

CITÉ DE LA MUSIQUE

SAMEDI 22 NOVEMBRE 2025 – 17H ET 21H
DIMANCHE 23 NOVEMBRE 2025 – 8H ET 18H

Intégrale de l'œuvre de Louis Couperin

Jean Rondeau



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Programme

AMPHITHÉÂTRE

SAMEDI 22 NOVEMBRE 2025 – 17H

À l'amiable

Louis Couperin (1624-1661)

Suite en ré

Prélude 1

Allemande 35

Courante 42

Courante 43

Sarabande 49

Canaries 52

Sarabande 51

Chaconne La Complainante 57

Suite en la

Prélude à l'imitation de Froberger 6

Allemande L'Amiable 101

Piémontaise 102

Courante 103

Sarabande 109

Courante La Mignone 105

Sarabande 23

Suite en fa

Prélude 13

Allemande Grave 67

Courante 68

Branle de Basque 73

Sarabande 74

Chaconne 78

Tombeau de Blancrocher 81

Jean Rondeau, clavecin Couchet 1652/1701 (collection du Musée de la musique), clavecin Donzelague 1716 (dépôt du musée des Tissus de Lyon au Musée de la musique)

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 18H10.

AMPHITHÉÂTRE
SAMEDI 22 NOVEMBRE 2025 – 21H

Le Précieux

Louis Couperin (1624-1661)

Suite en sol

- Prélude 4
- Allemande 82
- Courante 85
- Courante 86
- Sarabande 97
- Chaconne ou Passacaille 96

Suite en do

- Prélude 9
- Allemande 15
- Courante 18
- Sarabande 25
- Courante 19
- Sarabande 22
- Passacaille 27

Suite en fa

Prélude 12
Allemande 66
Courante 68
Sarabande 72
Courante 71
Sarabande 44
Gigue 76
Chaconne 80

Suite en do

Prélude 128
Allemande La Précieuse 30
Courante 31
Courante 86
Sarabande 32
Sarabande 24
Gigue 33
Chacone La Bergeronnette 34

Johann Jakob Froberger (1616-1667)

Tombeau fait à Paris sur la mort de Mr. Blancheroche

Jean Rondeau, clavecin Couchet 1652/1701 (collection du Musée de la musique), clavecin Donzelague 1716 (dépôt du musée des Tissus de Lyon au Musée de la musique)

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 22H20.

MUSÉE DE LA MUSIQUE
DIMANCHE 23 NOVEMBRE 2025 – 8H

Le Pacifiste

Louis Couperin (1624-1661)

Suite en ré

Prélude 2
Allemande 58
Courante 59
Sarabande 60
Courante 38
Sarabande 46
Gaillarde 61
Chaconne 62

Suite en la

Prélude 8
Allemande L'Aimable 101
Courante 112
Sarabande 113
Sarabande 107
Gigue 114

Suite en mi

Prélude 14

Allemande de la Paix 63

Courante 64

Sarabande 65

Pavanne 120

Jean Rondeau, clavecin Hensch 1761 (collection du Musée de la musique)

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 9H10.

AMPHITHÉÂTRE

DIMANCHE 23 NOVEMBRE 2025 – 18H

Tombeau de M. Couperin

Louis Couperin (1624-1661)

Suite en sol

Prélude 5

Allemande 93

Courante 94

Courante 90

Sarabande 95

Chaconne 121

Suite en do

Prélude 10

Allemande 15

Courante 17

Sarabande 20

Sarabande 21

Menuet 29

Chaconne 26

Suite en sol

Prélude 129
Allemande 83
Courante 84
Sarabande 87
Courante 91
Gaillarde 88
Chaconne 89

Suite in ré

Allemande 36
Pièces de trois sortes de mouvements 37
Courante 39
Sarabande 48
Courante 40
Sarabande 56
Gavotte 124
Pastourelle 54
Chaconne 55

Ennemond Gaultier, dit « Gautier le Vieux » (v.1575-1651)

Tombeau de Mézengeau

Jean Rondeau, clavecin Couchet 1652/1701 (collection du Musée de la musique), clavecin Donzelague 1716 (dépôt du musée des Tissus de Lyon au Musée de la musique)

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 19H20.

Louis Couperin et la paix

Ce texte est extrait du livret accompagnant l'enregistrement discographique de l'intégrale de l'œuvre de Louis Couperin : *Louis Couperin – The Complete Works*, Erato – Warner Classics, 2025.

Enfant, vers l'âge de 6 ou 7 ans, j'ai joué pour la première fois un morceau de musique, mon premier contact avec un assemblage conscient de quelques notes clairsemées sur du papier il y a presque 400 ans. Cette pièce n'était autre que le petit *Prélude non mesuré en la mineur* (n° 7) de Louis Couperin. Ce petit prélude fut donc comme l'ouverture qui me convia à la musique, littéralement. Je m'y frayai avec joie et, peut-être, nécessité. Quelques notes innocentes, quelques secondes de son, de résonances, qui évoquèrent tant de choses : la délicatesse du clavecin, la profondeur d'un récit musical, l'immersion dans un âge lointain, la simplicité du mystère musical et l'affection incommensurable qui en découla, bref un éblouissement comme seul un enfant peut en être capable. Ce lien inaltérable n'a cessé de se tisser depuis. Aujourd'hui, c'est ce même désir ardent qui m'a conduit à passer du temps sur chacune des pièces qui constituent l'intégrale de l'œuvre de Louis Couperin, celle de ses frères, de ses maîtres et de ses disciples. La folle envie de dresser une fresque de ce style né au ^{xvii}^e siècle, un langage dont j'ai du mal à m'expliquer la proximité, comme une continuité que j'habite depuis l'origine, une langue intime que je parle peut-être sans le savoir. Car au fil des ans, ce fut toujours ce chemin de crête entre la connaissance et l'inconnu qui orienta mes réflexions et mon travail. La nécessité pour moi de comprendre et d'analyser le texte, d'en saisir les contours et d'approcher des réponses sur les arcanes de sa construction, et en même temps le besoin d'oublier le savoir accumulé par l'expérience pour se laisser glisser dans la musique et laisser réveiller l'instinct et la danse qu'elle engendre. Peut-être tout simplement pour l'entendre dans l'instant et résister à une forme d'aspiration vers un futur anticipé. J'embrasse ce funambulisme temporel, et avec lui l'invitation à une forme de fraîcheur et de candeur.

