

DANS LA MEME COLLECTION :

IN THE COLLECTION "THE ART OF..."

- L'art du violon ARN 60262
- L'art du 'ūd turc ARN 60265
- L'art du cornet à pistons ARN 60267
- L'art du luth au Moyen Age ARN 60264
- L'art du santûr persan ARN 60351
- L'art de la cornemuse, vol.1 ARN 60347
- L'art du carillon ARN 60349
- L'art du qânûn égyptien ARN 60273
- L'art de la harpe celtique ARN 60357
- L'art de la vielle à roue, vol.1 ARN 60355

A PARAITRE :

- L'art de la trompe de chasse ARN 60353
- L'art de la mandoline ARN 60356

COMING SOON:

- The art of the hunting-horn ARN 60353
- The art of the mandolin ARN 60356



Catalogue sur simple demande à / Catalogue available on request from:

DISQUES ARION S.A.

36, avenue Hoche
75008 Paris - FRANCE

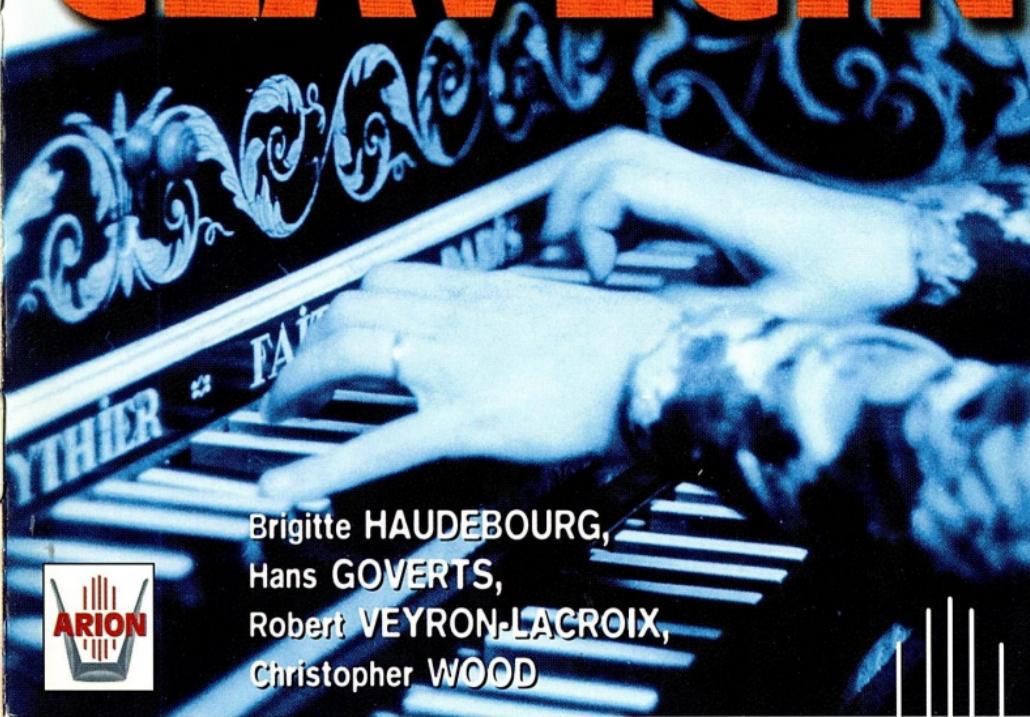
© ARION PARIS 1978/1996 - Tous droits réservés pour tous pays. Reproduction interdite.

© ARION PARIS 1978/1996 - Copyright reserved for all the world.

The art of the harpsichord

l'Art

CLAVÉCIN



Brigitte HAUDEBOURG,
Hans GOVERTS,
Robert VEYRON-LACROIX,
Christopher WOOD

l'Art du CLAVECIN

«Entre tous les Instrumens qui sont en usage aujourd'hui, il n'y en a point après l'Orgue de si parfait que le Clavecin, puisqu'il a plusieurs avantages qu'aucun autre n'a tout à la fois comme lui. Il contient généralement tous les Tons de la Musique, qui ne sont distribuez aux autres Instrumens que par portions. Il est propre à jouer toutes les Parties à la fois et peut toujours produire une Harmonie parfaite. Il garde son accord très longtemps. Il est d'une extrême facilité à toucher, ne fatiguant point ceux qui en jouent, et n'exigeant point comme quelques autres une posture contrainte, qui même bien souvent ne convient pas aux personnes modestes. C'est ce qui l'a mis si fort en regne, que tout ce qu'il y a de Gens de distinction veulent maintenant en savoir jouer».

