



CD-559 STEREO

digital

# François Couperin le Grand PIÈCES DE CLAVECIN



JOSEPH PAYNE, harpsichord

**COUPERIN, François (le Grand) (1668-1733)****Pièces de clavecin**

## ORDRE II

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | Les Idées Heureuses                                  | 4'36 |
| 2 | La Diligente   | 2'38 |
| 3 | Prélude no 5 ( <i>L'Art de toucher le clavecin</i> ) | 1'54 |

## ORDRE V

- |   |                             |      |
|---|-----------------------------|------|
| 4 | La Logivière — Allemande    | 3'58 |
| 5 | Courante                    | 2'11 |
| 6 | Sarabande — La Dangereuse   | 2'32 |
| 7 | Gigue                       | 1'59 |
| 8 | La Tendre Fanchon (Rondeau) | 2'50 |
| 9 | Les Ondes (Rondeau)         | 2'54 |

## ORDRE VI

- |    |              |      |
|----|--------------|------|
| 10 | Le Moucheron | 2'25 |
|----|--------------|------|

## ORDRE VII

- |    |                          |      |
|----|--------------------------|------|
| 11 | La Ménéto (Rondeau)      | 2'25 |
| 12 | Les Amusemens (Rondeaux) | 3'13 |

## ORDRE X

- [13] Les Bagatelles (Rondeau) 2'38

## ORDRE XIII

- [14] Les Folies Françaises ou les Dominos 7'15

14/ 1. La Virginité sous le Domino couleur d'invisible 0'42

14/ 2. La Pudeur sous le Domino couleur de Roze 0'33

14/ 3. L'Ardeur sous le Domino incarnat 0'27

14/ 4. L'Espérance sous le Domino vert 0'33

14/ 5. La Fidélité sous le Domino bleu 0'38

14/ 6. La Persévérance sous le Domino gris de lin 0'32

14/ 7. La Langueur sous le Domino violet 0'44

14/ 8. La Coqueterie sous difereus Dominos 0'23

14/ 9. Les vieux galants et les Tresorières Suranées sous des Dominos pourpres, et feuilles mortes 0'44

14/10. Les Coucous Benevoles sous des Dominos jaunes 0'33

14/11. La Jalousie Taciturne sous le Domino gris de Maure 0'47

14/12. La Frenesie, ou Le Desespoir sous le Domino noir 0'39

## ORDRE XIV

- [15] Le Carillon de Cythère 4'03

## ORDRE XV

- [16] Le Dodo ou L'Amour au Berceau 3'10

- [17] L'Evaporée 1'47

## ORDRE XVII

- [18] Les Petits Moulins à Vent 2'17

## ORDRE XXI

19	La Reine des Cœurs	3'36
20	La Couperin	3'04
21	La Petite Pince-sans-rire	1'44

## ORDRE XXIV

22	Les Vieux Seigneurs	3'30
23	Les Jeunes Seigneurs	3'39

**JOSEPH PAYNE**, harpsichord

## **INSTRUMENTARIUM**

Harpichord by William Dowd, Boston, 1978.

A copy of a two-manual instrument (2 × 8', 4' GG-d'") made in 1628 by Joannes Ruckers, which had undergone the standard 18th century French augmentation (*ravalement*) of its range. New keys were made for it in 1708, perhaps by Blanchet. Still housed in the palace at Versailles, it is eminently suited to the music of Couperin and his contemporaries.

Tuning: unequal temperament.

## **PERFORMANCE AND REFERENCE TEXTS**

F. Couperin: *Pièces de clavecin*, I-IV. Edited by Kenneth Gilbert.

Le Pupitre 21-24. Paris: Heugel, 1969-1972.

F. Couperin: *L'Art de toucher le clavecin*. Facsimile of 1717 second Paris edition.

New York: Broude Bros. Ltd., 1969.

The church of St. Gervais stands near the Seine River, at the far side of a small square behind the Hôtel de Ville. Originally built in 1212, its west front, added in 1616-21, was the earliest in Paris, perhaps in France, to combine the three classical orders — Doric, Ionic and Corinthian. Here served the unbroken succession of organists surnamed Couperin, beginning with François le Grand's uncle Louis and continuing until Gervais-François, a great-nephew, who died in 1826 and whose daughter Céleste-Thérèse was the family's last musician. It was often the custom in France for musicians to inherit their titled positions, and François le Grand inherited the post at St. Gervais from his father who died in 1678. He was only eleven years old, so the ecclesiastical authorities deputed Michel-Richard de Lalande, who held several court positions, to play for Couperin until he reached the age of eighteen, when he assumed the duties himself.

