give an idea of phrasing and of the momentum required for the musical phrase.

The majestic passacailles or chaconnes, in rondeau form, are remarkably grandiloquent. As David Fuller points out (New Grove), 'it is in the great C major Passacaille that the composer carries off his most theatrical coup: the grand couplet on its final appearance shifts without warning to the minor mode'.

Couperin produced works that were normal for his time where structure and dimension were concerned; but they nevertheless stand out for their greater complexity. Where Chambonnières concentrated on a long melodic phrase, Couperin often presents a whole succession of events: episodes in imitation, forceful harmonies, rhythmic suspension, use of chromaticism, changes of mode, etc. His admirable œuvre shows great harmonic daring and restrained lyricism; Couperin strives to combine the French and Italian styles. Jean and Brigitte Massin described him as a 'poète grave et sombre'. He takes to its culmination the latent 'semi-romanticism' that is to be observed in French music of the first half of the seventeenth century. Some twenty years after Couperin's death, Le Gallois wrote that he had 'excelled in composition, that is to say in his skilful research. And that manner of playing was appreciated by persons of culture because it is full of chords and is enriched by fine dissonances, design and imitation.'

François-Emmanuel de WASSEIGE

L'INSTRUMENT

De Vincent Tibaut, facteur toulousain actif dans la seconde moitié du XVII^e siècle, trois clavecins seulement, de conception très proche et d'une exceptionnelle qualité, sont connus à ce jour : celui daté de 1679, conservé au Musée instrumental de Bruxelles, celui utilisé pour le présent enregistrement et celui de 1691, très endommagé, peut-être inachevé, mais jamais retouché, du Musée de La Musique à la Villette.

L'instrument que l'on entend ici porte en marqueterie sur la plaque de nom la mention :

"Fait par Vincent Tibaut à Toulouse 1681"

Il est en noyer naturel et présente un beau décor de marqueterie : des bandes de rinceaux soulignent à l'extérieur le bords de la caisse tandis que des sphynxes apparaissent de part et d'autre des deux claviers. A la différence du Tibaut de Bruxelles l'intérieur du couvercle ne porte aucun ornement.

Le piètement à huit pieds en torsade réunis par une entretoise avec filets géométriques de bois clair est typique, tout comme l'ensemble de décor de l'instrument, du travail très spécifique des ébénistes toulousains de l'époque.

Une joueuse de luth assise sur un rocher est peinte sur la table d'harmonie parmi tout un ensemble de fleurs et de fruits. Sur la rosace apparaît un personnage debout qui tient un luth, entouré de deux sphynxes et... de deux escargots.

Ce clavecin n'a pas subi de ravalement. Il comporte les trois registres habituels : 8 pieds au clavier supérieur, 8 pieds et 4 pieds au clavier inférieur avec possibilité d'accouplement des deux claviers. (Il se peut qu'à l'origine, le 8 supérieur ait pu être actionné en accouplement par le système dit du *dog-leg*, c'est à dire sans entraînement de la touche du clavier supérieur).

L'étendue est de 4 octaves et 1 quarte : 50 touches par clavier dont deux brisées (le ré bémol et le mi grave qui donnent respectivement sur la première moitié de la touche la et si naturels), soit du sol en courte octave au do aigu.

Les touches diatoniques sont en tilleul, plaqué d'ébène, les chromatiques en os et les frontons percés d'arcsatures trilobées.

L'intérieur de l'instrument son barrage en carène de bateau, montrent que Vincent Tibaut était familier de la facture italienne. Et c'est bien une synthèse unique et sans descendance entre les clavecins transalpins et ceux des ateliers parisiens que Vincent Tibaut nous laisse avec cet instrument à la sonorité si grave, profonde et chaleureuse.

Yannick GUILLOU



Clavecin français/french harpsichord Vincent Tibaut • 1681

Photo : D.R.

THE INSTRUMENT

The instrument maker Vincent Tibaut of Toulouse was active during the second half of the seventeenth century. Only three of his harpsichords - all very similar in design and of exceptional quality - are known to be still in existence: the one dated 1679 which is in the Museum of Musical Instruments in Brussels, the one used here, and the one of 1691 - which is very damaged, was perhaps unfinished, but has never been altered - in the Music Museum at La Villette (Paris).

The instrument we hear on this recording bears the following words in marquetry on the nameboard:

"Fait par Vincent Tibaut à Toulouose 1681"

It is made of natural walnut, with fine decorations in marquetry: foliated scrolls along the outer edges of the case and female sphynxes on either side of the two manuals. Unlike the instrument in Brussels, the inside of the lid bears no ornamentation.

The stand (eight barley-sugar twisted legs joined by framing embellished with lines of geometrical pattern in light wood) and the general decoration of the instrument are typical of the very distinctive work produced by the cabinet makers of Toulouse at that time.

The soundboard bears a painting of a woman playing a lute, seated on a rock, amidst a whole array of fruit and flowers. On the brass rose is a person standing holding a lute, flanked by two female sphynxes and... two snails!

This harpsichord has not been subjected to ravalement (i.e. has not been rebuilt). It comprises the usual three registers: 8' on the upper manual and 8' and 4' on the lower manual, with the possibility of coupling the two manuals. (It is possible that the upper manual 8' may have originally been caused to sound from the lower manual as well by means of a dogleg jack).

It has a range of four octaves and a fourth (i.e. from G in the short octave to high C): 50 keys per manual, including two divided keys (low D flat and E flat, which, on the first half of the key, produce A natural and B natural, respectively).

The diatonic keys are of lime with ebony veneer; the chromatic keys are of bone, and a trefoil pattern is cut into the key fronts.

The inside of the instrument with its "cross-bar" system of barring shows that Vincent Tibaut was familiar with Italian instruments. Indeed, this instrument, with its low, deep, warm tone, comprises a unique combination of features of the Italian harpsichord and of those produced in the Paris workshops.

Yannick GUILLOU
Translations: Mary Pardoe