Plusieurs chapitres ont jalonné ce projet. Un temps solitaire face aux textes. Une immersion complète dans l'œuvre de Louis Couperin et de ses contemporains. Une période d'introspection puissante en miroir d'une œuvre si dense. Ce furent des années de préparation, d'organisation et de réflexion durant lesquelles les concerts et mes autres engagements ont été mis de côté. L'idée était de s'engager pleinement dans ce travail préliminaire. Ensuite

vint le temps de l'aventure collective illuminée de grandes joies et d'une folle intensité. Plusieurs semaines d'enregistrement étalées sur quelques mois, dans quatre lieux différents. Des heures frénétiques sous les micros, jonglant avec de nombreux instruments tous aussi puissants que poignants. Comme une fièvre à laquelle nous aurions tous décidé de succomber en même temps. Je ne sais pas comment exprimer ma reconnaissance envers tous ceux qui ont participé, de près ou de loin, à cette aventure merveilleuse, qui ont contribué à la faire vivre. Et enfin, un temps consciencieusement dévoué à l'assemblage de la matière. Un retour au recueillement pour digérer et composer les tableaux finaux avec toutes les couleurs que nous avons trouvées ensemble.

Lors de ces différentes étapes, l'envie de partager cette musique avec qui l'écouterait est demeurée constamment présente à l'esprit. Le concert est un moment de communion où, ensemble, nous vivons la musique et nous connectons les uns avec les autres les réactions vives qu'elle suscite. L'enregistrement et les formats qu'il déploie, eux, permettent de s'immiscer dans l'intimité émotionnelle de chacun, ils se confrontent au rapport solitaire entre la musique et celui qui l'écoute. Ainsi, chacun est invité à vivre ce qu'il perçoit comme il l'entend. En plus de créer des passerelles avec des mondes passés, de faire revivre un texte ancien – dont l'ancienneté n'est aucunement son unique valeur – c'est, selon moi, une manière d'apporter à celles et ceux qui veulent l'accueillir comme tel du soin et la bienveillante empathie d'une méditation paisible. Il est touchant de constater que Louis Couperin a dédié l'une de ces pièces à la paix (*Allemande de la Paix* n° 63). Le message que nous pouvons faire passer – nous, interprètes de textes passés – ne peut pas être une tribune explicite d'idées neuves. Comment combler ce manque ? Peut-être justement par cette intention de soin ineffable véhiculée autrement que par les mots et les idées. C'est du moins le sens politique que je souhaite infuser dans ma démarche de musicien. Apaiser les corps pour vivre dans la paix avec soi-même, avec les autres, et bien sûr celle d'une lutte inévitable en vue de s'élever pour vaincre nos travers guerriers. Bifurquer de la trajectoire répétitive de nos maux, saisir les diagonales élévatrices qui s'offrent à nous. Nous sommes en 2025 et cette volonté, qui contrebalance nos impuissances politiques, ne surgit pas du hasard. Elle se dresse quand elle voit se former la houle d'une ère nauséabonde. *Allemande de la Paix*. Puissent ces danses guider nos âmes pour éviter leur déchéance.

Tout ceci n'est que pré-texte. Ce silence que l'on fait danser avant et après le verbe. Le clavecin.

Jean Rondeau

Les œuvres

Aussi bon violiste qu'organiste et claveciniste, Louis Couperin a composé pour les trois instruments, mais c'est de loin le répertoire de clavecin qui domine dans les deux cents œuvres qui nous sont parvenues. Souvent comparé à Chambonnières – son aîné d'une génération, qui semble l'avoir introduit dans les cénacles musicaux parisiens –, il fait preuve d'une inventivité harmonique et d'une liberté de courbes inouïes dans ses pièces pour clavecin.

Des chemins manuscrits

Au ^{xvii}^e siècle, il faut de la notoriété et un appui institutionnel ou financier pour faire publier ses œuvres : Élisabeth Jacquet de La Guerre et Lully étaient soutenus par Louis XIV, tandis que le neveu de Louis Couperin, François, a commencé à faire publier ses célèbres pièces de clavecin à un âge où son oncle n'était déjà plus. Louis n'a donc pas eu la possibilité de faire imprimer, ni de superviser une copie très complète et soignée de son œuvre.

C'est par le truchement de plusieurs manuscrits réalisés par des tiers que sa musique est heureusement arrivée à nous.

Couperin fait preuve d'une inventivité harmonique et d'une liberté de courbes inouïes dans ses pièces pour clavecin.

Parmi ceux-ci, le Manuscrit Bauyn tient la toute première place. Un tiers de celui-ci est consacré à plus de cent vingt pièces de clavecin de Couperin,

copiées avec soin. Elles sont précédées de pièces de Chambonnières et suivies de celles de divers compositeurs plus ou moins contemporains comme Froberger et Frescobaldi. Le manuscrit reste en partie un mystère : on ne sait qui l'a copié, ni quand il a été copié. Il contient quelques dates et des armoiries, qui donnent des indications précieuses mais ne suffisent pas pour lever toutes les interrogations. On a longtemps voulu croire qu'il avait été copié par un proche de Couperin, un de ses frères peut-être, qui aurait eu un accès direct aux manuscrits autographes, juste après la mort du compositeur. Étant donné qu'il ne contient que de la musique composée avant 1660, le répertoire rendait cette séduisante idée tout à fait possible. On a depuis analysé le papier, produit par une fabrique ouverte

quinze ans plus tard, ce qui fait inévitablement tomber cette hypothèse. Il y a cependant peut-être bien eu une copie très proche de Couperin, dans les années 1660, dont Bauyn serait lui-même la copie, une vingtaine d'années plus tard.

Un autre manuscrit (Parville) regroupe une cinquantaine de pièces, la plupart faisant doublon avec celle du Manuscrit Bauyn : l'interprète doit alors choisir telle allemande ou telle sarabande entre les variantes des différents manuscrits. Se confronter à l'intégrale rend passionnant ce travail mené à l'échelle de la totalité des œuvres connues.

À l'imitation de Froberger

Il est fort probable que Louis Couperin et Johann Jacob Froberger se soient rencontrés lors du passage de ce dernier à Paris. Il est évident que le premier connaissait la musique de Froberger, tant ses préludes sont marqués par le style des toccatas du compositeur allemand. L'écriture en est à la fois très libre et propre au clavecin. Le *Prélude 6* de Couperin, explicitement intitulé *Prélude à l'imitation de Mr Froberger* dans le Manuscrit Parville, présente de fortes similitudes avec l'une des toccatas figurant dans un beau manuscrit offert à l'empereur Ferdinand III : le *Libro secondo di toccate, fantasia, canzone, allemande, courante, sarabande, gigue et altre partite* (1649). Bien que non désigné comme tel, le *Prélude 13* de Couperin présente lui aussi des analogies avec quelques mesures d'une *Toccata quinta da sonarsi alla levatione* de son collègue germanique.