Couperin's entire life revolved around the city of Paris and the court at Versailles. In 1693 he succeeded Jacques Thomelin, his teacher, as the royal organist. The following year he was commissioned to teach the royal children. In 1696, Louis XIV ennobled him, and in 1717 he replaced Jean-Henri d'Anglebert as *ordinaire de la musique de chambre du roi pour le clavecin* at the court, finding fame and friendship among the great personages there. They universally admired him, calling him *le Grand* as early as 1710. Established composers dedicated works to him — Siret, Dornel and Montéclair — and it is thought that J.S. Bach carried on a lengthy correspondence about musical matters with him, which is, regrettably, not known to exist today. These letters were allegedly used as jam-pot covers! Bach's explication of keyboard ornaments contained in a notebook for his eldest son, Wilhelm Friedemann, seems to reflect the influence not only of Couperin's compositions but also of his treatise on harpsichord playing, *L'Art de toucher le clavecin*, although Bach's style in ornamentation, to paraphrase Quantz, represents a synthesis of many schools.

Couperin wrote this work in response to many requests for instruction in performing his *Pièces de clavecin* correctly and with good taste. In it, he sets forth his precepts for a new and rational fingering system, advancing the possibilities inherent in the harpsichord idiom, and discusses the differences between Italian

and French musical traits. He explains, in great detail, his table of ornamental signs, but was able to discuss in one sentence the custom of playing in altered rhythm — the *notes inégales* — having full confidence that the performer would know exactly what he meant: ‘...we dot several quavers in succession moving by conjunct degrees; however we write them in equal time values.’ The custom of playing with inequality is used by jazz musicians today. It is a bending of the rhythm, a liting in various degrees, that adds grace and elegance to the melody. French writers tell us that *le bon goût* alone determines whether the amount of inequality should be great or small, as different amounts change the expression considerably.

The first edition of *L’Art de toucher le clavecin* was published in Paris in 1716 and it is one of the most important eighteenth-century treatises on musical performance in general. Since Couperin obtained a royal licence to print and sell music early in his career, his works were widely disseminated and appreciated. Though he wrote sacred and secular vocal music, instrumental chamber works and two organ masses, it is the harpsichord music for which he is most remembered.

There are 229 pieces contained in four volumes that were issued in 1713, 1717, 1722 and 1739 respectively. Arranged in twenty-seven suites, the individual pieces are highly stylized dance forms, exhibiting the *style luthé*, the ‘broken style’ of the court lutenists adapted to the harpsichord, together with certain features of the variation technique derived from the Elizabethan virginalists (BIS-CD-539, *The Queenes Command*). Here the *clavecinistes* emulated the lutenists’ skill in continuing a melody, the contrapuntal interweaving of voices and the linking of harmonies by way of suspensions. They also put great emphasis on the correct realization of melodic ornaments — the ‘stenographic’ symbols known collectively as *agréments*. These were not devised to overcome the brevity of tone of the plucked spinet, but rather to intensify the musical line and to stress important tones. In this sense they were related to the *coloratura* which had evolved in Italy during the sixteenth century. In both cases the ornaments were not merely decorative, but had a definite expressive function. Several German composers became enthusiastic proponents of the French system of embellishment, and it may well have been Böhm’s *Choralvorspiele* which first awakened Bach’s interest in the French style.

Lute music had flourished in France during the seventeenth century, culminating in the work of Denis Gaultier, whose collection, *La Rhétorique des Dieux*, contained twelve sets of dances. Each included an allemande, courante and sarabande with other dances, creating a small compilation of character pieces. Beginning with Chambonnières, the founding father of the French harpsichord school, the lute style formed an integral part of the *clavecin* idiom. The keyboard suites of practically all the *clavecin* composers begin with an unmeasured prelude — a semi-improvised genre written in an imprecise notation showing only pitch and an outline of arpeggiated phrases and scale passages. Curiously, Couperin abstained from this custom, perhaps underscoring his admonition to play his pieces ‘as I have marked them... that they will never make a certain impression on persons of true taste, unless they have observed to the letter everything that I have marked, without adding or subtracting anything’.

It was the German composers who later added the gigue, thus creating the standard pattern of dances of the baroque suite. Its international character is strikingly demonstrated by the national origins of its components: the allemande is German, the courante French, the sarabande Spanish and the gigue British. By the time Couperin’s first book appeared, the organization of the French keyboard suite was rigidly assembled — Marchand, le Roux, Rameau, Dandrieu, among others, had all published harpsichord collections containing a fairly predictable sequence of pieces in the same key, rarely more than ten dances. It is surprising, then, that Couperin should have reverted to a more primitive prototype (d’Anglebert’s publication of 1689) in his publishing début of 1713, wherein the second *ordre*, for instance, contains no fewer than twenty-three pieces. Perhaps this accounts for his introduction of the new term, *ordre*. It is quite clear that in his first book Couperin was unloading an accumulation of material he had already written. Only one suite (*Ordre V*) adheres strictly to the allemande, courante, sarabande and gigue scheme. After this, in the three subsequent books, Couperin sustains a continuity of mood and atmosphere throughout each suite. He places decreasing emphasis on the traditional succession of dance stereotypes by giving the dances themselves descriptive titles (*La Logivière* — Allemande), eventually replacing them with a



loose aggregation of character pieces of great diversity and freedom, sometimes evoking specific thoughts and feelings, sometimes imitating sounds of nature. There are musical portraits of Couperin's friends, pupils and royal masters. Often the contrast of personalities is obvious (*Les vieux seigneurs*, *Les jeunes seigneurs*). In the preface of *Livre I* (1713) he writes 'In composing all these pieces, I have always had an object in mind, suggested by various occasions. Thus the titles reflect ideas which have occurred to me and I need not comment further. But since there are some of these titles which flatter me, it should be pointed out that these pieces are actually portraits, which, under my fingers, have occasionally been found to be accurate likenesses...'