Ni Couperin, ni Rameau, ni J.S. Bach, ni Haendel, ni D. Scarlatti n'ont encore livré au public une partition pour l'instrument lorsqu'en 1702 Michel de Saint-Lambert en trace ce portrait dans la préface de ses «Principes du clavecin». C'est sur un instrument parvenu à son plus haut degré d'accomplissement, du double point de vue de la facture et de la technique du jeu, parfaitement apte, ainsi que le souligne Saint-Lambert, à éclairer la complexité de la

polyphonie comme à détailler les plus subtils dessins de l'ornementation, que les cinq maîtres cités pourront pleinement développer leur pensée.

Quelque dix ans plus tard, François Couperin affirme à son tour en tête de son *Premier livre de pièces* que «le Clavecin est parfait quant à son étendue, et brillant par lui-même ; mais, ajoute-t-il, comme on ne peut enfler ny diminuer ses sons, je scâuray toujours gré à ceux qui, par un art infini soutenu par le goût, pourront arriver à rendre cet instrument susceptible d'expression : c'est à quoy mes ancêtres se sont apéliques, indépendamment de la belle composition de leur pièces ; j'ay tâché de perfectionner leurs découvertes ; leurs ouvrages sont encore du goût de ceux qui l'ont exquis...»

Constatation que nous pouvons faire notre aujourd'hui où l'art du clavecin, facture et technique d'exécution étant de nouveau étroitement associés, est florissant. Le mouvement de reconnaissance de François Couperin à l'égard de ses ancêtres – les siens propres, en premier lieu Louis Couperin, et ceux de la noble corporation des musiciens dont il hérite, Champion de Chambonnières, d'Anglebert etc. – est amplement justifié. Le clavecin est l'instrument qui a

conduit pendant près de cinq siècles l'évolution de la sensibilité et des formes musicales. Il partage ce privilège avec l'orgue, du répertoire duquel le sien commence à se distinguer peu après que les lumineuses images des «Très riches heures du duc de Berry» (1485) nous ont représenté un clavecin sous une forme déjà élaborée. L'expansion de l'édition musicale va contribuer, en diffusant largement son répertoire, à généraliser sa pratique : les sept volumes de musique pour clavier publiés par Pierre Attaingnant en 1531, en fournissent un exemple. Partant, la facture va atteindre rapidement en Italie, en Flandres et en France principalement, une grande perfection technique, dont la tradition sera maintenue jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Les Ruckers, les Cristofori, les Hemsch, les Blanchet, les Taskin, les Delin etc., forment une lignée de prestigieux facteurs, dont les clavecins servent de modèles à ceux qui les continuent aujourd'hui.

A partir du XVII^e siècle, les écoles instrumentales affirment des tendances distinctes. Tandis que, d'une manière générale et ce, nonobstant diverses influences, dont celle marquante de Frescobaldi, la musique allemande poursuit sur le clavecin son évolution vers des formes purement instrumentales, (*ricercare, canzone, toccata, etc.*), formes qui appartiennent également à l'orgue, la musique française cultive l'art de la suite de danses, laquelle, par le prélude non mesuré dont la présence persistera jusqu'à Rameau, indique ce qu'elle doit à l'art raffiné, imaginatif et audacieux des luthistes. Peu à peu, les maîtres français, Couperin, Rameau, Daquin, Dandrieu vont délaisser la stylisation des danses pour se consacrer à traduire en musique le portrait, le sentiment, le mouvement, le paysage. Ainsi ils affirment avec vigueur et originalité une des données fondamentales de l'esthé-

tique française, celle-là même dont Claude Debussy, à travers eux, se réclamera : en effet, ils ne cherchent pas à exprimer l'émotion qui naît de leur vision de l'existence mais à retrouver la source réelle de l'image qui vient solliciter leur imagination musicale, sans qu'il y ait pour autant description : la présence d'un titre imagé en tête d'une pièce est pour Couperin comme pour Debussy l'alibi de la pure musique. L'émotion n'est pas à l'origine de celle-ci, elle en est la finalité. Le sentiment naît de la sensation par le truchement du juste toucher du son. Et ce sont coucous, tambourins, musettes, tendres plaintes, et tourbillons, toutes suggestions issues d'une conception qui, chez Rameau, évoluera vers l'art dramatique.

