



LOUIS & FRANÇOIS
COUPERIN

Benoît Babel harpsichord



LOUIS COUPERIN (1626 - 1661) & FRANÇOIS COUPERIN (1668 - 1733)

Benoît Babel clavecin / harpsichord

Louis Couperin

Pièces en la

- 1 Prélude à l'imitation de M. Froberger 5:36
- 2 Allemande, l'amiable 3:26
- 3 Courante, la mignonne 1:19
- 4 La Piémontaise 1:43
- 5 Sarabande croisée 1:22
- 6 Sarabande 2:52

Pièces en ré

- 7 Courante 1:09
- 8 Volte & double* 1:43
- 9 Canaries 0:56
- 10 Chaconne 2:28
- 11 Chaconne ou passacaille en sol 3:59

François Couperin

- 12 La Zénobie (II-11) 3:23
- 13 La Visionnaire (IV-25) 3:33
- 14 Les grâces naturelles (II-11) 2:50
- 15 Les vieieux et les gueux (II-11) 1:47
- 16 Les invalides, ou gens estropiés (II-11) 3:00

- 17 Le tic-toc-choc ou les maillotins (III-18) 2:47
- 18 L'Arlequine (IV-23) 1:44
- 19 Le Turbulent (III-18) 1:54
- 20 L'attendrissante (III-18) 3:19
- 21 La Verneuil (III-18) 3:55

- 22 Le dodo ou l'amour au berceau (III-15) 3:51
- 23 La florentine (I-2) 1:55
- 24 Les barricades mystérieuses (II-6) 2:35

* Benoît Babel

LES COUPERIN

Des Couperin, l'histoire a retenu Louis et François. Des musiques différentes, mais des styles affirmés, reconnaissables dans la seconde. Des mélodies fleuries, des harmonies riches aux enchaînements souvent déroutants. Louis Couperin eut une existence éphémère, une fulgurance qui traversa le XVII^e siècle comme une étoile filante. Décédé en 1661 à 35 ans, ce personnage aiguise la curiosité. Dans sa musique brûle une flamme, un feu grandiose et douloureux, qui représente si bien ce grand-siècle français. Musicien polyvalent, il joue les claviers et les instruments à archet. Le jeune Louis XIV lui octroie une charge de joueur de pardessus de viole de la chambre du roi. Son œuvre pour clavier, jamais éditée de son vivant, a traversé les siècles sous forme manuscrite dans plusieurs recueils. On compte aujourd'hui environ 130 pièces qui lui sont attribuées, bien que la paternité de certaines fassent encore débat.

Son neveu François naquit en 1668, soit un an après la construction du clavecin qui a servi de modèle dans le présent enregistrement. Il passera sa vie entre Paris et Versailles, organiste à St-Gervais et à La Chapelle Royale, professeur de clavecin et pédagogue reconnu. Son œuvre pour clavecin est d'une importance majeure, son style solide allie précision et légèreté, virtuosité et détachement. En esprit curieux et fin observateur, il peint dans sa musique le monde qu'il voit, beau et laid, heureux et lugubre. Sa musique est un piège, on peut s'y perdre dans les détails. François Couperin lui-même met en garde sans ménagement l'interprète : « je déclare que mes pièces doivent être exécutées comme je les ay marquées [...] sans augmentation ni diminution. » Philosophe, dans la préface de son quatrième livre de pièces de clavecin il adresse à son cher public un dernier message personnel : « j'espère que ma famille trouvera dans mes portefeuilles de quoi me faire regretter, si les regrets nous servent à quelque chose après la vie ; mais il faut du moins avoir cette idée pour tâcher de mériter une immortalité chimérique ou presque tous les hommes aspirent. »

L'adéquation entre un répertoire et un instrument est l'un des principaux concepts développés au siècle dernier. Hors, avec la résurrection du répertoire baroque au XX^e siècle et la prolifération des enregistrements, une sorte d'uniformisation des timbres s'est opérée petit à petit. J'ai le sentiment que les sonorités des clavecins franco-flamands du XVIII^e siècle sont sur-représentées au disque comme au concert. Pourtant, ce type de clavecin n'est qu'une partie de la diversité de la facture instrumentale, et par conséquent sonore, qui composa le paysage musical durant la vie de François Couperin. En son temps encore des instruments du XVII^e siècle survivaient, étaient joués. Tous n'étaient pas modifiés pour augmenter leur étendue ou suivre la mode du temps. Par conséquent, identifier un compositeur à un type unique d'instrument et quelque peu réducteur.

