

*tic toc choc*  
ALEXANDRE THARAUD  
joue COUPERIN





TRIO SEAS

**FRANÇOIS COUPERIN** (1668-1733)

# tic, toc, choc

1	<b>Les Baricades Mistérieuses</b> (6 <sup>e</sup> ordre). <i>Vivement</i>	1'40
2	<b>Le Tic-Toc-Choc ou Les Maillotins</b> (18 <sup>e</sup> ordre). <i>Légèrement et marqué</i>	2'27
3	<b>La Couperin</b> (21 <sup>e</sup> ordre). <i>D'une vivacité modérée</i>	3'54
4	<b>Les Calotines</b> (19 <sup>e</sup> ordre)	2'16
5	<b>Les Ombres Errantes</b> (25 <sup>e</sup> ordre). <i>Languissamment</i>	4'10
6	<b>Les Tricoteuses</b> (23 <sup>e</sup> ordre). <i>Très légèrement</i>	2'13
7	<b>Le Carillon de Cithère</b> (14 <sup>e</sup> ordre). <i>Agréablement, sans lenteur</i>	3'46
8	<b>Muséte de Taverni</b> (à 5 mains) (15 <sup>e</sup> ordre). <i>Légèrement</i>	2'24
9	<b>Les Rozeaux</b> (13 <sup>e</sup> ordre). <i>Tendrement, sans lenteur</i>	2'48
10	<b>L'Atalante</b> (12 <sup>e</sup> ordre). <i>Très légèrement</i>	1'44
11	<b>Passacaille</b> (8 <sup>e</sup> ordre)	5'43
12	<b>La Muse Plantine</b> (19 <sup>e</sup> ordre). <i>Rondeau. Languissamment</i>	2'19
13	<b>Les Tours de passe-passe</b> (22 <sup>e</sup> ordre)	2'25
14	<b>Bruit de guerre</b> (extrait de La Triomphante – 10 <sup>e</sup> ordre)*. <i>Vivement</i>	2'34
15	<b>Le Dodo ou L'Amour au berceau</b> (15 <sup>e</sup> ordre). <i>Sur le Mouvement des Berceuses</i>	3'25
16	<b>La Visionnaire</b> (25 <sup>e</sup> ordre). <i>Gravement et marqué</i>	3'37
17	<b>La Logivière</b> (5 <sup>e</sup> ordre). <i>Majestueusement, sans lenteur</i>	4'15
18	<b>Les Juméles</b> (12 <sup>e</sup> ordre). <i>Affectueusement</i>	5'01
19	<b>Les Chérubins ou l'aimable Lazure</b> (20 <sup>e</sup> ordre). <i>Légèrement</i>	3'05
20	JACQUES DUPHLY : <b>La Pothouïn</b> - 4 <sup>e</sup> livre de Pièces pour clavecin	5'19

Alexandre Tharaud, piano

\* avec la participation de Pablo Pico, tambour Dawul



## François Couperin ou l'honnête homme en musique

Tandis qu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle, la France se distingue par une école de luthistes célèbre dans toute l'Europe, les années 1650 voient progressivement

le clavecin supplanter l'instrument favori des salons précieux. Jacques Chambonnières et Louis Couperin en seront les pionniers ; leurs compositions privilégient les danses, ordonnées en suites (sur le modèle allemande, courante, sarabande, gigue) et reprennent aux luthistes le prélude non mesuré. À partir des années 1700, la facture du clavecin s'illustrera par de nombreuses innovations, quelques compositeurs de grand talent profitant de ces avancées techniques pour faire évoluer le langage musical de l'instrument. François Couperin occupe une place de choix dans ce renouveau.

Né en 1668 au sein d'une famille de musiciens prestigieuse, François Couperin avait appris la musique auprès de grands maîtres d'alors (Lalande, Thomelin) – faute d'avoir reçu l'enseignement de son père Charles, disparu alors qu'il n'avait que onze ans. Prodigeusement doué, François Couperin obtint dès 1693 un poste d'organiste à la chapelle du roi à Versailles. Son talent, déjà reconnu à Paris, lui assure la faveur de Louis XIV, qui lui confie le soin d'enseigner le clavecin aux Enfants de France. Arrivé à ce point de sa carrière, tout autre musicien aurait cherché à entretenir la bienveillance royale pour obtenir de nouvelles charges, plus lucratives et plus prestigieuses (celle de "Claveciniste ordinaire de la chambre", par exemple). Pourtant, il semble que le caractère de François Couperin se situe à l'opposé d'autres virtuoses de son temps, notamment de Marchand, à qui les critiques contemporains l'ont souvent comparé. Couperin fait montre d'une placidité et d'une honnêteté qui le rendent autrement attachant : l'homme fuit les bassesses de la cour et les mondanités pour se concentrer sur son art ; son degré d'exigence est tangible à la lecture des préfaces qu'il laisse : *"J'avoüeray de bonne foy que j'ayme beaucoup mieux ce qui me touche que ce qui me surprend."* Cette phrase explique en grande partie la musique qu'il nous a laissée ; elle révèle de Couperin la profondeur et la grande sensibilité. Enfin, l'humour, voire l'ironie, ne manquent pas au bonhomme, comme en témoignent les titres qu'il donne à ses pièces (*Le Tic-Toc-Choc, Les Tours de passe-passe*).