En Italie et surtout en Allemagne, le clavecin est l'instrument privilégié d'un autre ordre de spéculations sonores, plus formelles, plus abstraites et moins intimistes. L'élan vital se projette dans l'univers des sons en vastes architectures polyphoniques moins tributaires du timbre instrumental en soi que du développement de leurs lignes et des rapports de dynamique que ce développement instaure. Si Jean-Sébastien Bach, comme Haendel, confie au clavecin d'amples suites, il donne à celui-ci un rôle inusité avant lui dans le domaine de la musique de chambre, rôle également éminent dans les œuvres de Rameau, plus discret dans les sonates de Jean-Marie Leclair. De plus, Bach fait concerto un ou plusieurs clavecins avec l'orchestre, s'inspirant en cela de dispositions d'écriture présentées par plusieurs concerti de Vivaldi. Les fils de Jean-Sébastien Bach, Wilhelm Friedemann, pour libérer le flux d'une invention tourmentée et visionnaire, Jean-Chrétien, pour charmer, lui qui sait aussi, en de galantes sonates, faire briller l'interprète, suivront avec leur personnalité propre, l'exemple paternel en matière de musique concertante.

De même que l'organiste, aujourd'hui, recherche l'appropriation entre le style de l'œuvre et le style de l'instrument, le claveciniste choisit ce dernier en fonction de la couleur qu'il souhaite donner à tel ensemble de pièces, conformément à son caractère.

Le programme composé pour illustrer l'art du clavecin est le lieu d'heureux contrastes. Le presto final du **Concerto n°4 en fa majeur** Falk 44 de Wilhelm Friedemann Bach est joué par Brigitte Haudebourg sur un clavecin Wittmayer, qui est une belle copie d'un I. Ruckers de 1640.

A lui seul le **Coucou** a immortalisé le nom de Daquin. Ainsi que la **Ronde bachique**, rondeau également extrait du «*ler livre de Pièces de clavecin*» de 1735, il est détaillé par la même interprète sur un «kit Hubbard-Mercier-Ythier» fait en 1969 d'après un instrument de Pascal Taskin.

L'art mâle de Jean-Philippe Rameau composant pour le clavecin, évolue vers l'art dramatique, disions-nous. Les **Tendres plaintes** et le célèbre **Tambourin**, respectivement 9^{ème} et 7^{ème} pièces du recueil de 1724, ont été reprises par l'auteur, l'une comme air de danse au premier acte de *Zoroastre* (1749), l'autre comme dans des **Faunes et des Sylvains** dans le 3^{ème} acte des *Fêtes d'Hébé* (1739). Elles prennent ici la précieuse coloration patinée d'un authentique Henri Hemsch de 1751.

Haendel possédait une admirable collection de tableaux et d'instruments de musique. Grand improvisateur sur le clavecin et sur l'orgue, il possédait chez lui plusieurs grands clavecins parfaitement en accord avec la somptuosité mélodique et harmonique de son invention. Christopher Wood joue le **Prélude** et **l'Air et Variations** (dont Brahms s'est servi pour

construire ses *Variations et fugue* sur un thème de Haendel) et de **Lesson I en si bémol majeur** sur un clavecin de Ioannes Ruckers daté de 1612, qui aurait appartenu à Haendel et qui est aujourd'hui la propriété du National Trust Museum de Londres.

Le presto assai de la **Sonate n°4** de l'opus XIV de Jean-Chrétien Bach trouve son juste relief sur un clavecin que Claude Mercier-Ythier a construit d'après un instrument de Nicolas Blanchet.

Le clavier est sollicité autant que le violon par Jean-Marie Leclair pour traduire l'intériorité de l'adagio qui ouvre la **Sonate n° XII** du livre II de l'opus II (1728). Robert Veyron-Lacroix et Jean-Jacques Kantorow nous le prouvent.

Dans le gracieux andante con moto qui sert de finale au **Concerto n°16** en si bémol majeur op. 13 n° 4 de Jean-Chrétien Bach, Hans Govers fait valoir la fine sonorité d'un clavecin Anthony Sidey dessiné et construit d'après la tradition et les principes du XVIII^{ème} siècle. Puis Brigitte Haudebourg ordonne **Les Tourbillons, l'Harmonieuse et la Musète** de Dandrieu sur l'étonnante palette d'un clavecin Henri Hemsch (1754).