Le *Prélude à l'imitation de Froberger* déploie ainsi une écriture très libre, riche en arpèges brisés, appoggiaturés de manière très colorée, et en gammes « fusées ». Les progressions et les suspensions sont, comme chez Froberger, pleines de surprises. L'auditeur est sans cesse saisi par l'étonnement, par quelques torsions grinçantes, qui forment comme des angles dans cette musique dont la première et la dernière partie sonnent à la manière d'improvisations. La partie centrale, mesurée, fait entendre une écriture où les voix s'imitent les unes les autres sur un même motif, comme c'est le cas dans les toccatas de Froberger... et dans les ouvertures de musique française.

Tombeaux

Un autre des points de rencontre des deux compositeurs semble être le luthiste Blancrocher, victime d'une chute fatale, auquel ils ont chacun dédié un tombeau. Froberger emprunte ici à une tradition française : les tombeaux étaient à l'origine des poèmes, ou des recueils de poèmes, commémorant la mort de personnalités politiques ou d'artistes, comme Ronsard. L'un des premiers tombeaux musicaux est ainsi celui d'Ennemond Gaultier dédié au luthiste Mézangeau, mort en 1638. C'est aussi la plus ancienne des pièces de cette intégrale.

Jouer la musique de luth au clavecin est une pratique largement attestée par les transcriptions réalisées par d'Anglebert de pièces de Gaultier ou Mézangeau, et une centaine d'autres pièces similaires. Ce sont en effet les luthistes qui ont produit le plus large corpus de tombeaux, développant dans ces pièces des figures musicales proches du soupir, que l'on retrouve aussi dans le tombeau que Froberger dédie au luthiste Blancrocher. Il exploite dans cette œuvre la tessiture la plus grave du clavecin, ce qui assombrit un discours musical déjà puissant, riche en incongruités harmoniques, en chromatismes tendus, en notes pédales

qui sonnent comme un glas, en disruptions saisissantes. La pièce s'achève sur une figure descendante, image sonore de la chute fatale du luthiste.

“ Les tombeaux étaient à l'origine des poèmes, ou des recueils de poèmes, commémorant la mort de personnalités politiques ou d'artistes.

Le tombeau que Couperin dédie à Blancrocher est plus suspendu que chromatique, plus apaisé que

celui de Froberger. Les trois notes qui précèdent chaque accord évoquent cependant le soupir. La deuxième partie, plus torturée, fait ressortir quelques très belles dissonances, et certains passages constituent une évocation très directe de l'écriture pour luth. Elle comporte un moment très étrange en oscillations, *kairos* de la pièce, bref mais très intense. L'extraordinaire *Pavanne* en *fa#* mineur n'est pas un tombeau au sens propre mais son écriture s'en rapproche : elle est harmoniquement plus étonnante encore, dans le grave, elle fait entendre ses basses qui sonnent comme des glas. Tout en suspensions, en gestes qui figurent les soupirs, sa polyphonie et sa liberté n'ont rien à envier aux préludes les

plus improvisés. Composée dans une tonalité très inhabituelle, cette *Pavane* est l'un des grands chefs-d'œuvre du corpus.

Un luth dans un clavecin

Il n'y a pas que dans les tombeaux que le luth se fait inspirateur du clavecin ; il distille un peu partout son influence sur l'écriture pour clavier. Elle s'entend tout particulièrement dans la pavane, les sarabandes et les chaconnes de Louis Couperin, à travers ce que l'on nomme volontiers le « style brisé », qui n'est pas une imitation servile du jeu du luth mais qui, inspiré par celui-ci, devient l'un des principaux atouts expressifs du clavecin. Ce style brisé consiste à faire entendre les harmonies de façon étalée, en laissant les doigts enfoncés sur les touches pour lier les sons entre eux. Il se déploie de façon plus manifeste chez la génération suivant celle de Louis Couperin, qui l'emploie dans environ la moitié de ses sarabandes ou dans certains passages de ses chaconnes.

Chez Louis Couperin, le style brisé n'est donc jamais employé de façon extensive, sur l'ensemble d'une pièce, comme plus tard dans les célèbres *Baricades mystérieuses* de François Couperin par exemple. Il s'agit plutôt de brefs moments, souvent la seconde partie des sarabandes, où la polyphonie s'étale et se désynchronise subtilement, comme dans les très belles *Sarabandes 107* et *108* en *la* mineur. Certaines de ces sarabandes allient ce souvenir du luth à des lignes chromatiques, directes ou retournées, de toute beauté, à l'image de la *Sarabande 51* en *ré* mineur. L'évocation du luth peut également se deviner en filigrane, de manière plus originale : dans la *Chaconne 89* par exemple, l'écriture en notes répétées n'est en rien caractéristique du clavecin, tandis qu'au luth, elle s'avérerait tout à fait naturelle.

L'art de préluder

Les préludes de Louis Couperin sont le témoignage écrit d'une pratique qui, au *xvii^e* siècle, existait sans être notée. Il n'est cependant pas le premier à avoir mis par écrit des préludes : il existe ceux de Titelouze pour orgue et, peu après lui, seront imprimés ceux du *Livre d'orgue* de Nivers. Mais les préludes de Couperin s'en distinguent : ils sont stylistiquement proches des toccatas de Froberger, avec leurs figures arpégées, leurs grands traits, leurs oscillations en trilles – autant d'éléments que l'on trouve chez les deux compositeurs.

Ils sont pensés pour être joués « avant », pour préluder à ce qui suit, pour installer une tonalité et mettre l'auditeur en disposition d'écoute. Les préludes de Couperin peuvent être conçus selon trois schémas : certains se présentent en une seule grande partie en style improvisé, d'autres comportent deux sections – la première de style improvisé et une seconde en polyphonie fuguée –, d'autres encore ajoutent un retour à l'écriture libre après la partie fuguée.