Sa production de pièces de clavecin lui assure une notoriété dans toute l'Europe, bien avant qu'elles ne soient publiées. Il est âgé de 45 ans lorsque paraît en 1713 son *Premier livre de Pièces de clavecin* : dans la préface, il justifie ce retard par les nombreuses charges qui lui incombent jusqu'alors et par sa santé fragile. Il ajoute que les copies fautives qui circulent en nombre lui percent le cœur en ce qu'elles laissent une image grossière de sa musique. Il précise qu'il a pris un soin extrême à en surveiller la gravure, et à fournir une table d'interprétation de ses ornements ; les interprètes doivent s'y conformer s'ils veulent que les personnes de goût puissent être émues par son art. Au fil de la parution de ses quatre *Livres de Pièces de clavecin* (1713, 1716, 1722 et 1730), on peut mesurer l'étendue des apports de Couperin au répertoire de cet instrument :

- d'abord concernant la technique de clavier : ses écrits, notamment son *Art de toucher le clavecin*, montrent avec clarté aux étudiants le moyen d'acquiescer une technique de jeu solide et subtile, avec quelques innovations comme les "mains croisées" du *Tic-Toc-Choc* (que Rameau utilisera aussi dans ses *Trois Mains*) ;
- ensuite par la notation musicale : l'auteur revendique une précision extrême dans la notation des agréments ;
- quant à la musique, Couperin reprend des caractéristiques de l'école de ses pères (dances, style luthé) tout en innovant. Les suites de danses deviennent chez lui des "ordres". Ce terme, qui lui est propre, révèle un projet d'agencement de ses pièces au sein d'un ensemble, intégrant aussi bien des danses que des pièces de caractères. Dans tous les cas, les titres attribués montrent son intention de dépeindre un climat, une atmosphère (*Les Baricades Mistérieuses*), un portrait (*La Logivière*), une scène réelle (*Le Dodo*, *Les Tours de passe-passe*) ou imaginaire (*Le Carillon de Cythère*). Cet art du portrait brossé en quelques lignes a fait le succès des Saint-Simon, Sévigné et autre Tallemant des Réaux, comme il fera celui de Watteau au moment où Couperin exerce son art ; l'interprète peut choisir, comme le propose Alexandre Tharaud, de reconstituer son propre cabinet de miniatures et de portraits en recomposant un nouvel ordre.

- enfin, l'écriture de Couperin exploite tout le registre, récemment étendu, de son instrument : des pièces délicates évoluant dans l'aigu du clavier (*Les Rozeaux*, *Le Carillon de Cythère*), aux pièces concentrées dans les graves (*Les Baricades Mistérieuses*), imitant le théorbe ou la viole de gambe. La légèreté, à lui souvent reprochée, alterne ainsi avec la somptuosité de pièces sombres.

### La postérité de François Couperin

Le processus de retour à l'ancien, de redécouverte ou de recréation musicale a toujours existé : les cérémonies officielles de l'Ancien Régime, notamment les offices des morts, puisaient souvent dans le répertoire musical antérieur. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, ce phénomène tend à se normaliser : les Allemands rejouent les grands maîtres du passé, principalement Bach ; Mendelssohn exhume la *Saint Matthieu* en 1829 à Berlin. La France n'échappant pas à ce nouveau courant, la musique de François Couperin donnera lieu à plusieurs éditions d'importance : Laurens en 1841, Danjou en 1846, Farrenc en 1862, Brahms et Chrysander en 1888, et enfin Saint-Saëns chez Durand en 1895. De la Belle Époque à la veille de la Seconde Guerre mondiale, les salons mondains parisiens sont le théâtre de cet engouement. L'incroyable émulation qui règne chez les princes de Polignac, Étienne de Beaumont, Misia Sert, Louise de Vilmorin, réunit les plus grands musiciens du moment : Fauré, Ravel, Debussy, Stravinsky, le Groupe des Six, mais aussi des danseurs, des écrivains, des critiques... Ces soirées donnent à entendre la musique contemporaine, souvent créée par les compositeurs eux-mêmes, mais aussi la musique des siècles passés. Après avoir longtemps confié ce rôle au comte de Montesquiou, la princesse de Polignac charge Nadia Boulanger de lui faire connaître les jeunes talents de l'avant-garde musicale. Professeur au Conservatoire de Paris, cette dernière voue une passion au répertoire des maîtres anciens (sa bibliothèque, léguée au Conservatoire Supérieur de Lyon, révèle une curiosité rare et une connaissance approfondie de musiques alors inouïes). Sous sa houlette, les salons de l'avenue Henri-Martin résonnent des cantates de Bach, des madrigaux de Monteverdi, d'un *Dardanus* de Rameau, des musiques de Scarlatti, Schütz, Josquin, Haendel... mais aussi de François Couperin.

