

clavier par
à Lyon 96r
748



A black and white portrait of François Couperin, a French composer and harpsichordist. He is shown from the chest up, wearing a dark coat and a white shirt with a cravat. The lighting is dramatic, highlighting his face against a dark background.

François
Couperin

Pierre Hantaï clavecin

Volume 1

1. Les Vieux Seigneurs [24e ordre, 4e livre, 1730] - Sarabande grave	4'25	17. L'Espérance, sous le Domino vert - Galement	0'27
2. La Princesse de Chabeuil, ou la muse de Monaco (15e ordre, 3e livre, 1722) - D'une légèreté modérée	2'16	18. La Fidélité, sous le Domino bleu - Affectueusement	0'57
3. L'Évaporée (15e ordre, 3e livre, 1722) - Très légèrement	1'35	19. La Persévérance, sous le Domino gris de lin - Tendrement, sans lenteur	0'45
4. La Flore (5e ordre, 1er livre, 1713) - Gracieusement	2'36	20. La Langueur, sous le Domino violet - Également	1'02
5. Menuet (9e ordre, 2e livre, 1717)	0'55	21. La Coquetterie, sous différents Dominos - Galement	0'27
6. L'Amphibie [24e ordre, 4e livre, 1730] - Mouvement de Passacaille, noblement	5'30	22. Les Vieux Galants et les Trésorières Surannées, sous des Dominos pourpres, et feuilles mortes - Gravement	0'52
7. Les Fauvettes Plaintives (14e ordre, 3e livre, 1722) - Très tendrement	5'20	23. Les Coucous Bénévoles, sous des Dominos jaunes	0'32
8. L'Artiste (19e ordre, 3e livre, 1722) - Modérément	3'46	24. La Jalousie Taciturne, sous le Domino gris de maure - Lentement et mesuré	1'18
9. La Linotte effarouchée (14e ordre, 3e livre, 1722) - Légèrement	1'51	25. La Frénésie, ou le Désespoir, sous le Domino noir - Très vite	0'26
10. Le Carillon de Cithère (14e ordre, 3e livre, 1722) - Agréablement, sans lenteur	5'20	26. Les Roseaux (13e ordre, 3e livre, 1722) - Tendrement, sans lenteur	3'16
11. Allégresse des vainqueurs (10e ordre, 2e livre, 1717) - Rondeau	3'14	27. Huitième Prélude (l'Art de Toucher le Clavecin, 1716)	1'10
12. Sixième Prélude (l'Art de toucher le clavecin, 1716)	1'44	28. La Petite Pince-sans-rire (21e ordre, 4e livre, 1730) - Affectueusement, sans lenteur	2'45
13. Saillie (27e ordre, 4e livre, 1730) - Vivement	2'42	29. L'Anguille (22e ordre, 4e livre, 1730) - Légèrement	3'03
Les Folies Françaises, ou les Dominos (13e ordre, 3e livre, 1722) :		30. Menuets croisés (22e ordre, 4e livre, 1730)	2'54
14. La Virginité, sous le Domino couleur d'invisible - Gracieusement	0'47	31. Les Tours de passe-passe (22e ordre, 4e livre, 1730)	2'32
15. La Pudeur, sous le Domino couleur de rose - Tendrement	0'46		
16. L'Ardeur, sous le Domino incarnat - Animé	0'27		
		durée totale : 65 minutes 49 secondes	
		Clavecin anonyme, ravalé par Collesse, 1748	

Enregistrement réalisé à Haarlem en 2007 / Prise de son : Nicolas Bartholomé et Alessandra Galleron / Direction artistique : Alessandra Galleron
Montage : Miraille Faure, Alessandra Galleron, Pierre Hantai et Virginie Lefebvre / Conception et suivi artistique : Maud Gari, Christian Meyrignac, René Martin
Design : Jean-Michel Bouchet - LM Portfolio / Réalisation digipack : saga illico / Tableau couverture : "Le billet doux" de Jean-Baptiste Santerre, collection privée
Photos : Cécile Lemaire / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2007 MIRARE, MIR 027

François Couperin

L'histoire fourmille d'informations sur la plupart des compositeurs dont le clavecin constitue le confident privilégié. On ne compte plus les témoignages plus ou moins directs qui permettent de se faire une idée de l'empêchement de Rameau, de ses bons mots à l'adresse de ses ennemis, de son comportement en société et de ses traits de caractère les plus divers. Pourtant rien ne subsiste de ses rapports avec Couperin ! Les biographes se sont succédé pour donner de Händel une figure de chair et de sang, et les écrits de Bach éclairent tous les aspects d'un personnage pourtant casanier et probablement fort intimidant.