Enfin, pour notre plus grand plaisir, l'un des plus grands violonistes de son temps, Antonio Vivaldi, a choisi de faire dialoguer le violon avec le clavecin dans le **Concerto en ré mineur**, brillant triptyque allegro-grave-allegro où les deux instruments rivalisent d'élégante virtuosité.

Joël-Marie FAUQUET

the Art of the HARPSICHORD

"Of all the instruments in use today, there is none, after the Organ, as perfect as the Harpsichord, since it has several advantages which no other possesses at the same time in such a way. It generally comprises all the Tones of Music, which are dispensed to other instruments only in portions. It is suited to playing all Parts at once and can always produce perfect Harmony. It keeps its tuning for a very long time. It is extremely easy to play and is not tiring to the player, and, unlike some instruments, it does not call for an unnatural posture that is quite often unbefitting of persons of modesty. This is what has given it such strong dominion that every Person of distinction now wishes to learn to play it."

When Michel de Saint-Lambert wrote the above words in the preface to his *Principes du clavecin* (1702), neither Couperin, Rameau, J.S. Bach, Handel nor D. Scarlatti had yet published a work for harpsichord. Their works were written for an instrument that had attained the highest degree of accomplishment where manufacturing and playing technique were concerned, and which was perfectly suited to bringing out the complexities of polyphony and highlighting the subtlest patterns of ornamentation.

Some ten years later, François Couperin wrote, at the beginning of his *Pièces de Clavecin*, Book One: "The Harpsichord is perfect in its range and brilliant in itself. But," he went on, "as it is not possible either to intensify or diminish the sounds it produces, I shall be forever grateful to those who, by infinite skill supported by good taste, may manage to make this instrument capable of expression: that is what my ancestors applied themselves to doing, over and above the fine composition of their pieces; I have tried to improve their discoveries; their works are still to the liking of people with exquisite taste..."

And the harpsichord is still "perfect in its range and brilliant in itself" to this day: instrument-making and performance technique are again closely associated and its art is flourishing once more. François Couperin's recognition of his forebears — not only his own true ancestors, and, first and foremost, Louis Couperin, but also the members of the noble corporation of musicians to which he was the heir, including Champion de Chambonnières, d'Anglebert, etc. — was fully justified. For almost five centuries, the harpsichord was the instrument that led the development of sensibility and guided the progression of musical forms — a privilege it shared

with the organ, whose repertoire it shared for a long time. The harpsichord began to develop its own repertoire towards the end of the fifteenth century. A little earlier (1485), an already very elaborate harpsichord had appeared among the bright illuminations of the famous "Très riches heures du Duc de Berry". With the expansion of music-printing (Pierre Attaingnant, for example, published seven books of keyboard music in 1531), its repertoire became more widely available and consequently its practice became more widespread. As a result, particularly in Italy, Flanders, and France, harpsichord-making soon attained great technical perfection, a tradition that was maintained until the end of the eighteenth century. Great dynasties of instrument-makers such as Ruckers, Cristofori, Hemsch, Blanchet, Taskin, Delin and so on produced instruments which still serve as models for those that are made today.

From the seventeenth century onwards, the various schools began to move in different directions. Generally speaking — and despite various influences, including the outstanding one of Frescobaldi — German harpsichord music continued to move towards purely instrumental forms (*ricercare*, *canzone*, *toccata*, etc.), forms also belonging to the organ. Meanwhile, French music cultivated the art of the dance suite, which, through the unmeasured prelude, whose presence was to persist until Rameau, showed what it owed to the refined, imaginative, bold art of the lutenists. Gradually, the French masters, Couperin, Rameau, Daquin and Dandrieu left behind these stylised dances and devoted themselves to depicting portraits, feelings, movements, landscapes through music, thus vigorously and imaginatively asserting one of the basic features of French style, later borrowed by

Debussy: indeed, they did not try to express the emotion arising from their view of existence; they sought instead to find the true source of the image that inspired their musical imagination, but without using description: for Couperin, as for Debussy, the presence of an evocative title at the beginning of a piece was pretext enough for pure music. Emotion is not at the origin of the latter, it is its finality. Pure sound creates a sensation, which in turn gives rise to feeling. We find cuckoos, tambourines, musettes, tender laments, and whirlwinds, all of them suggested by a conception which, in Rameau, was later to move in the direction of drama.