Le prince de Polignac possède un clavecin du XVIII<sup>e</sup> siècle en parfait état qu'il joue souvent, même si les convives lui préfèrent les clavecins de la manufacture Pleyel. La musique du XVII<sup>e</sup> siècle est jouée indifféremment sur le clavecin, ancien ou moderne, ou sur le piano. À la suite des Chabrier (*Pièces pittoresques*), Saint-Saëns ou Chausson (*Quelques danses*), les compositeurs d'alors, Debussy et Ravel (comme l'illustre notamment le *Tombeau de Couperin*) en tête, découvrent ces œuvres anciennes et, nécessairement, s'en inspirent : utilisation du clavecin, influence du style "classique", références directes aux compositeurs d'antan.

La démarche d'Alexandre Tharaud apporte un nouvel élan à l'interprétation de la musique des siècles passés : après la redécouverte des compositeurs de l'époque baroque sur des avatars de clavecin mis au point par les facteurs de piano au XIX<sup>e</sup> siècle (Wanda Landowska illustre ce courant), puis après le retour aux instruments anciens, au style et aux techniques de jeu contemporaines de ces musiques, Alexandre Tharaud s'inscrit dans la lignée directe des grands pianistes du XX<sup>e</sup> siècle comme Marcelle Meyer, Yvonne Lefébure, ou encore Pierre Barbizet, qui ont défendu tout au long de leur carrière le répertoire des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. La tradition des pianistes amoureux du premier répertoire de musique française de clavier est ininterrompue depuis plus d'un siècle, même si les dernières décennies ne l'ont pas cultivée avec autant de ferveur ; cet enregistrement la renouvelle donc et apporte sa pierre à l'édifice.

SÉBASTIEN DAUCÉ



## Le point de vue de l'interprète

| *Cinq années après votre disque Rameau, cet enregistrement marque-t-il votre retour à la musique baroque française ?*

À peine achevé l'enregistrement du disque Rameau, il me tardait déjà de prolonger ce travail sur la musique baroque française. Ce projet aboutit enfin... après avoir enregistré entre-temps Ravel, Bach et Chopin, trois compositeurs qui sont, chacun à leur manière, proches de Couperin (Wanda Landowska elle-même évoquait Chopin comme le “Couperin du XIX<sup>e</sup> siècle”). Ces années m’ont permis une longue pratique de ce répertoire, un parcours partagé avec le public.

| *Comment avez-vous conçu ce programme ?*

J’ai voulu placer ce disque sous le signe du jeu. Autour du *Tic-Toc-Choc*, pièce truculente que je joue souvent en bis, j’ai réuni les pièces les plus “pianistiques” de Couperin, en mettant l’accent sur l’aspect ludique de certaines d’entre elles comme *Les Tours de passe-passe* ou *Les Calotins*. Il m’a semblé préférable de choisir des pièces isolées, plutôt qu’un Ordre entier dont les pièces ne sonneraient pas toutes de manière aussi cohérente au piano.

| *Et vous avez ajouté une touche toute personnelle dans la Muséte de Taverni et Bruit de guerre...*

Oui, dans la *Muséte de Taverni*, qui ne peut se jouer qu’à plusieurs interprètes, je me suis amusé à décupler les voix, les jouant moi-même, en utilisant le principe du re-recording. Pour *Bruit de guerre*, qui prend au piano une véritable dimension orchestrale, j’ai imaginé un tambour tel qu’on l’entend dans des pièces d’orchestre de cette époque. Je me suis souvenu des *Caractères de la guerre* de Dandrieu – pièces jumelles de *La Triomphante* dont est tiré ce *Bruit de Guerre* – qui se jouent au clavecin mais aussi à l’orchestre avec tambour et sonnailles. C’est aussi un clin d’œil aux nombreux clavecins munis de percussions qui ont fleuri au XVIII<sup>e</sup> siècle.

| *Pourquoi avoir choisi Duphly en écho à Couperin ?*

J'ai une tendresse particulière pour *La Pothouin* de Duphly, qui est pour moi l'une des plus belles pièces écrites pour le clavier. Cette musique, plus tardive que celle de Couperin, me semble être un trait d'union idéal entre le clavecin et l'arrivée du pianoforte, que Duphly ne se résout pas à adopter. Le piano moderne prend ici des couleurs graves, particulièrement dans la dernière partie, si étrange, aux accents schumanniens. Pour moi, il y a là comme un basculement, une musique qui aspire à la chute.

| *Quel souvenir particulier gardez-vous de cet enregistrement ?*

Enfermé dans l'immense salle de l'IRCAM, j'ai pensé tout au long de ces sessions à certains interprètes qui m'habitent et m'inspirent depuis longtemps, toute une famille de pianistes qui ont porté ce répertoire : Louis Diémer, Marcelle Meyer, Robert Casadesus, Emil Gilels, Yvonne Lefébure, Pierre Barbizet... Ils étaient omniprésents. Ce disque leur rend hommage.

## François Couperin or the musician as *honnête homme*

Whereas early seventeenth-century France was distinguished by a school of lute playing famous throughout Europe, the 1650s saw this favourite instrument of the *précieux* salons gradually supplanted by the harpsichord. Jacques Chambonnières and Louis Couperin were the pioneers of this shift in taste; their compositions gave pride of place to dance movements, arranged in suites (on the model *allemande/courante/sarabande/gigue*) and borrowed from the *luthistes* the unmeasured prelude. From the first decade of the eighteenth century onwards, when harpsichord makers introduced numerous innovations, a number of highly talented composers took advantage of these technical advances to develop the instrument's musical language. François Couperin occupies a key position in this renewal of the harpsichord repertoire.