Bien que les moments en écriture fuguée soient d'une grande richesse polyphonique, ce sont les parties de style improvisé qui ont fait la renommée de ces préludes. Les rythmes ne sont pas indiqués : toutes les hauteurs sont notées sans distinction de valeurs, de sorte qu'il ne faut pas chercher à les enfermer dans un cadre métrique. Les grandes liaisons

et tenues semblent être une notation particulière à Louis Couperin – déjà présente au luth avant lui, mais inédite au clavecin. Offrant des indications d'interprétation et de geste, elles sont d'une grande variété et d'une grande richesse. Certaines sont des liaisons harmoniques invitant à laisser les doigts

“
Ce sont les parties de style improvisé qui ont fait la renommée des préludes de Couperin.

enfoncés pour que les sons se mêlent. D'autres, plus courtes, dessinent l'articulation. Couperin les entremêle, formant un véritable emboîtement d'arches et de courbes qui se substitue à la notation mesurée. C'est surtout de l'harmonie que se déduit la manière de rapprocher ou éloigner les sons, de gérer les tensions et les détentes, les directions et les respirations. Le travail d'interprétation nécessaire pour le jeu de ces préludes constitue l'un des aspects les plus passionnants du clavecin de Louis Couperin.

Souvenirs de pas de danse

Nous n'avons pas de trace indiquant que Louis Couperin a regroupé les pièces de danse qu'il a composées en suites – ce qui ne veut pas dire qu'il ne les a pas jouées ainsi. C'est en grande partie à l'interprète de construire ces suites, choisissant l'agencement des danses, non seulement dans leur ordre, mais aussi dans leur nature

Dans le Manuscrit Bauyn, les préludes sont regroupés distinctement du reste, puis les pièces de danse sont rassemblées selon des tonalités ascendantes (les pièces en *do*, celles en *ré*...), si nombreuses qu'il y a de quoi constituer plusieurs suites dans chaque ensemble. Les danses de même nature sont copiées à la suite les unes des autres, sans pour autant indiquer un ordre d'exécution – jouer quatre ou cinq courantes d'affilée manquerait de contraste, même si leur écriture est très variée.

L'ordre dans lequel les pièces sont présentées est le plus souvent : allemande, courante, sarabande, gigue ou gaillarde, chaconne ou passacaille. Mais il n'est pas figé, et Froberger, qui passe pour l'un des « inventeurs » de la suite, préfère jouer la gigue avant la courante. Son ordonnancement en « allemande, gigue, courante, sarabande », qui ne sera pas repris par ses successeurs, invite cependant à considérer avec souplesse les successions possibles des pièces de danse.

Chez Couperin, les danses qui se succèdent ne sont plus faites pour être dansées mais bien pour être écoutées. La conduite mélodique de certaines d'entre elles, notamment des allemandes, fait davantage penser aux lignes vocales des airs de cour de Lambert qu'aux pas que l'on pourrait placer dessus. L'aspect mélodique n'est cependant pas ce qui domine chez Louis Couperin, la surprise et la variété constituant les points essentiels de son langage. Les phrases, de longueur irrégulière, sont pleines d'harmonies qui étonnent et d'irrégularités rythmiques.

L'éloquence des affects

À l'écoute des pièces de Louis Couperin, c'est bien la mobilité extrême des affects qui saisit l'auditeur.

Les harmonies sont très riches, surprenantes, et le clavecin sonne parfois de façon presque rude. C'est que Couperin est audacieux, n'hésitant pas à faire entendre un *mi* bémol et un *ré* dièse dans la même pièce (la *Passacaille* 98 en *sol* mineur). Sur un clavecin accordé à la manière du *xvii*^e siècle, cela ne peut que grincer, car bien que *ré* dièse et *mi* bémol se jouent sur une même touche, ils ne s'accordent pas de la même façon.

Ce sont les chaconnes et les passacailles qui font entendre les changements d'affects les plus riches. Cela est dû à la structure même des pièces, fondée sur la répétition : un refrain

ou une basse obstinée. Le sempiternel retour de la structure harmonique ou du refrain implique de renouveler sans cesse les motifs, les figures, les rythmes, les sensations, pour que jamais l'auditeur ne soit lassé. Ces pièces sont donc à la fois obsédantes et d'une stupéfiante variété. Elles puisent leur force dans des éléments qui, vus de loin, pourraient sembler insignifiants : la *Chaconne 57 La Complainante* en ré mineur tire ainsi son énergie expressive d'un ornement dans le grave de la main gauche qui dissone avec l'accord de la main droite. À chaque retour de ce « refrain », la pièce accroît sa capacité à toucher l'auditeur. L'effet est semblable dans les passacailles, qui comptent parmi les plus extraordinaires des pièces de Louis Couperin. La facture est différente : le compositeur ne fait pas revenir un « refrain » mais fait tourner en boucle une ligne d'accords dont la basse est généralement descendante. La *Passacaille 27*, dans l'extrême grave du clavecin, a une allure folle grâce à la noblesse de son écriture rythmique alliée à la richesse de son harmonie. Chacune des onze répétitions fait croître la tension et paraît élargir l'espace intérieur de l'auditeur.

Constance Luzzati

Les instruments

Clavecin Ioannes Couchet, Anvers, 1652, ravalé en France en 1701

Collection Musée national de la musique, numéro d'inventaire
E. 2003.6.1

Étendue d'origine : GG/BB-c₃, soit *sol*-1/*si*-1 (octave courte à *do*) – *do*₅, 50 notes.

Un clavier.

Deux jeux de 8 pieds et trois registres.

Machine stop.

Étendue actuelle : GG/BB-c₃ (*sol*/*si* à *do*), 51 notes, octave courte avec une feinte brisée sur D# (*ré*#).

Deux claviers avec accouplement à tiroir sur le clavier supérieur.

Trois rangs de cordes et trois registres : deux de 8 pieds, un de 4 pieds.

Registration par manettes, sautereaux emplumés.

Diapason : a1 (*la*) = 392 Hz.

Restauration par David Ley en 2006.

Un clavecin hors du commun : le clavecin de Ioannes Couchet

Classé trésor national par l'État français puis acquis en 2003 par le Musée de la musique, ce clavecin est l'un des six instruments répertoriés de Ioannes Couchet, célèbre facteur flamand, héritier de la dynastie anversoise des Ruckers. Construit en 1652, le clavecin possède à l'origine un seul clavier, deux jeux de 8 pieds et trois registres, probablement actionnés par un très novateur système mécanique mû par des pédales. De son esthétique flamande, le clavecin a conservé la peinture en faux marbre de l'échine, la décoration de la table d'harmonie ainsi que la rose aux initiales de son créateur.