Le compositeur sera plutôt la somme des diversités sonores qu'il a pu éprouver. Le clavecin que j'ai choisi de jouer, avec la précision polyphonique des instruments du XVII^e siècle, le cordage en laiton et les accents italiens qui en résultent, incarne idéalement les « goûts-réunis », idéal esthétique si cher à François Couperin.

LE CLAVECIN 1667

Le clavecin du Grand Siècle français

À la croisée des cultures, des influences européennes du Nord et du Sud, la facture de clavecins française du XVII^e siècle mélange habilement les principes de construction italien et flamand. La sonorité particulière créée par ce métissage est caractérisée par une grande richesse harmonique et une prononciation reconnaissable, imitant les inflexions de la langue française. La disposition mécanique favorise également la possibilité de varier les registres et les tessitures musicales.

Le coffre de l'instrument est généralement construit « à l'italienne », à partir du fond et avec des côtés fins. La silhouette rappelle néanmoins l'école flamande, en raison de l'utilisation de cordes en fer plus longues dans l'aigu. Les touches sont souvent de petites dimensions, très légères et finement sculptées. L'étendue des claviers est presque toujours de quatre octaves avec une note supplémentaire dans le grave, accordée en octave courte SOL/SI – do.

La décoration de ces clavecins peut être très variée : marqueterie, peinture, dorure, parchemin découpé, cuir et métaux. Les pieds sont très souvent tournés ou torsadés de manière très élégante.

UN CLAVECIN ANONYME DE 1667

L'instrument français anonyme daté de 1667 conservé au Museum of Fine Arts de Boston propose une autre conception. En effet, la caisse est plus lourdement construite, rappelant d'une certaine manière le style flamand, mais avec un plan de cordes très courtes en laiton, à la manière italienne. La silhouette de ce clavecin est donc étonnamment élancée. Les renforts intérieurs sont quasi inexistantes, en raison de la solidité des côtés et de la faible tension des cordes en laiton.

Le mélange des genres est observable à d'autres endroits. Sur la table d'harmonie, le grand chevalet est scié dans la masse « à la flamande », mais il se termine dans les graves avec un ajout en angle aigu « à l'italienne ».

Le barrage de la table d'harmonie est là encore parcimonieux et astucieux. En effet, la table est

essentiellement renforcée dans l'aigu, dans une zone qui concentre les tensions. Une barre conséquente remplit la double fonction de raidir la table d'harmonie en même temps que de renforcer la caisse.

La réalisation des claviers suit exactement les usages de l'époque : os massif pour les touches chromatiques, plaquage en ébène pour les touches diatoniques, frontons sculptés et évidés en forme de trèfle.

La décoration florale de la table d'harmonie relie vraisemblablement cet instrument à l'école parisienne. Le peintre a en effet décoré d'autres clavecins conçus à Paris, notamment ceux construits par les membres de la famille Denis.

Le clavecin original a subi plusieurs transformations musicales et décoratives aux XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles. La plus importante d'un point de vue sonore est le déplacement des chevalets pour pouvoir installer des cordes plus longues en fer dans l'aigu. Heureusement, la disposition d'origine est toujours visible. Suite aux modifications, il est aujourd'hui impossible de connaître l'agencement exact de la mécanique, le type d'accouplement des claviers et la disposition originelle des registres.

La copie que j'ai réalisée en 2006 reprend exactement toutes les dimensions originales, le plan de cordes en laiton et la structure interne. Concernant la mécanique, j'ai choisi de construire les sautereaux du jeu supérieur avec un « dogleg », pour leur permettre d'être joués simultanément par les deux claviers en évitant le poids superflu d'une transmission mécanique.

La construction singulière de ce clavecin donne une sonorité très spécifique : une voix très chantante et colorée, avec une bonne tenue du son, des basses précises, une grande résonance et une articulation modérée. L'équilibre général de l'instrument favorise le dialogue basse/dessus, préfigurant déjà le goût musical français des époques ultérieures.