Born into a family of prominent musicians in 1668, François Couperin learnt his art from the great masters of the day (Lalande and Thomelin), his father Charles having died when the boy was only eleven. He was so prodigiously gifted that he was appointed to a post as organist at the royal chapel in Versailles as early as 1693. His talents, already recognised in Paris, gained him the favour of Louis XIV, who gave him the task of teaching the harpsichord to the royal children. Having reached this point in his career, any other musician would have sought to nourish the king's benevolence in order to obtain further charges, more lucrative and prestigious (such as that of *Claveciniste ordinaire de la chambre*). But it would seem that François Couperin's character was quite the reverse of that of other virtuosos of his time, particularly Marchand to whom he was often compared by contemporary critics. Couperin displays a placidity and honesty that make him more appealing by far: he shunned the servilities and social life of the court to concentrate on his art. His high artistic standards are manifest when one reads the prefaces to his publications: *J'avouëray de bonne foy que j'ayme beaucoup mieux ce qui me touche que ce qui me surprend* (I will freely admit that I much prefer that which touches me to that which surprises me). This remark explains in large part the music that

he left us; it reveals Couperin's profundity and his great sensibility. Nor is he lacking in humour, even irony, as he shows in the titles he gives his pieces (*Le Tic-Toc-Choc*, *Les Tours de Passe-Passe*).

His output of harpsichord pieces earned him a reputation throughout Europe long before they were published. He was already forty-five years old in 1713, when his *Premier livre de Pièces de clavecin* was issued: in the preface, he justifies this delay by referring to the numerous duties incumbent upon him until then, and his fragile health. He adds that the large number of faulty copies that were already in circulation 'cut him to the heart' because they gave a crude image of his music. He specifies that he has taken great care to supervise the engraving and to provide a table indicating execution of his ornaments, saying performers should follow this if they wish persons of taste to be moved by his art. One can measure Couperin's contribution to the harpsichord repertoire through his four collections of pieces for the instrument (published in 1713, 1716, 1722 and 1730 respectively):

- First of all, in terms of keyboard technique: his writings, notably *L'Art de toucher le clavecin*, clearly show apprentice players how to acquire a solid and subtle technique, with a number of innovations such as the 'cross-hands' of *Le Tic-Toc-Choc* (which Rameau was also to use in *Les Trois Mains*);
- Secondly, in his musical notation: the composer claims he has been extremely precise in transcribing the ornaments;
- As far as the music is concerned, Couperin takes up the characteristics of his forefathers' school (the dance movements, the *style luthé*) while adding innovations of his own. With him, the dance suites become 'ordres'. This term, which is specific to Couperin, reveals the scheme of arranging his pieces within a larger whole incorporating both dances and character pieces. In any case, the titles he assigns demonstrate his intention of conveying a mood, an atmosphere (*Les Baricades Mistérieuses*), a portrait (*La Logivière*), or a scene, whether real (*Le Dodo*, *Les Tours de passe-passe*) or imaginary (*Le Carillon de Cythère*). This art of the portrait sketched in a few lines had made the reputations of Saint-Simon, Madame de Sévigné and Tallemant

des Réaux, and was also to be the making of Watteau at the period when Couperin was composing; the performer may choose, as Alexandre Tharaud proposes, to constitute his own collection of miniatures and portraits by devising a new *ordre*.

- Finally, Couperin's writing exploits the full compass of the instrument, recently extended: from delicate pieces in the treble register (*Les Rozeaux, Le Carillon de Cythère*) to pieces concentrated in the lower part of the keyboard (*Les Baricades Mistérieuses*), in imitation of the theorbo or the viola da gamba. Thus the nimble airiness for which he has often been reproached alternates with the sumptuousness of darker pieces.

### The posterity of François Couperin

The process of a return to the past, of musical rediscovery or recreation, has always existed: the official ceremonies of the Ancien Régime, notably funeral services, very often drew on an earlier musical repertoire. From the nineteenth century onwards, this phenomenon tended to become the norm: the Germans played the great masters of the past, chiefly Bach; Mendelssohn exhumed the *St Matthew Passion* in Berlin in 1829. Since France was no exception to this new movement, the music of François Couperin was issued in several important editions: by Laurens in 1841, Danjou in 1846, Farrenc in 1862, Brahms and Chrysander in 1888, and finally Saint-Saëns (published by Durand) in 1895. From the Belle Époque to the eve of the Second World War, the salons of Parisian high society were the principal venues for this craze. The incredible emulation that reigned in the drawing-rooms of the Princes de Polignac, Étienne de Beaumont, Misia Sert, and Louise de Vilmorin brought together the great musicians of the day, Fauré, Ravel, Debussy, Stravinsky, Les Six, as well as dancers, writers, and critics. These soirees offered the opportunity to hear contemporary music, often performed by the composers themselves, but also the music of earlier centuries. After long entrusting this role to Comte Robert de Montesquiou, the Princesse de Polignac asked Nadia Boulanger to introduce to her the young talents of the musical avant-garde. Boulanger, who taught at the Paris Conservatoire, had a passion for the works of the old masters (her library, bequeathed to the Conservatoire Supérieur de Musique in Lyon, reveals