En 1701, comme l'indique la date inscrite sur les claviers, l'instrument de Couchet subit en France un ravalement, intervention qui consiste à agrandir l'étendue des clavecins et ainsi l'adapter à l'évolution du répertoire. Sur le clavecin de Couchet, le ravalement introduit un minimum d'interventions et préserve la structure de l'instrument. La caisse est

simplement allongée pour recevoir deux claviers neufs. Un jeu de 4 pieds est ajouté pour correspondre à la registration française.

En revanche, l'instrument reçoit un nouveau décor fastueux. Déjà, lors d'une première intervention, un décor floral avait recouvert les arabesques primitives des pourtours du clavier flamand et de la table d'harmonie. Probablement contemporaine du ravalement, la seconde intervention modifie profondément le style de l'instrument. Un décor purement français composé de grotesques peints sur fond d'or recouvre la caisse et l'extérieur du couvercle. D'une grande qualité d'exécution, il est à comparer aux projets et réalisations des ornemanistes : Bérain, Claude III Audran, dont on connaît par ailleurs des esquisses pour des clavecins. Quelques instruments, dont le clavecin Ruckers du château de Versailles et le clavecin Ruckers-Taskin du Musée de la musique, présentent encore ce style de décor qui pare également boiseries, paravents, chaises à porteurs.

Vraisemblablement dans le même temps, le clavecin reçoit un nouveau piètement, sculpté et doré, d'une esthétique légèrement antérieure avec ses huit pieds en balustre surmontés de têtes de femme. D'une grande homogénéité et d'une finesse d'exécution avec son travail d'or mat et bruni, il constitue l'un des rares piètements de l'époque de Louis XIV à nous être parvenus.

Exceptionnel à plus d'un titre, ce clavecin témoigne de la vogue des clavecins flamands dans toute l'Europe et de l'attention qu'on leur porte en France au tournant du siècle. Il n'est pas rare alors que clavecins neufs et clavecins ravalés se côtoient dans les ateliers des Blanchet, célèbres facteurs parisiens. Cet intérêt ne se dément pas de tout le XVIII^e siècle, qui promeut une facture française largement influencée par la facture flamande. Alors que le clavecin est l'instrument incontournable de la basse continue, il excelle également dans les suites de danses et pièces de caractère. Il fait l'objet de toutes les attentions dans les salons des amateurs, où il participe à la vie de société et met en valeur par la richesse de sa musicalité et de son décor les goûts éclairés de leur propriétaire.

D'une facture principalement contemporaine des œuvres de Froberger et de Chambonnières, qui possédait un clavecin de Couchet, ce clavecin offre la possibilité d'approcher l'univers musical de la seconde moitié du XVII^e et du début du XVIII^e siècle.

Christine Laloue et Jean-Claude Battault
Musée de la musique

Pour sa remise en état de jeu, l'instrument a fait l'objet d'une modélisation mécanique de sa structure par le laboratoire du Musée, en collaboration avec le laboratoire de modélisation en mécanique de l'université Pierre et Marie Curie (Paris VI). La restauration a été confiée à David Ley qui était déjà intervenu sur l'instrument en 1980.

Clavecin Pierre Donzelague, Lyon, 1716

Dépôt du musée des Tissus de Lyon, MAD 2697, au Musée de la musique

Clavecin à deux claviers (restauration du xx^e siècle – claviers d'Hubert Bédard, 1978).

Étendue : FF-f3 (étendue d'origine), 61 notes.

Trois registres : deux jeux de 8 pieds et un jeu de 4 pieds.

Accouplement en tiroir.

Diapason : a1 (f_a) = 415 Hz.

Construit un an après l'achèvement du règne de Louis XIV, d'après l'inscription « DONZELAGUE.A.LYON.1716 », ce clavecin est un des rares instruments du début du $xviii^e$ siècle. Il témoigne, comme le clavecin malheureusement très transformé de Gilbert Desruisseaux, du développement important de la facture lyonnaise à partir du $xvii^e$ siècle.

Né à Aix-en-Provence, Pierre Donzelague est fils d'un « faiseur d'instruments » d'origine flamande. En 1688, il s'établit à Lyon où il connaît une carrière de musicien et de facteur de clavecins. L'instrument révèle à la fois l'importance de la ville comme foyer culturel et le haut niveau de technicité de ce facteur sachant allier tradition et recherche. L'étendue d'origine de 61 notes est importante pour l'époque, presque novatrice. Elle invite le chercheur Vincent Pussiau à évoquer un rapprochement entre Donzelague et Rameau, de passage à Lyon en 1715.

Le clavecin présente également un attrait esthétique important. Supportée par un piètement attribué parfois aux ébénistes grenoblois Hache, la caisse présente une peinture en trompe-l'œil. La table est ornée d'une peinture de fleurs et d'oiseaux, ainsi que d'une rose en parchemin. Enfin, la scène réalisée plus tardivement sur la face interne du couvercle regroupe des portraits de compositeurs célèbres, parmi lesquels celui de Rameau, particulièrement mis à l'honneur.

Jullian Bauduin a effectué le relevage de ce clavecin en 2025.

Jean-Claude Battault et Christine Laloue
Musée de la musique

Clavecin Jean Henri Hemsch, Paris, 1761

Collection Musée national de la musique,
numéro d'inventaire E.974.3.1.

Étendue : FF-f3 (fa_0 - fa_5), 5 octaves, 61 notes.

Deux claviers avec accouplement à tiroir.

Deux jeux de 8 pieds et un jeu de 4 pieds.

Jeu de luth sur le 8 pieds supérieur.

Registration par manettes, sautereaux emplumés.

Diapason : a1 (la) = 415 Hz.

Jean Henri Hemsch, né en Allemagne et baptisé le 21 février 1700 à Castenholz, près de Cologne, émigre à Paris aux alentours de 1720. Il commence son apprentissage en 1728 dans l'atelier d'Antoine Vater. Passé maître dans la corporation des facteurs d'instruments de musique, il devient juré comptable de la communauté en 1746 et compte parmi ses clients Alexandre Le Riche de La Pouplinière, fermier général et mécène de Jean-Philippe Rameau. Son inventaire après décès, dressé en 1769, décrit un atelier florissant au regard du nombre d'instruments terminés, en révision, en cours de fabrication ou de ravalement.