La correspondance entre Couperin et Bach aurait fini en couvercles à pots de confiture ; triste rencontre du grandiose et du trivial qui trouve un écho involontaire dans la préface du quatrième livre de pièces pour le clavecin :

« ...J'espère que ma famille trouvera dans mes Portefeuilles dequoy me faire regretter, si les regrets nous servent à quelque chose après la Vie ; mais il faut du moins avoir cette idée pour tacher de mériter une immortalité chimérique ou presque tous les Hommes aspirent ».

Au delà de l'anecdote les éléments biographiques laissent peu de place à l'aventureux ; le milieu familial prédestine en effet le petit Couperin à une carrière estimable en rapport avec ses dons précoces. Le poste d'organiste de St Gervais est déjà



réservé au musicien de onze ans ; fonction qu'il occupera officiellement à l'âge de dix-sept ans, après un court intérim assuré par Delalande. Les deux Messes pour orgue propulsent l'inconnu de vingt-deux ans sur le devant de la scène musicale ; très rapidement sa réputation s'établit et lui ouvre les portes de la fonction officielle la plus prestigieuse, l'enseignement musical de la famille Royale. Couperin souligne un peu pesamment cette position dans la préface de son premier livre de pièces pour le clavecin pour justifier le retard à la publication de sa musique...

« Il y a vingt ans que j'ay l'honneur d'estre au Roy et d'enseigner presque en même temps à Monseigneur le Dauphin Duc de Bourgogne et à six Princes ou Princesses de la Maison Royale. »

Précision plus étonnante que les impersonnels hommages qui abondent chez les compositeurs du temps, précision qui deviendra le moteur de tous ses écrits ; il faut mettre les choses au point (en... Ordre ?), guider les élèves, justifier les préférences esthétiques.

Sa méthode « l'Art de toucher le clavecin » est le fruit d'une réflexion approfondie sur les possibilités expressives de l'instrument. À l'apogée de sa facture le clavecin est encore l'objet de critiques :

« Il a paru presque insoutenable, jusqu'à présent, qu'on put donner de l'âme à cet instrument !... » Il entend faire table rase des malentendus, établir un degré de raffinement qui seul pourra insuffler la vie à cette

mécanique froide et pourtant séduisante. Le choix des exemples révèle l'ambition du projet : il y sera question de ses propres compositions. L'habileté particulière de certains élèves lui inspire de nouvelles audaces, et sa sensibilité à entendre les nuances sonores entre différents doigts le conforte dans ses convictions.

Les doutes ultimes sont balayés à la fin de la méthode : Il faut «...enfin former son jeu sur le bon goût d'aujourd'hui, qui est sans comparaison plus pur que l'ancien ».

Il n'est pas dupe de la différence entre le monde des amateurs de musique et les musiciens véritables qui comprennent la structure des œuvres et en respectent la lettre et l'esprit.

S'il restait quelques doutes à ce sujet il sait à l'occasion remettre les pendules à l'heure...

« Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ay marquées, et qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût vray tant qu'on n'observera pas à la lettre tout ce que j'y ay marqué, sans augmentation ni diminution »...et user à propos d'un humour acide : « Il faut surtout se rendre très délicat en claviers ; et avoir toujours un instrument bien emplumé. Je comprends cependant qu'il y a des gens à qui cela peut estre indifférent ; parce qu'ils jouient également mal sur quelque instrument que ce soit. »

Ce genre d'élèves pourra tirer de ces consignes d'ordre général l'illusion du naturel et de la compétence :

« On doit tourner, un tant soit peu le corps sur

la droite étant au clavecin : ne point avoir les genoux trop serrés ; et tenir ses pieds vis-à-vis l'un de l'autre ; mais surtout le pied droit bien en dehors ».