a rare curiosity and in-depth knowledge of music that was then literally unheard-of). Under her guidance, the salons of the Avenue Henri-Martin resounded to the cantatas of Bach, the madrigals of Monteverdi, Rameau's *Dardanus*, and music by Scarlatti, Schütz, Josquin, Handel – and, naturally, François Couperin. The Prince de Polignac possessed an eighteenth-century harpsichord in perfect condition which he often played, even though his guests preferred the harpsichords produced by the firm of Pleyel. The music of the eighteenth century was played indiscriminately on the harpsichord, period or modern, and the piano. Following the example of Chabrier (*Pièces pittoresques*), Saint-Saëns, and Chausson (*Quelques danses*), the composers of the time, headed by Debussy and Ravel (most strikingly in the latter's *Le Tombeau de Couperin*), discovered this older repertoire and inevitable found in it a source of inspiration, as can be seen in their occasional use of the harpsichord, in the influence of the 'classical' style, and in direct references to the composers of an earlier era.

Alexandre Tharaud here gives a new impetus to the performance of the music of centuries past: after the rediscovery of the composers of the Baroque period on avatars of the harpsichord designed by nineteenth-century piano makers (Wanda Landowska being the chief representative of this tendency), followed by the return to period instruments and style and playing techniques contemporary with the music, Alexandre Tharaud inherits the mantle of such great twentieth-century pianists as Marcelle Meyer, Yvonne Lefébure and Pierre Barbizet, who championed the repertoire of the seventeenth and eighteenth centuries throughout their careers. The tradition of pianists enamoured of the earliest French keyboard music has remained uninterrupted for more than a century, even if the past few decades have not cultivated it so fervently; hence this recording renews that tradition and makes its own contribution to the monument.

SÉBASTIEN DAUCÉ

Translation: Charles Johnston

## The performer's point of view

| *Five years after your Rameau CD, does this recording mark your return to French Baroque music?*

No sooner had I finished recording the Rameau than I was already looking forward impatiently to continuing my work on French Baroque music. Now at last I've been able to do so . . . In the meantime I recorded Ravel, Bach and Chopin, three composers who are all, in their different ways, very close to Couperin (Wanda Landowska herself called Chopin "the Couperin of the nineteenth century"). The intervening years have given me the chance to play this repertoire frequently in public.

| *How did you devise the programme?*

I wanted to focus this recording on the idea of play. Taking *Le Tic-Toc-Choc*, a colourful piece I often use as an encore, as the centrepiece, I gathered together Couperin's most 'pianistic' pieces, underlining the playful aspect of some of them, such as *Les Tours de passe-passe* and *Les Calotins*. I thought it preferable to pick out individual pieces rather than perform a complete *ordre* whose contents wouldn't all sound well on the piano.

| *And you've added a personal touch in *Muséte de Taverni* and *Bruit de guerre* . . .*

Yes, in the *Muséte de Taverni*, which can only be played by more than one performer, I had fun increasing the number of parts, all of which I played myself using the technique of rerecording. For the *Bruit de guerre*, which assumes a genuinely orchestral dimension on the piano, I thought in terms of music for side drum of the kind one hears in orchestral pieces of the period. I remembered *Les Caractères de la guerre* by Dandrieu – his equivalent of *La Triomphante* from which this *Bruit de guerre* is taken – which can be played on the harpsichord but equally by orchestra with side drum and jingles. It's also a nod to the thriving existence of harpsichords equipped with percussion stops in the eighteenth century.

| *Why did you choose Duphy as an echo to Couperin?*

I have a particularly soft spot for Duphy's *La Pothoïn*, which for me is one of the loveliest pieces ever composed for keyboard. I think this music, written later than Couperin's, provides an ideal link between the harpsichord and the arrival of the fortepiano, which Duphy couldn't bring himself to adopt. When you use a modern piano here, it takes on dark tone-colours, especially in the strange final section which even has overtones of Schumann. For me, this music seems to topple over the edge, to be longing for its own downfall.

| *What are your special memories of this recording?*

All through these sessions, shut up in the immense hall at IRCAM, I thought of a number of artists who have long been part of my life and a source of inspiration for me, that whole family of pianists who handed this repertoire down to us: Louis Diémer, Marcelle Meyer, Robert Casadesus, Emil Gilels, Yvonne Lefébure, Pierre Barbizet . . . They were omnipresent in my mind. This recording is my tribute to them.

*Translation: Charles Johnston*



## François Couperin oder der ehrliche Makler der Musik

War Frankreich Anfang des 17. Jahrhunderts noch das Land einer in ganz Europa anerkannten Lautenistenschule gewesen, so trat in den 1650er Jahren

nach und nach das Cembalo an die Stelle des Lieblingsinstruments der eleganten Salons. Vorreiter dieser Entwicklung waren Jacques Chambonnières und Louis Couperin; ihre Kompositionen bevorzugten die Form der zu Suiten zusammengefüigten Tänze (nach dem Muster Allemande, Courante, Sarabande, Gigue) und übernahmen von den Lautenisten das *Prélude non mesuré*. Von etwa 1700 an wurde der Cembalobau durch eine ganze Reihe von Neuerungen revolutioniert, und einige besonders talentierte Komponisten machten sich diesen technischen Fortschritt zunutze, um die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten des Instruments zu verbessern. François Couperin stand an vorderster Stelle dieser Erneuerungsbewegung.