Often, it is not unusual for the pieces to be totally independent of dance forms. In fact, in the later suites there are frequently no dance forms at all. Instead, we find pieces with programmatic titles representing a particular affection or metaphor. Sometimes the meanings are quite obscure, while in others the description is rather literal. The *rondeaux*, in which a recurring theme alternates with different couplets, almost always bear descriptive titles. One of his most beautiful pieces, obviously a favourite since he held it for his famous portrait by André Bouÿs, is quite simply entitled *Les idées heureuses*. Then there are several sets of character pieces, parodies, that form an almost semi-operatic entity. Among these extended sets is *Les Folies françaises*, a series of variations on a common harmonic bass that recalls the *Folia* of Portuguese origin. Each piece is a character study, a 'mask', depicting Virginity, Modesty, Fidelity, and other virtuous states of mind.

An important feature of the *clavecin* idiom, the *pièce croisée* emphasizes the crossing of hands (*Les Bagatelles*, *Le Dodo*) and, as written, is playable only on the separate 8' registers of the uncoupled keyboards of a double harpsichord. Couperin advocated the transposition of an octave, by either hand, if the piece was to be performed on an instrument with only one keyboard. While smaller instruments were profuse and popular, French makers spent considerable effort to enlarge the compass of old Flemish instruments. Indeed, the *ateliers* of the Blanchet family, as well as of their successor Pascal Taskin, engaged in this highly lucrative practice called *le grand ravalement*.

Couperin was, unquestionably, the major musical figure in France between Lully and Rameau. His espousal of binary form exhibits a particularly comfortable fusion between a composer's personality and the harpsichord as a musical medium. Like Scarlatti, Couperin's use of texture exploits the intrinsic sonorities of the harpsichord. The mostly two-part texture of his writing exudes the contrapuntal competence of his training as an organist and his enormous technical vocabulary and range of expression. Though he achieved a successful synthesis between the French and Italian styles, the close link with the poetry and painting of his French contemporaries prevails with an intrinsically Gallic *douceur*. Couperin's music is the veritable embodiment of *le goût exquis*; the transition from the grand baroque of Louis XIV to the rococo of Louis XV.

*Joseph Payne*

A leading exponent of harpsichord playing 'in the grand manner', British-born **Joseph Payne** was a pupil of several great musicians and teachers — Fernando Valenti, Josef Marx, Luigi Silva, Noretta Conci and Raymond Hanson — as well as one of the last and youngest students of Wanda Landowska in Lakeville, Connecticut. Based in Boston since 1965, he was a university professor for many years and now tours the world, performing an average of more than sixty concerts yearly on the organ as well as the harpsichord. The present recording is part of Payne's comprehensive survey for this label of three centuries of harpsichord literature.

Die Kirche von St. Gervais steht nahe der Seine, an der entfernter liegenden Seite eines kleinen Platzes hinter dem Rathaus. Ursprünglich wurde sie im Jahre 1212 erbaut. Ihre zwischen 1616 und 1621 hinzugefügte Westfront war die erste in Paris, vielleicht gar in Frankreich, welche die drei klassischen Ordnungen Dorisch, Ionisch und Korinthisch miteinander verband. Hier leistete eine ununterbrochene Folge von Organisten mit dem Nachnamen Couperin Dienst. Es begann mit François le Grands Onkel Louis und reichte bis zu Gervais-François, einem 1826 gestorbenen Großneffen, dessen Tochter Céleste-Thérèse die letzte Musikerin der Familie war. In Frankreich war es für Musiker oft üblich, ihre erworbenen Stellen zu vererben. François le Grand erbt die Organistenstelle in St. Gervais von seinem 1678 verstorbenen Vater. Er war damals erst elf Jahre alt, und so bestimmten die kirchlichen Autoritäten Michel-Richard de Lalande, der auch verschiedene Positionen am Hof innehatte, als Vertreter. Er spielte an Stelle von Couperin, bis dieser achtzehn wurde und die Verpflichtungen selbst wahrnahm.

Couperins gesamtes Leben drehte sich um Paris und den Hof von Versailles. Im Jahre 1693 folgte er seinem Lehrer Jacques Thomelin als königlicher Organist nach. Ein Jahr darauf wurde er beauftragt, die königlichen Kinder zu unterrichten. 1696 erhob ihn Ludwig XIV. in der Adelsstand, und 1717 löste er Jean-Henri d'Anglebert als *ordinaire de la musique de la chambre du roi pour le clavecin* am Hofe ab, wo er es zu Ruhm und Freundschaften mit den dort bedeutenden Personen brachte. Sie bewunderten ihn durchweg und nannten ihn bereits seit 1710 *le Grand*. Schon etablierte Komponisten widmeten ihm Werke (Siret, Dornel und Montéclair). Vermutlich pflegte er über musikalische Dinge eine ausführliche Korrespondenz mit J. S. Bach, von deren Inhalt man bis heute bedauerlicherweise nichts weiß. Angeblich sind die Briefe zum Einwickeln von Marmeladengläsern benutzt worden! Bachs Erklärungen der Verzierungen für Tasteninstrumente, die in einem Notenbuch für seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann enthalten sind, scheinen nicht nur den Einfluß von Couperins Kompositionen, sondern auch den seiner Abhandlung über das Cembalospiele, *L'Art de toucher le clavecin*, widerzuspielen. Freilich ist Bachs Verzierungsstil, um mit Quantz zu sprechen, eine Synthese verschiedener Schulen gewesen.