DU TEMPÉRAMENT

Dans le cadre de cet enregistrement, il a été choisi de réaliser deux accords légèrement différents, sur la base du tempérament mésotonique au 1/4 de comma avec quelques adaptations. L'idée était de valoriser l'univers sonore de chaque compositeur, tout en se rapprochant du contexte réel d'un concert, où il est délicat de changer radicalement d'accord au cours du programme.

La mise en lumière de ce clavecin et de sa sonorité typique nous rappelle que les instruments de musique anciens, avec leur originalité et leur diversité, restent toujours des modèles à suivre. Plus que jamais, ils sont des sources de savoir et d'inspiration inépuisables pour les musiciens et les facteurs souhaitant connaître le goût et les habitudes de nos ancêtres musiciens.

Guillaume Rebinguet Sudre

LA DÉCORATION

C'est depuis l'année 1972 que je décore les instruments de Philippe Humeau, facteur de clavecins. En 2005, Guillaume Rebinguet Sudre me confie la décoration de la table d'harmonie d'un clavecin qu'il vient de terminer. Il s'agit de la copie d'un clavecin anonyme « Paris 1667 » se trouvant à Boston, enregistré ici même.

Je ne possède qu'une photo très floue de cette table d'harmonie très abimée ainsi que des photos de celle du G. Zenti du musée de la cité de la musique de Paris et contemporaine de celle du « Boston 1667 ». Souvent à cette époque le même peintre travaillait pour plusieurs facteurs. Je m'inspire donc de ces motifs originaux, typiques de la fin XVII^e siècle.

La décoration de la table d'harmonie, comme celle des autres instruments français XVII^e, est un intermédiaire entre les instruments de Ruckers aux motifs très chargés de petits éléments souvent très naïfs (fleurs, insectes oiseaux), et les clavecins Français XVIII^e, sur lesquels de grandes fleurs assez espacées sont peintes à la façon des natures mortes de l'époque. Une frise simple en C incurvé bleue et des trèfles ponctués de points rouges ornent les chevalets. Différents oiseaux allégoriques, symboliques de vie et de mort, de résurrection, entourent un arbre à moitié mort.

Benoît Babel me confie en 2020 la peinture intérieure du couvercle. À partir de l'idée de « grotesques », du nom de ces motifs qui furent découverts à la fin du moyen-âge dans une « grotte ». Il s'agissait des vestiges de la Domus Aurea, palais de l'empereur romain Néron. Benoît me laisse entièrement libre de l'exécution de ce décor. Le 2^e confinement, Coronavirus oblige, m'impose une concentration sauvage où le temps n'existe plus.

Dans mes recherches, je tombe sur un détail de plafond, (Perugia, Collegio del cambio, 1500, Pietro Perugino). J'en reconstitue la suite, il s'agit de motifs fantastiques, irréels, autant étranges qu'extravagants : lapins à queue de serpent, crabe, éros, putti assis, regard perdu, anges-chevaliers chevauchant des dragons, monstres aquatiques, oiseaux, arabesques folles enlaçant des hypocaustes-dauphins, polychromie foisonnante sur fond de gris noir. J'utilise la technique de la tempera : oeufs, vinaigre, pigments véritables, comme pour la table d'harmonie. Une large frise dorée à la feuille, ornée d'une tresse terre de sienne brûlée et ombrée à la peinture à l'huile encadre ces grotesques.

Un personnage énigmatique, accoudé à une lucarne, inspiré d'un trompe l'oeil, (Orvieto, Duomo, Cappella Nuova o di San Brizio, 1499-1504), règne au centre du décor : Poète, rêveur, musicien, philosophe, simple artisan Son regard semble figé sur l'absurdité de l'univers, peut-être attentif à la moindre oscillation des harmonies du clavecin.... Ou bien, au-delà des étoiles, impuissant et désespéré face au chaos du monde ?