François Couperin, 1668 als hoffnungsvoller Sproß einer angesehenen Musikerfamilie geboren, hat seine musikalische Ausbildung bei bedeutenden Meistern seiner Zeit (Lalande, Thomelin) genossen, da ihn sein früh verstorbener Vater Charles – er starb, als er elf Jahre alt war – nicht selbst unterrichten konnte. François war ungewöhnlich talentiert und erhielt schon 1693 eine Organistenstelle an der Kapelle des Königs in Versailles. Durch seine frühreife Begabung, mit der er sich in Paris bereits einen Namen gemacht hatte, erlangte er die Gunst Ludwigs XIV., der ihn zum Cembalo-Lehrer der königlichen Familie ernannte. Jeder andere Musiker in einer solchen Position wäre darauf bedacht gewesen, sich das Wohlwollen des Königs zu erhalten, um andere, noch einträglichere und noch angesehene Ämter zu erlangen (beispielsweise das des *Claveciniste ordinaire de la chambre*). Wie es scheint, war François Couperin aber charakterlich ganz anders geartet als andere Virtuosen seiner Zeit, etwa Marchand, mit dem er von zeitgenössischen Kritikern häufig verglichen wurde. Couperin war von einer Sanftmut und einer Ehrlichkeit, die ihn zu einem außerordentlich liebenswerten Menschen machten: er hielt sich aus den Intrigen und Machenschaften der Höflinge heraus und widmete sich ganz seiner Kunst: man bekommt eine Vorstellung davon, wie

hoch sein Anspruch an sich selbst war, wenn man die Vorrede zu seinem Werk liest: *“Ich muß ehrlich sagen, daß mir das, was mich rührt, sehr viel lieber ist als das, was mich in Erstaunen versetzt.”* Dieser Ausspruch trägt sehr zu einem besseren Verständnis seiner Musik bei: er gibt Aufschluß über seinen seelischen Tiefgang und sein feines Empfinden. Es fehlte diesem gutmütigen Menschen auch nicht an Humor und an Sinn für Ironie, wie die Titel zeigen, mit denen er seine Stücke versah (*Le Tic-Toc-Choc, Les Tours de passe-passe*). Seine Cembalo-Stücke machen ihn in ganz Europa berühmt, noch bevor sie im Druck erschienen. Er war 45 Jahre alt, als 1713 sein *Premier Livre de Pièces de clavecin* erschien: im Vorwort erklärt er die späte Drucklegung mit den vielfältigen Verpflichtungen, die ihn stets davon abgehalten hatten, und mit seiner angegriffenen Gesundheit. Weiter führt er aus, daß ihn die fehlerhaften Abschriften, die in großer Zahl in Umlauf sind, sehr bekümmern, da sie seine Musik entstellen. Er gibt an, er habe bei der Drucklegung äußerste Sorgfalt walten lassen, und es sei ihm sehr wichtig gewesen, eine Tabelle zur Ausführung seiner Verzierungen hinzuzufügen, an die sich die Interpreten zu halten hätten, wenn ihnen daran gelegen sei, den musikalisch gebildeten Personen zu einer sinnlichen Wahrnehmung des Gefühlsgehalts seiner Musik zu verhelfen. Als nach und nach seine vier *Livres de Pièces de clavecin* erschienen (1713, 1716, 1722 und 1730), wurde allmählich klar, in welchem Umfang Couperin zum Repertoire dieses Instruments beigetragen hat:

- Die Spieltechnik betreffend: in seinen Schriften, insbesondere in seinem Lehrwerk *L'Art de toucher le clavecin*, weist er den Lernenden in leicht verständlicher Weise den Weg zum Erwerb einer sicheren und differenzierten Spieltechnik mit einigen Neuerungen wie der *“Handkreuzung”* in *Tic-Toc-Choc* (von der in seinen *Trois Mains* später auch Rameau Gebrauch machen sollte).
- Die Notation betreffend: der Komponist verlangt äußerste Genauigkeit in der Notation der Verzierungen.
- Was den Musikstil angeht, so übernimmt Couperin Merkmale des Repertoires der Generation seiner Lehrer (Tänze, Lautenstil), die er aber innovativ abwandelt. Die

Tanzsuiten werden bei ihm “*ordres*”. Dieser Begriff, den nur er verwendet, bezeichnet ein Konzept der Zusammensetzung seiner Stücke zu größeren Sinneinheiten, die sowohl Tänze als auch Charakterstücke enthalten. Stets lassen die Titel, mit denen er sie versehen hat, seine Absicht erkennen, eine Stimmung, eine Atmosphäre (*Les Baricades Mistérieuses*), ein Porträt (*La Logivière*), eine reale (*Le Dodo, Les Tours de passe-passe*) oder eine vorgestellte Szene (*Le Carillon de Cythère*) musikalisch wiederzugeben. Diese Kunst des Porträts in wenigen Pinselstrichen war das Erfolgsgeheimnis eines Saint-Simon, einer Sévigné und erst recht eines Tallemant des Réaux und zur Zeit des Wirkens von Couperin eines Watteau; dabei ist es dem Interpreten freigestellt, meint Alexandre Tharaud, nach eigenem Gutdünken einen “*ordre*” zusammenzustellen und sich so seine eigene Galerie von Miniaturen und Porträts zu schaffen.