Les clavecins de Jean Henri Hemsch se caractérisent par une construction extrêmement soignée. Seuls cinq de ses instruments nous sont parvenus.

Par sa facture et sa décoration, ce clavecin est particulièrement représentatif des instruments joués en France à cette époque. Il est posé sur un piètement de style Louis XV, son décor extérieur est à peinture noire avec bandes dorées. Les pourtours des claviers et de la table d'harmonie sont peints en rouge. Cette dernière présente un décor d'oiseaux, de fleurs et de rinceaux de style rocaille, ainsi qu'une rosace en métal doré portant les initiales du facteur. L'intérieur du couvercle peint en gris offre un espace pour un tableau qui n'a finalement jamais été réalisé. Un instrument portant une décoration extérieure similaire est représenté dans la célèbre aquarelle de Carmontel (Musée Condé, Chantilly) montrant Rameau composant, assis dans un fauteuil.

Christine Laloue et Jean-Claude Battault
Musée de la musique

Le compositeur Louis Couperin

Brève biographie de la vie si brève de monsieur Louis Couperin qui s'efface à la fin du morceau

Louis Couperin meurt à 35 ans. Comme Mozart. Et comme lui, mais un siècle plus tôt, c'est un génie qui met en lumière un style naissant. Mais alors que le nom de Wolfgang Amadeus Mozart est devenu universel, celui de Louis Couperin reste encore trop méconnu, au mieux confondu avec celui de son neveu François Couperin, celui qu'on appelle Couperin le Grand, le compositeur des *Baricades Mistérieuses*. Et pourtant, la fulgurance de sa musique devait impressionner pour que ce jeune clerc de notaire de la Brie devienne au

mitan du ^{xviii} siècle l'un des premiers musiciens de Paris. Et qu'en dix ans à peine il laisse une telle empreinte sur la musique du Grand Siècle.

“ La tribu des Couperin, comme la tribu des Bach, s'étendait sur plusieurs générations.

C'est sur ces plateaux crayeux entre la Champagne et l'Île-de-France que Louis

Couperin poussa comme un arbre en pleine terre au sein d'une dynastie de paysans vaguement notables. La tribu des Couperin, comme la tribu des Bach, s'étendait sur plusieurs générations ; les Couperin étant issus d'un cultivateur qui labourait la semaine et prenait sa viole le dimanche et les fêtes, et qu'on finit par qualifier, dans son testament, de « maître joueur d'instruments, tant haut que bas »¹. C'est ainsi que le grand-père de Louis, Mathurin Couperin, laissait en héritage, dans sa modeste mesure de deux pièces sans aucun confort, « trois basses de violon, trois dessus de violon, deux dessus de hautbois, un gros hautbois, deux tailles de hautbois, deux flûtes d'Allemane, deux mandolles et deux petites posches ». Penser que de ce modeste village de Chaumes sortira non seulement la dynastie des Couperin mais aussi celle des Forqueray... Que la musique de cour savait aller trouver ses sources dans la France des villages et des campagnes !

¹ Philippe Beaussant, dans sa biographie de François Couperin, rappelait que Mathurin Couperin et Veit Bach n'avaient pas dix ans d'écart. Philippe Beaussant, *François Couperin*, Fayard, 1980, p. 14

Louis et ses deux frères, François et Charles (ce Charles qui sera le père du grand François Couperin), vont tous les trois quitter leur terre de la Brie et se muer en bourgeois de Paris, puis gens de cour, avec une aisance désarmante. Dans l'une des périodes les plus troublées du grand règne de Louis XIV, au cœur de la Fronde et des misères du temps, la musique sert de seul viatique à ces artistes de la race des « rustiques » qui, contrairement au « rat des champs » de La Fontaine ne dédaigneront pas « le plaisir que la crainte peut corrompre », celui de la ville.

L'histoire est connue, racontée par Titon du Tillet, elle fait partie de la légende de la musique française : Jacques Champion de Chambonnières, claveciniste en titre de la cour de Louis XIV – et l'un des premiers à donner au clavecin les lettres de noblesse jusque-là réservées au luth –, passe sur ses terres de Rosoy-en-Brie à l'occasion de la fête de la saint Jacques. Profitant de cette aubaine, quelques musiciens du cru se sont postés à sa porte et lui donnent une aubade pendant qu'il festoie avec ses convives. Surpris par la qualité de la musique qu'il entend, non l'exécution mais la composition, il se fait présenter les musiciens et demande qui en est l'auteur. Quand on lui amène Louis Couperin, il ne l'invite pas seulement à sa table mais lui demande de venir à Paris avec lui et s'empresse de le présenter à la cour, où « il fut goûté ». Les rusés compères n'ont pas attendu d'invitation pour se glisser à la table des grands, les impressionner par leur art et passer ainsi des grasses terres de la Marne aux douces rives de la Seine par la magie d'une suite bien tournée.

En trois ou quatre ans à peine, Louis Couperin devient ainsi musicien de cour et surtout titulaire de l'orgue de l'église Saint-Gervais, qui restera aux mains de la famille Couperin pendant près de deux siècles. Saint-Gervais, c'est l'une des plus importantes paroisses de Paris, qui occupe une centaine de prêtres, autant de clercs, sacristains, enfants de chœur, chantres, diacres et sous-diacres, et toutes ces petites mains pour s'occuper de liturgies incessantes, jusqu'au bedeau... ainsi que l'organiste qui lui doit ses quatre cents services par an comme le stipule son contrat, enchaînant matines, messe de sept heures, grand-messe, vêpres et salut au Saint-Sacrement les jours de fête et pendant toute leur octave.

On imagine le talent de Louis Couperin qui se mêle à l'occasion aux Vingt-quatre Violons du Roi sans que sa pratique « campagnarde » de la musique ne vienne détonner dans l'ensemble, bien au contraire. Entre la rencontre de Chambonnières, sans doute en

1650, et sa mort en 1661, il lui suffit d'à peine dix ans pour s'imposer comme l'un des immenses compositeurs du Grand Siècle, fréquentant le parnasse de l'époque – Lully bien sûr, d'Anglebert, mais surtout Froberger dont on le sent si proche par sa musique. Même si Louis ne perdra jamais le contact avec ses origines familiales, comme le prouvent les registres de Chaumes où il vient gérer son bien ou tenir l'orgue pour le baptême d'une nièce, entre deux ballets du jeune Louis XIV.