Florence Humeau, 2021

Né en 1988, **Benoît Babel** étudie dans les conservatoires de Bordeaux et Rueil-Malmaison puis au conservatoire de Paris dans la classe de Noëlle Spieth. Benoît Babel enseigne le clavecin au conservatoire de Versailles et intervient comme professeur à l'Académie baroque internationale du Périgord noir (direction Iñaki Encina Oyón). En 2014, avec l'ensemble Zaïs qu'il dirige du clavecin et avec l'organiste Paul Goussot, il enregistre un programme de concertos pour orgue et orchestre de G. F. Handel et J. P. Rameau. Cet enregistrement est disponible chez paraty.fr. Avec le violoniste et chef d'orchestre Johannes Pramsohler, il participe à la création de l'opéra Croesus de Reinhardt Kaiser (2020, Paris Théâtre de l'Athénée), et Theodora G. F. Handel (2021, Buenos Aires Teatro Colón).



www.benoitbabel.com



THE COUPERINS

Of the Couperins, history has retained Louis and François. Different music from each other of course, but with well-affirmed and instantly recognizable styles. Flowery melodies, and rich harmonies with often surprising modulations. Louis Couperin had an ephemeral existence, a brilliance that traversed the 17th century like a shooting star. Dying in 1661 at 35 years old, he is a character that awakens one's curiosity. In his music burns a flame, a grandiose and painful fire, that so well represents the French Grand Siècle. A multi-talented musician, he played both keyboards and bowed instruments. The young Louis XIV awarded him the position of playing the treble viol in the King's Chamber. His keyboard works, never published during his lifetime, traversed centuries in manuscript form, spread across several volumes. We can count today about 130 pieces which are attributed to him, although the paternity of some of them are still subject to debate.

His nephew François was born in 1668, exactly one year after the construction of the harpsichord which served as a model for this recording. He spent his life between Paris and Versailles, organist at both St-Gervais and the Chapelle Royale, and was a renowned harpsichord pedagogue. His works for the harpsichord are of major importance, his solid style allying precision and lightness, virtuosity and detachment. With a curious mind, and being a fine observer, he depicted through his music the world he saw around him, the beautiful and ugly, the happy and the sad. His music is a trap, into which one can fall easily and lose oneself in its details. François Couperin himself warns the interpreter unabashedly: "I declare that my pieces must be executed as I have noted them [...] with neither augmentation nor diminution". A philosopher as well, he addresses his beloved public with a last personal message in the preface of his fourth book of harpsichord pieces: "I hope that my family will find in my papers something by which to regret me, if regrets serve any purpose in the afterlife; but one must at least have this idea to work hard to merit some kind of chimeric immortality to which almost all men aspire".

The compatibility between a repertoire and an instrument is one of the principal concepts developed during the last century. And yet, with the resurrection of Baroque repertoire in the 20th century and the proliferation of recordings, a sort of uniformity of timbre has settled into place little by little. I have the impression that the sonorities of Franco-Flemish 18th century harpsichords are overrepresented both on recording and in concert. However, this type of harpsichord was only one part of the diversity of instrumental building, and consequently the types of sound, that made up the musical landscape during François Couperin's life. During his time, many 17th century instruments survived and were played. Not all of them were modified to augment their range or to follow the trends of the time. As a result, identifying a composer with a single

type of instrument is somewhat reductive. The composer is rather the sum total of the wide variety of sounds he would have experienced. The harpsichord I chose to play, with the polyphonic precision of 17th century instruments, brass stringing and the resulting Italian tones, incarnates perfectly the “gouts-réunis”, that aesthetic ideal so dear to François Couperin.

Benoît Babel

THE 1667 HARPSICHORD

A Grand Siècle harpsichord

At the intersection of cultures, of European influences from the North and South, French harpsichord building in the 17th century skillfully mixes the building principles of both Italy and Flanders. The particular sonority created by this crossbreeding is characterized by a great harmonic richness and a recognizable pronunciation, imitating the inflexions of the French language. The mechanical disposition also favors the possibility of varying the registers and musical ranges.

The case of the instrument is usually constructed “à l’italienne”, starting with a thin bottom and sides. The silhouette nonetheless recalls the Flemish school, because of the use of iron strings that are longer in the treble. The keys are often of small dimension, very light and finely sculpted. The range of the keyboards is almost always four octaves with an extra note in the bass, tuned as a short octave GG/BB-c.