Il est vrai que certains écrits du dix-septième siècle donnent de savoureuses descriptions des amateurs désireux de briller au clavecin ; le facteur et organiste Jean Denis n'est pas tendre avec ses putatifs clients :

« ...Je suis obligé de recevoir toutes sortes de personnes en ma boutique...et par ainsi j'ai le contentement de voir toucher toutes sortes de personnes et de voir toutes les simagrées et postures qui se font... ».

« Il viendra quelque fois un jeune enfariné me demander un bon clavecin ou une épinette, lequel, pensant faire des merveilles, a plus de peine à tourner la tête et regarder si je prends garde à ce qu'il joue, qu'il ne prend garde à ce qu'il fait, et pour se faire entendre il fera plus de bruit avec son pied pour battre la mesure que l'instrument qu'il sonne. »

(Traité de l'accord de l'épinette, Paris, Ballard, 1650, Fuzeau, Vol. I.)

Tous les moyens sont bons pour paraître au concert, on se plonge avidement dans les précis de basse continue « à l'usage des amateurs » pour se joindre à d'autres musiciens.

C'est sans doute la connaissance de ce paysage socio culturel qui permet de mieux saisir la portée des écrits de François Couperin. On a souvent souligné la maladresse de son style, le plan apparemment désordonné de son Art de toucher le Clavecin. Si on le parcourt superficiellement on ressent à peu

près la même impression qu'à la lecture « d'une certaine encyclopédie chinoise » citée par Foucault dans la préface des *Mots et les choses* :

« Les animaux se divisent en :

- A) appartenant à l'Empereur,
- B) embaumés,
- C) apprivoisés,
- D) cochons de lait,
- E) sirènes
- F) fabuleux,
- G) chiens en liberté,
- H) inclus dans la présente classification,
- I) qui s'agitent comme des fous,
- J) innombrables,
- K) dessinés avec un pinceau très fin en poil de chameau,
- L) qui viennent de casser la cruche,
- M) qui de loin semblent des mouches. »

Sans verser dans un imaginaire poétique aussi extravagant, Couperin s'efforce de décrire plusieurs aspects de la chose musicale en passant constamment du général au particulier : les liens entre technique et expression, la subjectivité du goût, la nécessité de maîtriser l'instrument pour donner l'illusion du naturel.

Il vise très haut...

Cependant les digressions nombreuses, les répétitions, les occasionnelles sautes d'humeur finissent par atteindre le but fixé. Ces exemples abondamment doigtés « *endroits équivoques pour les doigts* », cette innocente remarque « *endroits difficiles à doigter* » sont

le moyen de distribuer la juste proportion d'articulations, d'organiser un discours subtil et dangereusement volatil...

Car si Couperin entend ne pas froisser ses employeurs riches et influents il ne peut se résoudre à brader son art, à suggérer des raccourcis ; les sonates italiennes à la séduction facile ne formeront jamais un musicien véritable :

« Les François dévoient volontiers les nouveautés aux dépens du vrai qu'ils croyent saisir mieux que les autres nations... »

Enfin il y a cette musique qui semble d'un accès facile puisqu'elle emprunte des procédés familiers : le style luthé, l'exploration de l'extrême aigu et du grave, une ornementation superbement diverse et pertinente. Apparemment moins riche harmoniquement que celle de l'oncle Louis, moins étrangement déhanchée que celle de Chambonnières, elle ne semble occupée qu'à tracer des portraits, à faire danser des Sylvains à Cythère. Cependant le désordre des Ordres suffirait déjà à nous mettre la puce à l'oreille.

Couperin délaisse rapidement la belle ordonnance de la suite de danses, passe de dix huit pièces (premier Ordre) à quatre (vingt-septième Ordre) ; tous les Ordres ne se prêtent pas à une exécution intégrale. La cohérence exceptionnelle du huitième Ordre ne fait pas oublier que l'usage de l'époque autorisait ailleurs une certaine liberté de choix. Chaque pièce constitue souvent un monde miniature parfaitement autonome.

L'analyste qui cherche des liens motiviques et

structurels au sein d'une même suite est vite dérouté. Plus on tente de pénétrer cet univers par les voies traditionnelles plus la calme surface se trouble, l'éclat qu'on y cherche se ternit, l'objet nous échappe.