Couperin verfaßte besagtes Werk als Reaktion auf mehrere Bitten um Anweisungen, wie seine *Pièces de clavecin* korrekt und angemessen aufzuführen seien. In ihm stellt er seine Regeln für ein neues und vernünftiges Fingersatzsystem vor. Damit schreibt er die im Ausdruck des Cembalos liegenden Möglichkeiten fort und behandelt die Unterschiede zwischen italienischem und französischem musikalischen Charakter. In großer Ausführlichkeit erläutert er die Liste seiner Verzierungen. Er war jedoch auch in der Lage, die Spielweise in wechselndem Rhythmus (die *notes inégales*) in einem Satz zu erklären, wobei er gänzlich darauf vertraute, daß der Spieler genau wissen würde, was gemeint war: „Wir punktieren verschiedene aufeinanderfolgende Achtelnoten, die sich durch verbundene Maße bewegen; wir schreiben sie aber in gleichmäßigen Zeitwerten.“ Die Methode des ungleichmäßigen Spielens wird heute von Jazzmusikern benutzt. Es ist das Biegen des Rhythmus, ein Schwingen mit verschiedener Intensität, das der Melodie Anmut und Eleganz gibt, Französische Schriftsteller berichten, daß allein *le bon goût* entscheidet, ob das Ausmaß dieser Ungleichmäßigkeit groß oder klein zu sein hat, wobei dessen Variierung das Auszudrückende bedeutend verändert.

Die erste Ausgabe von *L'Art de toucher le clavecin* wurde 1716 in Paris veröffentlicht. Sie ist einer der bedeutendsten Abhandlungen über Musikaufführungen im 18. Jahrhundert überhaupt. Nachdem Couperin bereits früh in seiner Laufbahn eine königliche Lizenz zum Druck und Verkauf seiner Musik erhalten hatte, wurden seine Werke weit verbreitet und anerkannt. Obwohl er geistliche und weltliche Vokalmusik, kammermusikalische Werke und zwei Orgelmessen schrieb, ist es seine Cembalomusik, weswegen er vor allem bekannt wurde.

Es handelt sich um 229 Stücke in vier Bänden, die in den Jahren 1713, 1717, 1722 und 1730 herausgegeben wurden. Die individuellen Stücke sind kunstvoll stilisierte Tanzformen, arrangiert in siebenundzwanzig Suiten. Sie drücken den *style luthé* aus, den „gebrochenen“, an das Cembalo angepaßten Stil der höfischen Lautenspieler sowie verschiedene Elemente der von den elisabethanischen Virginalisten übernommenen Variationstechnik (BIS-CD-539, *The Queenes Command*). Hierbei taten es die *clavecinistes* den Lautenspielern gleich, indem sie

eine Melodie mit dem kontrapunktischen Verweben der Stimmen und der Verbindung von Harmonien durch Auflösungen fortsetzten.

Sie legten auch großen Wert auf die korrekte Wiedergabe der melodischen Verzierungen, den gemeinhin als *agréments* bekannten „stenographischen“ Symbolen. Diese waren nicht zur Überwindung des kurzen Zupftons des Spinetts, sondern eher zur Betonung der musikalischen Linie und zur Hervorhebung wichtiger Töne gedacht. In diesem Sinne waren sie mit der im sechzehnten Jahrhundert in Italien entstandenen *coloratura* verwandt. Die Verzierungen waren nicht einfach dekorativ, sie hatten stets eine ausdrückliche Funktion. Einige deutsche Komponisten wurden begeisterte Anhänger des französischen Verzierungssystems. Es könnten durchaus Böhms *Choralvorspiele* gewesen sein, die als erste Bachs Interesse am französischen Stil weckten.

Lautenmusik blühte in Frankreich seit dem siebzehnten Jahrhundert. Sie hatte ihren Höhepunkt in Werk von Denis Gaultier, dessen Sammlung *La Rhétorique des Dieux* zwölf Tanzsätze enthielt. Jeder von diesen bestand aus einer Allemande, einer Courante, einer Sarabande und anderen Tänzen und war so eine kleine Zusammenstellung von Charakterstücken. Beginnend mit Chambonnières, dem Gründer der französischen Cembaloschule, wurde der Lautenstil ein integrierter Teil des *clavecin*-Ausdrucks. Die Suiten praktisch aller *clavecin*-Komponisten beginnen mit einem Vorspiel ohne Zeitmaß — ein halbimprovisiertes Genre geschrieben in unpräziser Notierung, welches nur die Tonhöhe und einen Entwurf der Arpeggiophrasen und Tonleiterpassagen angab.