Car il est entré au service royal comme « Ordinaire de la musique de la chambre pour la viole » et s'est produit avec cet instrument dans quatre ballets : *Psyché* (1656), *L'Amour malade* (1657), *Les Plaisirs troublés* (1657) et *La Raillerie* (1659). Louis XIV lui offrit même de remplacer Chambonnières, tombé en disgrâce, comme « Ordinaire de la musique du roi pour le clavecin », mais Louis Couperin déclina l'offre par égard pour son protecteur. La noblesse d'âme de sa réponse plut au roi qui lui fit créer un poste de « Dessus de viole de la Chambre du roi ». Selon la pratique de l'époque, il faut dire qu'il touchait aussi bien l'orgue ou le clavecin qu'il jouait du violon, de la viole ou même des bois comme le riche héritage de son grand-père peut le faire supposer.

Comme un témoignage de sa modestie, les sources des pièces de Louis Couperin sont rares. Elles se partagent entre un manuscrit de la Bibliothèque nationale de France (dit Manuscrit Bauyn) qui recense cent vingt-deux pièces pour clavecin, quatre pour orgue et cinq pour la musique de chambre, un manuscrit de la Berkeley Music Library (dit Manuscrit Parville), qui complète le Manuscrit Bauyn de nombreuses variantes et livre quatre pièces inconnues jusqu'alors, et un manuscrit découvert par Guy Oldham dans les années 1950 (curieux collectionneur qui refusa obstinément que les trésors qu'il avait découverts soient partagés entre musiciens, assez loin semble-t-il de l'esprit des Couperin), riche d'une suite avec une allemande, de deux courantes et une sarabande pour clavecin, de quatre fantaisies à cinq voix datées de 1654 et 1655, et du trésor de soixante-dix pièces pour orgue totalement inédites. Les œuvres de Louis Couperin redécouvertes au xx^e siècle se déploient ainsi, « toujours plus admirables qu'imitables [...] encore du goût de ceux qui l'ont exquis » comme l'avait dit son neveu François. Un ensemble de plus de deux cents pièces répertoriées à ce jour entre le clavecin, l'orgue et quelques « symphonies » et fantaisies pour violes. Une œuvre pleine de surprises, d'élans, de couleurs nouvelles, une musique qui ne cesse de respirer dans des cadres pourtant si formellement traditionnels, une œuvre paradoxale où tout semble naturellement couler de source alors que sa

syntaxe ne cesse d'être inédite et surprenante, bref une œuvre d'une vitalité jamais prise en défaut où tout sonne « étrange et neuf ».

Et pour le claveciniste, un régal inégalé en parcourant ce compositeur toujours jeune qui se saisit du clavier au travers d'un style naissant, le fait chanter, y manie la magie du contrepoint, surprend l'interprète à chaque coin harmonique malgré le formalisme répétitif des danses. Avec, au sommet de cet art, les fameux préludes non mesurés, des torrents de cadences ininterrompues qui révolutionnent la manière de fabriquer la musique, terrain de jeu infini pour l'imagination débridée, exactement comme les facteurs de la même époque ont montré le génie de leur inventivité dans l'évolution de la facture des clavecins. Ces préludes non mesurés qui, comme toute invitation à la liberté, demandent un effort supplémentaire pour y répondre, puisqu'à l'absence de cadre rythmique doit répondre la clarté de la narration, une « improvisation organisée » qui rejoint la pratique ancienne de la musique du ^{xviii}^e oubliée pendant trois siècles. Le bonheur des clavecinistes ! D'ailleurs toute l'œuvre de Louis Couperin est d'abord un champ de liberté où les interprètes vont piocher les pièces, classées par tonalité ou par genre, selon l'arbitraire des manuscrits, pour bâtir, selon leur goût et leur imaginaire, les suites qu'ils veulent offrir au public.

“

Toute l'œuvre de Louis Couperin est d'abord un champ de liberté où les interprètes vont piocher les pièces.

Reste le mystère d'un compositeur dont il ne subsiste aucune trace de la main propre, et dont la fréquentation fait deviner une œuvre plus collective qu'elle n'est classifiée. Car on ne peut dissocier Louis Couperin de ses deux frères, François et Charles, qui l'ont rejoint à Paris. François, trop porté sur la bouteille pour faire une grande carrière à la cour, « n'avait pas les mêmes talents que ces deux frères de jouer de l'Orgue et du Clavecin ; mais il avait celui de montrer les Pièces de Clavecin de ses deux frères avec une netteté et une facilité très grande »². Charles composait donc, lui aussi ! Comme le répertoire n'a retenu aucune de ses œuvres, alors qu'il fut à la cour et titulaire de Saint-Gervais à

2 Philippe Beaussant, *François Couperin*, Fayard, 1980

la suite de son aîné, on ne peut que supposer légitimement que plusieurs pages de Louis Couperin sont en réalité de Charles.

Ce corpus sous le titre de Louis Couperin peut donc être attribué aux trois frères, imaginant « celui qui écrit, celui qui lit et relit, celui qui suggère en faisant sonner l'œuvre, celui qui transmet » selon la formule de Brice Sailly qui a le mieux évoqué cette énigme d'une composition sans doute collective³. Il était bien dans la modestie de cette famille Couperin de faire passer la musique avant leur personne, comme ces générations d'artistes et d'artistes qui ne signaient pas leurs œuvres, dans l'esprit de ces corporations où se transmettaient les talents familiaux. Louis Couperin se contenterait d'être un « joueur d'instrument », comme on disait de son grand-père, et serait sûrement heureux que l'on célèbre enfin sa fratrie plutôt que son seul prénom.

Texte extrait du livret du coffret Louis Couperin – The Complete Works, Erato – Warner Classics, 2025

³ Brice Sailly, *Mr Couperin: Louis, Charles, François I & Ricercar*, 2020

Jean Rondeau

Claveciniste, pianiste, organiste, improvisateur et compositeur basé en France, Jean Rondeau s'inscrit dans un mouvement d'interprétation qui repense la relation au texte musical. Il aime

L'interprète

appréhender les musiques du passé comme une cartographie à partir de laquelle les langages s'interconnectent et les musiques nouvelles émergent.