« J'ay toujours eu un objet en composant toutes ces pièces : des occasions différentes me l'ont fourni. Ainsi les Titres répondent aux idées que j'ay eues ;

on me dispensera d'en rendre compte ; cependant, comme, parmi ces Titres, il y en a qui semblent me flater, il est bon d'avertir que les pièces qui les portent sont des espèces de portraits qu'on a trouvé quelques fois assés ressemblants sous mes doigts... »

« Assez ressemblants sous mes doigts » voilà la clé du mystère... Qui rappelle la réticence d'un Froberger à publier sa musique, puisqu'il estimait être le seul à pouvoir la jouer. Scarlatti lui-même s'est borné à ne publier que ses trente premières sonates !

« Les Vieux seigneurs » font surgir des dissonances inattendues qui évoquent un déséquilibre involontaire, un maintien superbe trahi par les ans ; l'étude psychologique est forte et concise. La notation dit peu, les principes de Couperin la font parler de manière troublante...

Laissons à ce sujet conclure l'auteur des Ordres : « On peut hasarder de dire, que dans beaucoup de choses, la Musique (par comparaison à la Poésie) a sa prose, et ses Vers ».

Philippe Ramin

Pierre Hantaï clavecin

Né en 1964, Pierre Hantaï se passionne pour la musique de Bach vers sa dixième année. Sous l'influence de Gustav Leonhardt, il commence à étudier le clavecin, d'abord seul, puis sous la direction de Arthur Haas. Très tôt, il donne ses premiers concerts, seul ou avec ses frères Marc et Jérôme.

Il étudie alors deux années à Amsterdam auprès de Gustav Leonhardt, qui l'invite par la suite à jouer sous sa direction. Les années qui suivent le voient collaborer avec de nombreux musiciens et chefs d'ensemble, comme Philippe Herreweghe, les frères Kuijken, François Fernandez, Marc Minkowski, Philippe Pierlot... Désormais, il joue le plus souvent en soliste de par le monde. Il est souvent invité par Jordi Savall et aime également retrouver ses frères et ses amis, Hugo Reyne, Sébastien Marq, Skip Sempé, Amandine Beyer, Olivier Fortin, Christophe Coin ou Jean-Guihen Queyras, pour faire de la musique de chambre.

Il a récemment reconstitué l'ensemble qu'il avait fondé dans les années 80, le Concert Français, pour des séries de concerts et un disque consacré aux Suites et Cantates de Bach.

De sa riche discographie, on retiendra ses derniers enregistrements pour Mirare : le *Premier Livre du Clavier bien Tempéré*, les *Variations Goldberg* de Jean Sébastien Bach et également trois disques consacrés aux sonates de Domenico Scarlatti.

François Couperin

History is teeming with information about most of the composers who chose the harpsichord as their preferred confidant. There are innumerable more or less direct sources that allow us to form an idea of Rameau's temperament, the witticisms he directed at his enemies, his behaviour in society, and the most diverse traits of his character. Yet nothing survives of his relationship with Couperin! Biographers have lined up to make Handel a creature of flesh and blood for us, and the writings of Bach shed light on every aspect of his personality, despite his sedentary and probably highly intimidating nature.

The correspondence between Couperin and Bach is thought to have ended up as paper covers for jam-jars – a sad collision of the grandiose and the trivial which provides an unwitting echo to a passage in the preface of the fourth book of harpsichord pieces:

I hope my family will find in my portfolio cause to regret my passing, if posthumous regrets are of any use to us; but one must at least respect the idea that they are, if one is to try to merit the chimerical immortality to which almost all men aspire.

Anecdotes aside, the biographical elements leave little room for adventure; his family environment predestined the boy Couperin for a distinguished career commensurate

with his precocious gifts.

The post of organist at the church of St Gervais was already reserved for him when he was eleven, and he took on his duties officially at the age of seventeen, after a short interim period in which they were carried out by Delalande. The two organ masses thrust the unknown twenty-two-year-old to the forefront of the musical scene; he soon carved out a reputation that opened the way to the most prestigious official function, that of music teacher to the royal family. Couperin rather heavily underlines this position in the preface to his first book of harpsichord pieces, using it to justify the delay in publication of his music:

For twenty years now I have had the honour of being in royal service and teaching, for almost the same period of time, Monseigneur the Dauphin, Duke of Burgundy, and six princes or princesses of the royal house.