Interessanterweise hielt sich Couperin nicht an diesen Brauch, vielleicht deshalb, weil er mahndend unterstreichen wollte, seine Stücke so zu spielen, „wie ich sie markiert habe... Sie werden auf Personen mit einem wahren Geschmack solange keinen Eindruck machen, bis sie nicht bis ins kleinste Detail alles beachten, was ich geschrieben habe — ohne etwas hinzuzufügen oder wegzunehmen“.

Es waren die deutschen Komponisten, die später die Gigue hinzufügten und somit den Standard für die barocke Tanzsuite schufen. Deren internationaler Charakter zeigt sich deutlich in den nationalen Ursprüngen ihrer Bestandteile: Die

Allemande ist deutsch, die Courante französisch, die Sarabande spanisch und die Gigue britisch. Als Couperin erstes Buch erschien, existierten relativ strikte Vorgaben für die französische Suite — Marchand, le Roux, Rameau, Dandrieu und andere hatten Cembalosammlungen veröffentlicht, die eine ziemlich vorhersehbare Abfolge von Stücken in derselben Tonart mit selten mehr als zehn Tänzen enthielten. Es ist deshalb überraschend, daß Couperin in seiner ersten Veröffentlichung von 1713 scheinbar zu einem eher primitiven Prototyp zurückkehrte (d'Angleberts Werk aus dem Jahre 1689). Die zweite *ordre* enthält zum Beispiel nicht weniger als dreiundzwanzig Stücke. Vielleicht ist hierin der Grund für seine Einführung des neuen Begriffs *ordre* zu sehen. Es ist offensichtlich, daß Couperin in seinem ersten Buch seine bis dahin angesammelte Kompositionen herausbringen wollte. Nur eine Suite (*Ordre V*) folgt strikt dem Schema Allemande-Courante-Sarabande-Gigue. Danach hält Couperin in den drei folgenden Büchern eine kontinuierliche Stimmung und Atmosphäre in jeder Suite aufrecht. Zunehmend legt er weniger Wert auf die traditionelle Abfolge der Tanztypen, indem er den Tänzen selbst beschreibende Titel gibt (*La Logivière* — Allemande). Schließlich ersetzt er sie mit einer losen Anhäufung von Charakterstücken einer gewissen Bandbreite. Manchmal sollen sie bestimmten Gedanken und Gefühle hervorrufen, gelegentlich die Laute in der Natur imitieren. Es finden sich musikalische Porträts von Couperins Freunden, Schülern und königlichen Herren. Häufig ist der Kontrast zwischen den Personen offensichtlich (*Les vieux seigneurs*, *Les jeunes seigneurs*). Im Vorwort zu seinem *Livre I* von 1713 schreibt Couperin: „Als ich diese Stücke komponierte, hatte ich immer ein bestimmtes Objekt im Sinn, das mir bei verschiedenen Gelegenheiten in denselben kam. Deshalb spiegeln diese Titel Ideen wider, die mir gekommen sind und die ich deshalb nicht weiter zu kommentieren brauche. Aber weil einige dieser Titel mir schmeicheln, soll hervorgehoben werden, daß es sich bei diesen Stücken um Porträts handelt, die sich unter meinen Fingern gelegentlich als genaue Abbilder herausgestellt haben...“.

Oft ist es nicht ungewöhnlich, daß die Stücke völlig unabhängig von Tanzformen sind. Faktisch finden sich in den späteren Suiten häufig überhaupt keine Tanzformen mehr. Stattdessen gibt es Stücke mit programmatischen Titeln, die

einen gewissen Gemütszustand oder eine Metaphor wiedergeben. Manchmal sind die Bedeutungen eher obskur, während die Beschreibung ebenso ziemlich genau sein kann. Das Rondo, in dem sich ein wiederkehrendes Thema mit verschiedenen Couplets abwechselt, trägt beinahe immer beschreibende Titel. Eines seiner schönsten Stücke, offensichtlich besonders beliebt, seit er es für sein berühmtes Porträt durch André Bouÿs zurückhielt, heißt einfach *Les idées heureuses*. Außerdem gibt es verschiedene Sätze von Charakterstücken und Parodien, die eine beinahe halb-opernhafte Einheit bilden. Zu diesen ausgedehnten Sätzen gehören beispielsweise *Les Folies françaises*, eine Folge von Variationen mit einem gemeinsamen harmonischen Baß, der an den portugiesischen Ursprung der *Folia* erinnert. Jedes Stück ist eine Charakterstudie, eine „Maske“ zur Darstellung der Jungfräulichkeit, der Bescheidenheit, der Treue und anderer Tugenden.