In Italy and, more especially, in Germany, the harpsichord was used for works of a more formal, more abstract and less intimate nature. Composers created vast polyphonic structures depending not so much on instrumental timbre as on the development of the lines of those structures and the dynamic relationships thus established. If J.S. Bach, like Handel, composed vast suites for the harpsichord, he gave it a role that no one had used before in the field of chamber music, a role that was also eminent in the works of Rameau, more discreet in the sonatas of Jean-Marie Leclair. Moreover, Bach had one or several harpsichords playing a concerted role with the orchestra, taking his inspiration in this from the style of some of Vivaldi's concertos.

Each in his own way, J.S. Bach's sons, Wilhelm Friedemann and Johann Christian, followed in his father's footsteps where concerted music was concerned. The former used it to unleash a flood of tormented, visionary inventiveness, while the latter used it as a means to charm. In his elegant sonatas, Johann Christian also knows how to bring out all the brilliance in an interpreter.

As the organist today seeks to adapt the style of his instrument to the style of the work performed, the harpsichordist chooses his instrument according to the character of a particular set of pieces and the colour he wishes to give them.

The programme that has been put together to illustrate the art of the harpsichord is delightfully varied. The final presto of **Concerto n°4 in F major**, Falk 44, by Wilhelm Friedemann Bach is played by Brigitte Haudebourg on a Wittmayer harpsichord, a fine copy of an I. Ruckers of 1640.

Daquin is particularly well-known for his piece entitled **Le Coucou**, from his "First Book of Harpsichord Pieces" of 1735. Like the **Ronde bachique**, a rondeau from the same set of works, it is played with great finesse by Brigitte Haudebourg on a Hubbard-Mercier-Ythier (1969), after an instrument by Pascal Taskin.

The manly art Jean-Philippe Rameau displays as a composer of harpsichord pieces was later used in his dramatic works, as we have already mentioned. The **Tendres plaintes** and the famous Tambourin, 9th and 7th pieces, respectively, of his «Pièces de clavecin» of 1724, were taken up later, the one as a dance tune in the first act of Zoroastre (1749) and the other as a **Danse des Faunes et des Sylvains** in the third act of Les Fêtes d'Hébé (1739). Here they are colourfully performed on a precious Henri Hemsch of 1751.

Handel possessed an admirable collection of pictures and musical instruments. He was a great improviser of harpsichord and organ works and he owned several great harpsichords that were perfectly in keeping with the melodic and harmonic sumptuousness of his invention. Christopher Wood plays the

Prelude, the Aria and Variations (which Brahms took as inspiration for his *Variations and fugue on a theme by Handel*) and **Lesson I in B flat major** on a Ioannes Ruckers dating from 1612, an instrument that is said to have belonged to Handel and is now the property of the National Trust Museum in London.

The presto assai from **Sonata n°4** of Opus XIV by Johann Christian Bach is given true perspective by a harpsichord built by Claude Mercier-Ythier, after an instrument by Nicolas Blanchet.

Jean-Marie Leclair used not only the harpsichord but also the violin to convey the interiority of the opening adagio of **Sonata n°XII** from Opus II, Book II (1728), admirably performed by Robert Veyron-Lacroix (harpsichord) and Jean-Jacques Kantorow (violin).

In the graceful andante con moto which serves as final movement to the **Concert n°16 in B flat major**, op. 13 n°4, by Johann Christian Bach, Hans Goverts brings out the fine sonority of a harpsichord by Anthony Sidey, which was designed and built according to the tradition and principles of the eighteenth century. Brigitte Haudebourg then gives a sparklingly colourful performance of three pieces by Dandrieu, **Les Tourbillons**, **L'Harmonieuse** and **La Musète**, on a harpsichord by Henri Hemsch (1754).

Finally — much to our delight — Antonio Vivaldi (one of the greatest violinists of his time) chose to create a dialogue between the violin and the harpsichord in his **Concert in D minor**, a brilliant work in three movements (allegro-grave-allegro) in which the two instruments vie with each another for elegance and virtuosity.

Joël-Marie FAUQUET
Translated by Mary Pardoe