– Die Satztechnik Couperins schließlich nutzt den gesamten durch die jüngsten Verbesserungen erweiterten Tonumfang des Instruments: von den zierlichen Stücken, die sich im hohen Register der Klaviatur bewegen (*Les Roseaux, Le Carillon de Cythère*) bis zu den auf die tiefen Lagen konzentrierten Stücken (*Les Baricades Mistérieuses*), die die Theorbe oder die Gambe nachahmen. Neben der verspielten Leichtigkeit, die man ihm häufig zum Vorwurf gemacht hat, findet man Stücke von dunkel glitzernder Tiefe.

### François Couperin und die Nachwelt

Die Rückkehr zu älteren Musikformen, die Wiederentdeckung und das musikalische Nachschaffen hat es immer gegeben: bei feierlichen Staatsakten des Ancien Régime, insbesondere bei den Totenmessen griff man häufig auf älteres Musikrepertoire zurück. Vom 19. Jahrhundert an war diese Rückbesinnung nichts Ungewöhnliches mehr: in Deutschland führte man die Meister der Vergangenheit wieder auf, hauptsächlich Bach; Mendelssohn setzte 1829 in Berlin die Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* durch. Frankreich konnte sich diesem Trend nicht verschließen, und so kam es zu mehreren umfangreichen Neuausgaben der Musik von François Couperin: Laurens 1841, Danjou 1846, Farrenc 1862, Brahms und Chrysander 1888 und schließlich Saint-Saëns bei Durand 1895. Von der Belle Époque bis kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs

waren die Salons der Pariser Gesellschaft der Schauplatz dieser Mode. Die Fürsten Polignac, Étienne de Beaumont, Misia Sert, Louise de Vilmorin legten sich mächtig ins Zeug, und scharten die bedeutendsten Musiker der Zeit um sich: Fauré, Ravel, Debussy, Strawinsky, den *Groupe des Six*, aber auch Tänzer, Schriftsteller, Kritiker... Bei diesen Soiréen wurde zeitgenössische Musik zu Gehör gebracht, häufig von den Komponisten selbst uraufgeführt, aber auch Musik früherer Jahrhunderte. Nachdem dies lange Aufgabe des Grafen von Montesquiou gewesen war, betraute die Prinzessin von Polignac Nadja Boulanger damit, ihr junge Talente der musikalischen Avantgarde vorzustellen. Letztere war Professorin am Pariser Conservatoire und hatte eine große Vorliebe für das Repertoire der alten Meister (ihre Bibliothek, die sie dem Conservatoire Supérieur von Lyon vermacht hat, läßt ihr ungewöhnliches Interesse an einem Repertoire erkennen, das damals völlig in Vergessenheit geraten war, über das sie aber gründliche Kenntnisse besaß). Unter ihrer Anleitung erklangen in den Salons der Avenue Henri-Martin Bach-Kantaten, Madrigale von Monteverdi, ein *Dardanus* von Rameau, Musik von Scarlatti, Schütz, Josquin, Händel... und von François Couperin. Der Fürst von Polignac besaß ein Cembalo aus dem 18. Jahrhundert, das in tadellosem Zustand war und auf dem er häufig spielte, seine Gäste aber zogen Cembali des Instrumentenbauers Pleyel vor. Die Musik des 17. Jahrhunderts wurde gleichermaßen auf dem Cembalo, alt oder neu, und dem Klavier gespielt. Nach dem Vorbild eines Chabrier (*Pièces pittoresques*), Saint-Saëns oder Chausson (*Quelques danses*) entdeckten die Komponisten der damaligen Zeit, allen voran Debussy und Ravel (wie etwa *Le Tombeau de Couperin* zeigt), diese alten Werke und ließen sich – natürlich – von ihnen inspirieren: Verwendung des Cembalos, Einfluß des “klassischen” Stils, unmittelbare Anleihen bei den Komponisten vergangener Zeiten. Alexandre Tharaud hat mit seinem Interpretationsansatz der Aufführung der Musik vergangener Jahrhunderte neue Impulse gegeben: nach der Wiederentdeckung der Komponisten der Barockmusik, die zunächst auf alten, mehrfach umgebauten, von Klavierbauern des 19. Jahrhunderts instand gesetzten Cembali gespielt wurden (Wanda Landowska war eine namhafte Vertreterin dieser Bestrebungen), und nach dem Aufkommen der Originalklangbewegung mit der stilgerechten, die Spieltechniken

der Zeit berücksichtigenden Wiedergabe dieser Musik bemüht sich darum nun auch Alexandre Tharaud, der in einer Reihe mit namhaften Pianisten des 20. Jahrhunderts wie Marcelle Meyer, Yvonne Lefébure oder Pierre Barbizet steht, die sich zeit ihres Lebens für das Repertoire des 17. und 18. Jahrhunderts eingesetzt haben. Die Tradition der Pianisten und Liebhaber des bedeutendsten Repertoires französischer Musik für Tasteninstrumente besteht ohne Unterbrechung seit mehr als einem Jahrhundert, wenn es auch in den letzten Jahrzehnten nicht mehr mit dem gleichen Eifer gepflegt worden ist; diese Einspielung erneuert die Tradition und trägt ihren Teil dazu bei.