Ein wichtiges Element des *clavecin*-Ausdrucks, das Überkreuzen der Hände verlangende *pièce croisée* (*Les Bagatelles*, *Le Dodo*), ist so wie es geschrieben ist, nur auf getrennten 8 Fuß-Registern unverbundener Manuale eines doppelten Cembalos zu spielen. Couperin schlug die Transposition einer Oktave durch eine der Hände vor, wenn das Stück auf einem Instrument mit nur einem Manual aufgeführt wurde. Während die kleineren populären Instrumente überreichlich vorhanden waren, verwandten französische Hersteller besondere Mühe darauf, der Umfang der alten flämischen Instrumente zu vergrößern. Die Ateliers der Familie Blanchet sowie ihr Nachfolger Pascal Taskin widmeten sich dieser sehr einträglichen Praxis, welche *le grand ravalement* genannt wurde.

Ohne Frage war Couperin neben Lully und Rameau die bedeutendste Musikerpersönlichkeit in Frankreich. Sein Eintreten für eine binäre Form stellt eine besonders überzeugende Fusion zwischen der Persönlichkeit des Komponisten und dem Cembalo als einem musikalischen Medium dar. Wie bei Scarlatti nutzt das von Couperin Gewobene die innere Klangfülle des Cembalos. Das zumeist zweiteilige Gewebe seiner Werke zeigt die kontrapunktische Kompetenz seiner Ausbildung als Organist, sein außerordentliches technisches Vokabular und die Bandbreite seiner Ausdrucksfähigkeit. Obwohl er eine erfolgreiche Synthese zwischen französischem und italienischem Stil erreichte, behält doch die enge Verbindung

mit der Dichtung und Malerei seiner französischen Zeitgenossen durch eine innerlich angelegte gallische *douceur* die Oberhand. Couperins Musik ist die wahrhafte Verkörperung von *le goût exquis*, der Übergang vom großen Barock Ludwigs XIV. zum Rokoko Ludwigs XV.

**Joseph Payne**

**Joseph Payne**, aus Großbritannien stammend und einer der führenden Vertreter des Cembalospiels im „erhabenen“ Stil, war Schüler einer Reihe großer Musiker und Lehrer — Fernando Valenti, Josef Marx, Luigi Silva und Noretta Conci — wie auch einer der letzten und jüngsten Schüler von Wanda Landowska in Lakeville, Connecticut. Seit 1965 in Boston lebend war er viele Jahre lang Universitätsprofessor und unternimmt nun Welttourneen mit durchschnittlich mehr als sechzig Orgel- und Cembalokonzerten jährlich. Die vorliegende Aufnahme ist Teil von Paynes ausführlichem Überblick über dreihundert Jahre Kompositionen für das Cembalo, der für die Firma BIS entsteht.



L'église de St-Gervais s'élève près de la Seine, de l'autre côté d'une petite place derrière l'Hôtel de Ville. Elle fut d'abord bâtie en 1212; sa façade ouest, ajoutée en 1616-21, fut la première à Paris, peut-être en France même, à allier les trois ordres classiques: le dorique, l'ionique et le corinthien. C'est ici que travaillèrent une succession d'organistes du nom de Couperin, commençant par Louis, l'oncle de François le Grand, passant par Gervais-François, un petit neveu décédé en 1826 et dont la fille Céleste-Thérèse fut la dernière musicienne de la famille. C'était souvent la coutume en France que les postes titrés passent de père en fils et François le Grand devint titulaire des orgues de St-Gervais à la mort de son père en 1678. Comme il n'avait alors que 11 ans, les autorités ecclésiastiques chargèrent Michel-Richard de Lalande, qui détenait plusieurs postes à la cour, de jouer à la place de Couperin jusqu'à ce que ce dernier ait 18 ans; c'est alors que François entra en fonctions.

Toute la vie de Couperin évolua autour de la ville de Paris et de la cour à Versailles. En 1693, il succéda à Jacques Thometin, son professeur, comme organiste de la cour royale. L'année suivante, on le chargea de l'enseignement musical des enfants du roi. En 1696, Louis XIV l'anoblit et, en 1717, il remplaça Jean-Henri d'Anglebert comme "ordinaire de la musique de la chambre du roi pour le clavecin" à la cour, trouvant la renommée et l'amitié parmi les grands personnages qui y frayaient. Des gens de partout dans le monde l'admiraient, l'appelant "le Grand" en 1710 déjà. Des compositeurs établis écrivirent des œuvres pour lui — Siret, Dornel et Montéclair — et on croit que J.S. Bach échangea avec lui une longue correspondance sur des sujets musicaux mais ces lettres n'existent malheureusement plus aujourd'hui. Il paraît qu'elles auraient servi de couvercles de pots de confiture! Les notes de Bach sur les ornements au clavier contenus dans un carnet pour son fils aîné, Wilhelm Friedemann, semblent refléter l'influence non seulement des compositions de Couperin, mais encore celle de son traité du jeu au clavecin, *L'Art de toucher le clavecin*, quoique le style de Bach en matière d'ornements — pour paraphraser Quantz — représente une synthèse de plusieurs écoles.

