

L'INSTRUMENT



© d.r.

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 ».

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 Toulouse 1681. »

YANNICK GUILLOU

©ARION 1996 — © ARION 2009

Couverture : Georges de La Tour (1593-1652) — La Madeleine à la veilleuse — Paris, musée du Louvre
© Lauros-Giraudon.

LOUIS
COUPERIN
1626 — 1661

*Pièces
pour clavecin*

HARPSICHORD PIECES

AURENT STEWART

CLAVECIN TIBAUT 1681

DIAPASON
D'OR

disques
PIERRE VERANY

LOUIS
COUPERIN
1626-1661

PIÈCES POUR CLAVECIN

1	9	SUITE EN RÉ/D MAJEUR		
	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	19	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 #/F flat mineur	3'46	
	23	SUITE en do/C mineur		
	23	Gaillarde		3'21
	24	Allemande « La précieuse »		2'52
	25	Gigue		1'56
	26	Chaconne « La Bergeronnette »		2'33
	27	Passacaille		4'23

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, 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 rrocureur de la Seigneurie de Beauvoir », et son père, Charles, est « tailleur d'habits, marchand, maître joueur d'instruments à haut que bas ». Louis et ses deux frères François et Charles seront aussi musiciens [...]. Dans la capitale, Louis Couperin est introduit par Jacques Champion de Chambonnières, le fondateur de l'Ecole française de clavecin qui, à cette époque, est maître 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 atteinte à son protecteur. « Le Roy lui sçut bon gré, et créa une charge nouvelle de dessus de viole, qu'il lui donna ». Cette brillante 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 œuvres, mais suffisant pour composer 132 pièces de clavecin, 76 œuvres pour orgue et neuf 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 cérémonies officielles, ne représente que la plus petite partie de sa production. Sans doute Couperin préférait-il le clavecin, et, tré chez lui après ses obligations à la cour et à la paroisse, s'adonnait-il à son instrument favori.

Les pièces de clavecin figurent presque toutes dans le manuscrit Bauyn, conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, et manuscrit Parville, propriété de l'Université de Californie-Berkeley. Dans le premier, elles y apparaissent groupées par genre ou tonalité, dans le second, par groupes de pièces du même ton. L'interprète a donc toute liberté, comme c'était le cas à poque, 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'œuvre 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 *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 œuvres 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

se 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 XVI^e), 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 affirmaient 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 Chambonnier se concentrerait 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 XVII^e 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 savantes, à cause qu'elle est pleine d'accords et enrichie de belles dissonances, de dessin 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 talles de haultbois, deux flutes 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 haul que bas'. Louis and his two brothers, Francois and Charles, also became musicians.

It was thus Jacques Champion de Chambonnier, 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 Charbonnier's post of 'joueur d'espinette', which he refused out of loyalty to his sponsor. Instead, he was given a newly created post of treble viol player: 'le Roy lui scut bon gre, et crea 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 Bauyn 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 'incopated style'; the lessons of his sponsor Charbonnier; the inevitable entourage of colleagues and musician friends (Gavottes by Hardel and Lebegue); 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 'a 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 Precieuse*, *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 'preludes 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 Chambonnieres 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 deWASSEIGE



© photo Alain Guillot

LAURENT STEWART

Laurent Stewart fait ses études de clavecin auprès de Béatrice Clerici (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, Marianne Müller et Isabelle Poulenard. 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.

Laurent Stewart studied the harpsichord with Beatrice Clerici (Society of Ancient Music, Nice) and Scott Ross. He then worked with Sergio Vartolo at the Conservatory in Verona and with Noelle 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 Müller (viola da gamba) and Isabelle Poulenard (soprano). Laurent Stewart is regularly invited to appear at festivals, such as Clavecin en Artois, Antwerpiano, (he Flanders Festival, etc., and he gives recitals in Nice, Lille, Toulouse, Paris and Brussels.