SÉBASTIEN DAUCÉ  
*Übersetzung: Heidi Fritz*

## Der Standpunkt des Interpreten

| Wenden Sie sich fünf Jahre nach Ihrer Rameau-CD mit dieser Einspielung nun wieder der französischen Barockmusik zu?

Die Rameau-Einspielung war kaum beendet, da hatte ich schon große Lust, diese Beschäftigung mit der französischen Barockmusik fortzusetzen. Jetzt hat dieser Plan endlich konkrete Form angenommen... nachdem ich in der Zwischenzeit Ravel, Bach und Chopin aufgenommen hatte, drei Komponisten, die jeder auf seine Weise Couperin nahestehen (Wanda Landowska hat Chopin sogar den *Couperin des 19. Jahrhunderts* genannt). In diesen Jahren habe ich mich eingehend mit diesem Repertoire befaßt, und das Publikum hat mich auf diesem Weg begleitet.

| Nach welchen Gesichtspunkten haben Sie das Programm zusammengestellt?

Es waren spieltechnische Erwägungen. Ausgehend von *Tic-Toc-Choc*, einem temperamentvollen Stück, das ich häufig als Zugabe spiele, habe ich die "pianistischsten" Kompositionen Couperins ausgesucht und dabei Stücken mit scherzhaft-spielerischem Charakter wie *Les tours de Passe-passe* oder *Les Calotins* den Vorzug gegeben. Es schien mir sinnvoller, einzelne Stücke auszuwählen, als mich für einen vollständigen *Ordre* zu entscheiden, dessen Stücke möglicherweise auf dem Klavier nicht alle gleich gut geklungen hätten.

| Und den Stücken *Muséte de Taverni* und *Bruit de guerre* haben Sie ein ganz persönliches Gepräge gegeben...

Ja, im Fall von *Muséte de Taverni*, für dessen Wiedergabe mehrere Interpreten erforderlich sind, habe ich alle Stimmen selbst gespielt und sie im Mehrspurverfahren getrennt hintereinander aufgenommen. Bei *Bruit de guerre*, das auf dem Klavier einen geradezu orchestralen Klang annimmt, habe ich mir eine Trommel vorgestellt, wie sie in manchen Orchesterstücken der damaligen Zeit zu hören ist. Ich habe mir die *Caractères*

*de la guerre* von Dandrieu – Schwesterwerke von *La Triomphante*, dem dieser *Bruit de guerre* entnommen ist – ins Gedächtnis gerufen, die auf dem Cembalo gespielt, aber auch orchestral mit Trommel und Schellen ausgeführt werden können. Es ist dies auch eine Anspielung auf die mit einer Schlagwerkvorrichtung versehenen Cembali, die im 18. Jahrhundert in Mode waren.

| *Was hat Sie veranlaßt, als Gegenstück zu Couperin gerade Duphly zu wählen?*

*La Pothouin* von Duphly, das meiner Meinung nach eines der schönsten Stücke für Tasteninstrumente ist, ist mir besonders ans Herz gewachsen. Diese lange nach Couperin entstandene Musik ist, wie mir scheint, das ideale Bindeglied zwischen Cembalo und Pianoforte, dem sich Duphly verweigert hat. Das moderne Klavier erklingt hier in dunklen Klangfarben, vor allem im letzten Teil, der auf merkwürdige Weise an Schumann erinnert. Für mich ist das wie ein Verlöschen, eine Musik, die dem Untergang geweiht ist.

| *Wie wird Ihnen diese Einspielung in Erinnerung bleiben?*

Während der gesamten Dauer der Aufnahmesitzungen in der Abgeschlossenheit des riesigen Saals des IRCAM habe ich an einige Interpreten gedacht, denen ich mich seit langem verbunden fühle und die mir Vorbild sind, eine ganze Reihe von Pianisten, die sich für dieses Repertoire eingesetzt haben: Louis Diémer, Marcelle Meyer, Robert Casadesus, Emil Gilels, Yvonne Lefébure, Pierre Barbizet... Sie waren stets gegenwärtig. Diese CD soll eine Huldigung an sie sein.

*Übersetzung: Heidi Fritz*

*Merci... aux pianos de F. de Laroque, J.L. Drugeon,  
Z. Napoli et N. Lee.  
Merci à Pablo Pico.  
Merci à tous mes amis clavecinistes pour nos précieux échanges.*

*à Jean-François*

*Alexandre Tharaud*



**harmonia mundi musique s.a.s.**

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2007 © 2023

Enregistrement juillet 2006 à la Salle modulable de l'IRCAM, Paris

Direction artistique, prise de son et montage : Cécile Lenoir

Piano Steinway D Régie Pianos, préparé par Cyril Mordant

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos: © Christophe Urbain

Maquette Atelier harmonia mundi

Imprimé aux Pays-Bas

**harmoniamundi.com**

HMM 931956