Couperin écrivit cette œuvre en réponse à plusieurs demandes d'un guide pour exécuter ses *Pièces de clavecin* correctement et avec bon goût. Il y présente ses préceptes d'un doigté nouveau et rationnel, avançant les possibilités inhérentes à l'idiome du clavecin, et y discute les différences entre les traits musicaux italiens et français. Il explique, en détail, sa table de signes ornementaux mais il résume en une phrase la coutume de jouer en notes inégales, étant sûr que l'exécutant saurait exactement ce qu'il a voulu dire: "... nous pointons plusieurs croches successives en degrés conjoints; nous les écrivons cependant en valeurs de temps égales." La coutume de jouer avec inégalité se retrouve chez les musiciens de jazz aujourd'hui. Il s'agit d'une inflexion du rythme qui ajoute de la grâce et de l'élégance à la mélodie. Les écrivains français nous disent que seul le bon goût décidera de l'emploi abondant ou restreint de l'inégalité puisque l'expression est ainsi considérablement variée.

La première édition de *L'Art de toucher le clavecin* fut publiée à Paris en 1716 et c'est un des traités les plus importants du 18<sup>e</sup> siècle en matière d'exécution musicale en général. Après que Couperin eût obtenu une licence royale pour imprimer et vendre de la musique datant de plus tôt dans sa carrière, ses œuvres furent disséminées et appréciées partout. Bien qu'il ait écrit de la musique vocale sacrée et profane, de la musique de chambre instrumentale et deux messes pour orgue, on se souvient surtout de lui pour sa musique pour clavecin.

Les quatre volumes, édités respectivement en 1713, 1717, 1722 et 1730, renferment 229 pièces. Regroupées en 27 suites, ces pièces sont individuellement des danses très stylisées de "style luthé", le style des luthistes de cour adapté au clavecin et associé à certains traits de la technique de variation provenant des virginalistes élisabéthains (BIS-CD-539 *The Queenes Command*). Les clavecinistes essayèrent ici d'imiter l'adresse des luthistes à poursuivre une mélodie, le tissage contrapuntique des voix et l'enchaînement des harmonies au moyen de retards. Ils insistèrent aussi beaucoup sur l'exactitude des ornements mélodiques — les symboles "sténographiques" connus sous le terme collectif d'*agrément*s. Ces derniers ne furent pas inventés pour remédier à la brièveté du son pincé de l'épINETTE, mais plutôt pour intensifier la ligne musicale et pour faire ressortir des

notes importantes. Ils étaient ainsi reliés à la *coloratura* qui avait évolué en Italie au 16<sup>e</sup> siècle. Dans les deux cas, les ornements n'étaient pas seulement décoratifs, ils remplissaient une fonction expressive définie. Plusieurs compositeurs allemands devinrent d'enthousiastes défenseurs du système d'ornements français et il se pourrait fort bien que l'intérêt de Bach pour le style français fût d'abord éveillé par les *Choralvorspiele* de Böhm.

Florissant en France au 17<sup>e</sup> siècle, la musique pour luth avait atteint son apogée dans l'œuvre de Denis Gaultier dont la collection *La Rhétorique des Dieux* renferme 12 séries de danses. Chacune comprend une allemande, une courante et une sarabande ainsi que d'autres danses formant un petit ensemble de pièces de caractère. Trouvé d'abord chez Chambonnières, le père de l'école française du clavecin, le style de luth forma une partie intégrale de l'idiome du clavecin. Les suites pour clavier de presque tous les compositeurs pour clavecin commencent par un prélude sans barres de mesure — un genre à demi-improvisé écrit dans une notation imprécise donnant seulement la hauteur de son et un profil de phrases arpégées et de passages gammés. Chose curieuse, Couperin s'abstint de cette coutume, soulignant peut-être sa recommandation de jouer ses pièces comme elles sont écrites :

“Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ay marquées, et qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût vray, tant qu'on n'observera pas à la lettre tout ce que j'y ay marqué, sans augmentation ni diminution.”

Les compositeurs allemands ajoutèrent ensuite la gigue, créant ainsi le modèle établi de danses dans la suite baroque. Le caractère international de cette dernière est marqué de manière frappante par les origines nationales de ses éléments : l'allemande vient d'Allemagne, la courante de France, la sarabande d'Espagne et la gigue, d'Angleterre. Le temps que le premier livre de Couperin sorte, l'organisation de la suite française pour clavier avait été assemblée avec rigueur — Marchand, le Roux, Rameau et Dandrieu entre autres avaient tous publié des recueils pour le clavecin contenant une suite assez prévisible de pièces de la même tonalité, rarement plus de 10 danses. C'est pourquoi il est surprenant que

Couperin soit revenu à un prototype plus primitif (publication de d'Anglebert en 1689), lors de ses débuts en matière d'édition en 1713, où le second *ordre* par exemple ne renferme pas moins de 23 pièces. Ceci justifie peut-être l'introduction du nouveau terme *ordre*. Il est assez clair que, dans son premier volume, Couperin se déchargea d'une accumulation de matériel qu'il avait composé auparavant. Seule une suite (*Ordre V*) suit strictement le modèle d'allemande, courante, sarabande et gigue. Puis, dans les trois livres suivants, Couperin maintient une constance d'humeur et d'atmosphère à travers chaque suite.