Restaurant bistrannique

sur le rooftop de la Philharmonie de Paris

Une expérience signée Jean Nouvel & Thibaut Spiwack

du mercredi au samedi

de 18h à 23h

et les soirs de concert

Happy Hour dès 17h

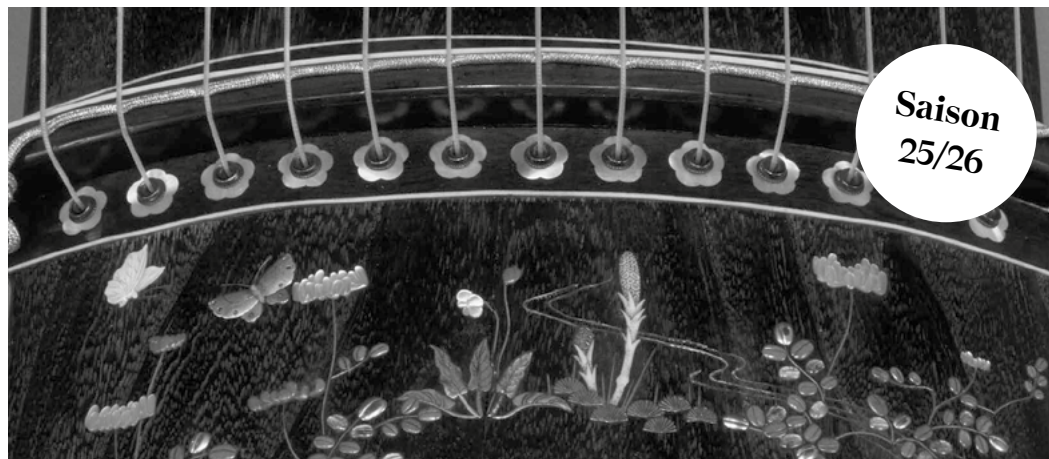
Offrez-vous une parenthèse gourmande !

Réservation conseillée :

restaurant-lenvol-philharmonie.fr ou via TheFork

Infos & réservations : 01 71 28 41 07

L'ENVOL
signature par Thibaut Spiwack



© Jean-Marc Angès - Musée de la musique

CONCERTS SUR INSTRUMENTS DU MUSÉE

SAMEDI 04/10 ————— 20 H
LA MESSAGÈRE

LUCILE BOULANGER BASSE DE VIOLE ANONYME
XVII^e SIÈCLE

Œuvres de **Sieur Demachy, Philippe Hersant, Nicolas Hotman, Marin Marais, Gérard Pesson, Monsieur de Sainte-Colombe** et **Claire-Mélanie Sinnhuber**

VENDREDI 17/10 ————— 20 H
FREDERIC MOMPOU

ALINE PIBOULE PIANO STEINWAY 1928
PASCAL QUIGNARD RÉCITANT

Œuvres de **Georges Enesco, Gabriel Fauré** et **Frederic Mompou**

SAMEDI 22/11 ————— 17 H ET 21 H
DIMANCHE 23/11 ————— 08 H ET 18 H

INTÉGRALE DE L'ŒUVRE POUR CLAVECIN DE LOUIS COUPERIN

JEAN RONDEAU CLAVECINS COUCHET 1652/1701, DONZELAGUE 1716 (DÉPÔT DU MUSÉE DES TISSUS DE LYON) ET HEMSCH 1761

VENDREDI 10/04 ————— DE 20 H À MINUIT
NUIT EXPÉRIMENTALE

MARY LATTIMORE HARPES ÉRARD 1799 ET 1873
JULIANNA BARWICK SYNTHÉTISEURS ROLAND JUPITER 8 1982, PROPHET 5 1975, VOCODER VC10 1980

JEUDI 21/05 ————— 20 H
FOLIES PARISIENNES

ROMAIN LELEU TROMPETTES BESSON ET SELMER XX^e SIÈCLE, CORNET COURTOIS XIX^e SIÈCLE
JULIEN GERNAY PIANO GAVEAU 1929

Œuvres de **Jean-Baptiste Arban, Claude Debussy, Georges Enesco, Gabriel Fauré, George Gershwin, Jacques Ibert, Francis Poulenc, Maurice Ravel** et **Erik Satie**

MARDI 23/06 ————— 18 H
PIANO RHAPSODY ASSASSIN'S CREED

NICOLAS HORVATH PIANO STEINWAY 1928

**LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS
REMERCIÉ SES PRINCIPAUX PARTENAIRES**

avec le généreux soutien d'
Aline Foriel-Destezet



**Fondation
Bettencourt
Schueller**



**- LE CERCLE DES GRANDS MÉCÈNES DE LA PHILHARMONIE -
et ses mécènes Fondateurs**

Patricia Barbizet, Nishit et Farzana Mehta, Caroline et Alain Rauscher, Philippe Stroobant

**- LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS -
et sa présidente Caroline Guillaumin**

**- LES AMIS DE LA PHILHARMONIE -
et leur président Jean Bouquot**

**- LE CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS -
et son président Pierre Fleuriot**

**- LA FONDATION DU CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS -
et son président Pierre Fleuriot, sa fondatrice Tuulikki Janssen**

**- LE CERCLE MUSIQUE EN SCÈNE -
et sa présidente Aline Foriel-Destezet**

**- LE CERCLE DÉMOS -
et son président Nicolas Dufourcq**

**- LE FONDS DE DOTATION DÉMOS -
et sa présidente Isabelle Mommessin-Berger**

**- LE FONDS PHILHARMONIE POUR LES MUSIQUES ACTUELLES -
et son président Xavier Marin**

PHILHARMONIE DE PARIS

+33 (0)1 44 84 44 84
221, AVENUE JEAN-JAURÈS - 75019 PARIS
PHILHARMONIEDEPARIS.FR



RETROUVEZ LES CONCERTS
SUR PHILHARMONIEDEPARIS.FR/LIVE



SUIVEZ-NOUS
SUR FACEBOOK ET INSTAGRAM

RESTAURANT PANORAMIQUE L'ENVOI
(PHILHARMONIE - NIVEAU 6)

L'ATELIER CAFÉ
(PHILHARMONIE - REZ-DE-PARC)

LE CAFÉ DE LA MUSIQUE
(CITÉ DE LA MUSIQUE)

PARKING

Q-PARK (PHILHARMONIE)
185, BD SÉRURIER 75019 PARIS
Q-PARK (CITÉ DE LA MUSIQUE - LA VILLETTE)
221, AV. JEAN-JAURÈS 75019 PARIS

Q-PARK-RESA.FR

CE PROGRAMME EST IMPRIMÉ SUR UN PAPIER 100% RECYCLÉ
PAR UN IMPRIMEUR CERTIFIÉ FSC ET IMPRIM'VERT.