The decoration of these harpsichord can be quite varied: marquetry, painting, gold-leaf, parchment, leather and metal. The stand usually has elegantly turned or twisted legs.

AN ANONYMOUS HARPSICHORD FROM 1667

The anonymous French instrument dating from 1667 that is conserved at the Museum of Fine Arts in Boston offers up different conception. Here, the case is more heavily constructed, recalling to some degree the Flemish style, but with very short scaling in brass after the Italian fashion. The instrument’s proportions are strikingly long. The internal reinforcements are essentially non-existent, because of the solidity of the sides

and the relatively low tension of brass strings.

The mix of genres is noticeable in other spots. On the soundboard, the bridge is sawed out of a single block, but it ends in the bass with an addition at a sharp angle "à l'italienne". The ribbing of the soundboard is once again sparse and ingenious. Indeed, the soundboard is essentially reinforced in the treble, in a zone which concentrates a lot of tension. A substantial rib fulfills the double function of stiffening the soundboard as well as reinforcing the case.

The keyboards are built exactly according to common practice of the time: solid bone for chromatic keys, ebony veneer for the diatonic keys, with carved trefoil key fronts.

The floral decoration of the soundboard likely links this instrument to the Parisian school. The painter doubtless had decorated other harpsichord designed in Paris, notably those constructed by members of the Denis family.

The original instrument underwent several musical and decorative transformations in the 18th, 19th and 20th centuries. From a sound perspective, the most important one is the moving of the bridges in order to install longer strings in iron in the treble. Happily, the original disposition is still visible.

The copy that I made in 2006 reproduces exactly all the original dimensions, the brass stringing schedule and the internal structure. In terms of the action, I chose to build jacks for the upper keyboard with a "dogleg", allowing them to be played simultaneously by both keyboards while avoiding the extra weight of mechanical transmission.

The unusual construction of this harpsichord gives it a very specific sound: a very singing and colorful voice, good sound decay, a precise bass, long resonance, and moderate articulation. The general balance of the instrument favors the bass/treble dialogue, already prefiguring French musical taste of periods to come.

THE TEMPERAMENT

For this recording, we decided to use two slightly different tuning systems, based off of an adapted quarter comma meantone. The idea was to highlight the sound world of each composer, all while remaining close to the real-world context of a concert, where it is delicate to radically change the tuning over the course of a program.

The spotlight on this harpsichord and its typical sound-world reminds us that antique musical instruments, with their originality and diversity, still remain the models to follow. More than ever, they are inexhaustible sources of knowledge and inspiration for musicians and builders wanting to know the tastes and habits of our musician ancestors.

Guillaume Rebinguet Sudre

THE DECORATION

Since 1972, I have been decorating instruments by the harpsichord builder Philippe Humeau. In 2005, Guillaume Rebinguet Sudre confided me with the decoration of the soundboard of a harpsichord he had just finished. It was a copy of an anonymous harpsichord called "Paris 1667" currently in Boston and featured on this recording.

I only had a blurry photo of this very damaged soundboard, as well as photos of the soundboard from the G. Zenti from the museum at the Cité de la musique in Paris, which is contemporary with that of the "Boston 1667". At the time, the same painters frequently worked for several different builders. I therefore got my inspiration from these original motifs, typical of the end of the 17th century.

The decoration of the soundboard, like those of other 17th French instruments, is an intermediary between the Ruckers instruments with very dense motifs full of small details – often very naïve (flowers, insects, birds) – and the 18th French harpsichords on which we see large flowers relatively spread out and painted like the still-lives of the time period. A simple blue frieze in a curved-in C with trefoils punctuated with red dots ornamenting the bridges. Different allegorical birds, symbolic of life and death and of resurrection, surround a half-dead tree.

In 2020, Benoît Babel entrusted me with the painting of the inside of the lid. I draw my inspiration from the idea of the "grotesques", the name of the motifs that were discovered at the end of the Middle Ages in a "grotto" – which turned out to be the Domus Aurea, palace of the Roman emperor Nero. Benoît gave me free reign in the execution of the decoration. The second confinement, imposed by the coronavirus, forced me into a state of savage concentration where time no longer existed.