Il souligne de moins en moins l'importance de la succession traditionnelle des stéréotypes de danses en donnant aux danses elle-mêmes des titres descriptifs (*La Logivière — Allemande*), finissant par les remplacer par un ensemble flexible de pièces de caractère très diverses et libres, évoquant parfois des pensées et sentiments définis, imitant parfois les sons de la nature. On y trouve des portraits musicaux d'amis, d'élèves et de maîtres royaux de Couperin. Le contraste de personnalités est souvent flagrant (*Les vieux seigneurs, Les jeunes seigneurs*). Dans la préface du *Livre I* (1713), il écrit :

“J'ay toujours eu un objet en composant toutes ces pièces: des occasions différentes me l'ont fourni. Ainsi les Titres répondent aux idées que j'ay eues; on me dispensera d'en rendre compte. Cependant, comme, parmi ces Titres, il y en a qui semblent me flater, il est bon d'avertir que les pièces qui les portent sont espèces de portraits qu'on a trouvé quelques fois assés ressemblans sous mes doigts...”

Il arrive assez souvent que les pièces soient entièrement indépendantes des formes de danses. En fait, dans les suites tardives, la forme de danse est souvent totalement absente. Nous trouvons plutôt des pièces aux titres à programme représentant une affection particulière ou une métaphore. Les significations sont tantôt assez obscures, tantôt plutôt littérales. Les rondeaux, où un thème revient en alternance avec différents couplets, portent presque toujours des titres descriptifs. Une des plus belles pièces de Couperin, intitulée tout simplement *Les idées heureuses*, est évidemment devenue une favorite depuis qu'il la tint à la main dans son fameux portrait peint par André Bouÿs. Puis il y a plusieurs suites de

pièces de caractère, les parodies, qui forment une entité presque de demi-opéra. Parmi ces séries prolongées, nous trouvons *Les Folies Françaises*, une série de variations sur une basse harmonique commune rappelant la *Folia* d'origine portugaise. Chaque pièce est une étude de caractère, un "masque" décrivant la Virginité, la Modestie, la Fidélité ainsi que d'autres vertus.

Un trait important de l'idiome du clavecin, la *pièce croisée*, souligne le croisement des mains (*Les Bagatelles*, *Le Dodo*) et, dans sa forme originale, ne peut être joué que sur les jeux séparés de 8 pieds des deux claviers non accouplés d'un clavecin. Couperin recommanda la transposition à l'octave, à l'une ou l'autre main, si la pièce doit être jouée sur un instrument à clavier unique. Pendant que les petits instruments étaient abondants et en vogue, les facteurs français firent des efforts soutenus pour augmenter l'étendue des vieux instruments flamands. En effet, les ateliers de la famille Blanchet ainsi que de leur successeur, Pascal Taskin, se lancèrent dans cette pratique très lucrative appelée le grand ravalement.

Couperin fut indiscutablement la figure musicale majeure en France entre Lully et Rameau. Son adhésion à la forme binaire présente une fusion confortable entre la personnalité d'un compositeur et le clavecin en tant que moyen musical d'expression. A l'exemple de Scarlatti, Couperin exploita les sonorités du clavecin au moyen du tissu musical. La structure principalement à deux voix de son écriture exsude la compétence contrapuntique de ses études d'organiste, de son énorme vocabulaire technique et de sa grande étendue d'expression. Bien qu'il ait réussi une synthèse entre les styles français et italien, le lien étroit avec la poésie et la peinture de ses contemporains français s'impose avec une douceur intrinsèquement gauloise. La musique de Couperin est la véritable personnification du *goût exquis*, la transition entre le grand baroque de Louis XIV et le rococo de Louis XV.

*Joseph Payne*

Un claveciniste majeur jouant dans un style de grand seigneur, le Britannique **Joseph Payne** fut un élève de plusieurs grands musiciens et professeurs — Fernando Valenti, Josef Marx, Luigi Silva et Noretta Conci — ainsi que l'un des derniers et plus jeunes élèves de Wanda Landowska à Lakeville, Connecticut.

Domicilié à Boston depuis 1965, il a enseigné à l'université pendant de nombreuses années; il fait maintenant des tournées mondiales, donnant en moyenne plus de 60 concerts par année, à l'orgue ou au clavecin. Cet enregistrement est une partie de l'étude détaillée de Payne pour cette étiquette de la littérature pour clavecin couvrant trois siècles.

---

Recording data: 1992-02-02/11/12 at the Forde Estate, Boston, Massachusetts, U.S.A.

Recording engineer: Scott Kent

2 x Neumann KM143 microphones; Benchmark MIA pre-amplifier; Sony PCM-601 ESD and Nakamichi DMP-100 digital mastering processors; Sony SL2000 tape transport

**Artistic producer: Phoebe Payne**

Digital editing: Derek Hunt (Tudor Guild)

Executive producer: Robert von Bahr

Cover text: Joseph Payne

German translation: Bernd Schäfer

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover print: Etching after Hyacinthe Rigaud (1659-1743): *L'Isle Royale* (1710); private collection, Joseph Payne

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1992, BIS Records AB



**JOSEPH PAYNE**