During my research, I fell upon a detail of a ceiling (Perugia, Collegio del Cambio, 1500, Pietro Perugino).

From that, I reconstructed the following: a surreal profusion of fantastical motifs, as strange as they are extravagant. Rabbits with serpent tails, crabs, Eros, putti sitting with a lost look, angel-knights overlapping with dragons, aquatic monsters, birds, mad arabesques entwined with seahorse-dolphins, a profusion of polychrome on a background of grey-black. I used the tempera technique: egg, vinegar and real pigments, like for the soundboard. A large gold-leaf frieze, decorated with a burnt sienna tress and shaded with oil paint, frames these grotesques.

An enigmatic figure, leaning on a lantern, inspired by a trompe l'oeil (Orvieto, Duomo Cappella Nuova o di San Brizio, 1499-1504), holds court in the center of the decoration.

A poet, dreamer, musician, or simple artisan...his gaze seems fixed on the absurdity of the universe, perhaps attentive to the slightest oscillation of the harmonies of the harpsichord...or maybe, up beyond the stars, powerless and hopeless in the face of this chaotic world?

Florence Humeau, 2021

Born in 1988, **Benoît Babel** studied at the conservatories of Bordeaux and Rueil-Malmaison, and then at the conservatoire de Paris in the class of Noëlle Spieth. Benoît Babel teaches the harpsichord at the conservatoire de Versailles and participates as faculty at the Académie baroque internationale du Périgord noir (direction Iñaki Encina Oyón). In 2014, with the ensemble Zaïs that he directs from the harpsichord and in collaboration with Paul Goussot, he recorded a program of concertos for organ and orchestra by G.F. Handel and J.P. Rameau. This recording is available at paraty.fr. With the violinist and conductor Johannes Pramsohler, he participated in the première of the opera Croesus by Reinhardt Kaiser (2020, Paris, Théâtre de l'Athenée) and Theodora by Handel (2021, Buenos Aires, Teatro Colón).



www.benoitbabel.com

LE FONDS DE DOTATION DU PÉRIGORD NOIR

Le Festival du Périgord noir, depuis bientôt 40 ans, s'attache à soutenir de jeunes artistes dans le développement de leur carrière, avec l'appui du Fond de dotation du Périgord Noir. Le claveciniste Benoit Babel est un partenaire de longue date du festival et de l'Académie baroque internationale du Festival. Comme tous les artistes qui collaborent avec le festival, nous en suivons le parcours artistique avec attention. Le Festival est donc particulièrement heureux de s'associer à la production de ce nouvel enregistrement de pièces de clavecin de Louis et François Couperin comme il l'avait fait pour son premier enregistrement consacré à Handel et Rameau.

The Festival du Périgord noir, now almost 40 years old, is involved in supporting young artists in the development of their career, with the backing of the Foundation. The harpsichordist Benoit Babel is a long-time partner of the festival and its Académie baroque internationale. Like all the artists who collaborate with the festival, we have followed his artistic trajectory closely. The Festival is therefore particularly happy to be associated with the production of this new recording of harpsichord pieces by Louis and François Couperin, as was previously done for Babel's first recording, dedicated to Handel and Rameau.

www.festivalmusiqueperigordnoir.com
www.fondsdedotationduperigordnoir.org

Label : Paraty

Directeur du label / Producer : Bruno Procopio

Prise de son, montage, mixage et mastering / Sound, editing, mixing and mastering :
Arthur Delzescaux

Création graphique / Graphic design : Antoine Vivier

Photographe / Photography : Jean-Baptiste Millot

Instruments : Clavecin Guillaume Rebinguet-Sudre, 2006, copie d'un clavecin anonyme parisien de 1667 conservé au Fine Arts Museum de Boston.
Décoration de la table et du couvercle par Florence Humeau.

Préparation et accord du clavecin / Tuning : Guillaume Rebinguet-Sudre

Enregistrement / Recording : avril 2021, église Notre-Dame-de-l'Assomption,
Metz-le-Comte, Nièvre, France

Paraty Productions : contact@paraty.fr www.paraty.fr

Remerciements / Acknowledgements : Catherine Gilioli, Noëlle Spieth, M. Gauthier
maire de Metz-le-Comte.