The precision of this statement is considerably more arresting than the impersonal homages that abound among the composers of the period, and that same precision was to become the driving force of all his writings: one must clarify matters (set them in *ordre*?), guide one's pupils, justify one's aesthetic preferences.

His method *L'art de toucher le clavecin* (The art of harpsichord playing) is the fruit of long and deep thought about the instrument's expressive possibilities. Even when the skill of harpsichord makers was at its peak, it was



still the object of criticism: 'It has seemed virtually impossible to assert, until now, that this instrument could be given a soul!'

In this work, Couperin sets out to put an end to all the misunderstandings and establish a degree of refinement that is the only way to breathe life into the cold yet appealing mechanism of the instrument. His choice of examples reveals the project's ambitions: it makes use of his own compositions. The special skill of some of his pupils has inspired new strokes of audacity, and his sensitivity to the nuances of sound between different fingerings confirms his convictions.

The last doubts are swept aside at the conclusion of the treatise: one must 'model one's playing on the good taste of the present day, which is incomparably purer than the former taste'.

He has no illusions about the difference between the world of amateur music-lovers and genuine musicians who understand the structure of the works and respect them in both letter and spirit. If any doubts should remain on this subject, he is perfectly capable of setting the record straight on occasion:

I declare, therefore, that my pieces must be performed as I have written them down, and that they will never make an exact impression on persons of true taste unless one observes to the letter all that I have marked in them, without adding or omitting anything...

Nor does he hesitate to deploy an acid humour:

One must, above all, become highly discriminating in one's choice of keyboards, and always have a well-quilled instrument. However, I can understand that there are people to whom this may be a matter of indifference, because they play equally badly on any kind of instrument.

This kind of pupil may acquire from these general instructions the illusion of naturalness and competence:

At the harpsichord, one must turn one's body slightly to the right, with the knees not held too tightly together, and place one's feet next to one another, but above all with the right foot turned well outwards.

It is true that some seventeenth-century sources offer colourful descriptions of amateurs keen to show off their paces at the harpsichord. The instrument maker and organist Jean Denis is not over-indulgent with his prospective customers:

I am obliged to receive all kinds of people in my shop . . . and I thus have the satisfaction of seeing every sort of person playing and observing their fuss and posturing.

Sometimes a young booby comes to me to request a good harpsichord or spinet. Believing he is performing wonders, he is more preoccupied with turning his head round to see if I am paying attention to what he is playing than with concentrating on what he is doing; and, to be sure he is heard, he will make more noise beating time with his foot than is produced by the instrument

he is playing.

(*Traité de l'accord de l'épinette* – Paris: Ballard, 1650; J-M Fuzeau reprint, *Méthodes et traités du clavecin*, vol.1)

All possible means were employed in order to appear in concert, and dilettantes eagerly scoured handbooks of thoroughbass playing 'for the use of amateurs' with a view to joining other musicians.

Knowledge of this socio-cultural landscape is perhaps what best arms one to understand the scope of François Couperin's writings. Commentators have often emphasised the awkwardness of his style, the apparently disorderly scheme of *L'art de toucher le clavecin*. If one skims through it, it produces more or less the same impression as reading 'a certain Chinese encyclopaedia' quoted by Foucault in the preface of *Les mots et les choses* (*The Order of Things*):

Animals are divided up as follows:

- A) belonging to the Emperor,
- B) embalmed,
- C) tamed,
- D) suckling-pigs,
- E) sirens
- F) fabulous,
- G) wild dogs,
- H) included in the present classification,
- I) which move about like wild things,
- J) innumerable,
- K) drawn with a very fine camelhair brush,
- L) which have just broken the jug,
- M) which look like flies from a distance.

Without embarking on poetic flights of fancy as extravagant as this, Couperin attempts to describe several aspects of the phenomenon of music, moving constantly from the general to the particular: the relationship between technique and expression, the subjectivity of taste, the need to master one's instrument in order to give an illusion of naturalness. He sets his sights very high, yet the many digressions, the repetitions, the occasional sudden changes of mood finally achieve the desired effect. These abundantly fingered examples called 'tricky passages for the fingers', that innocent remark on 'difficult passages to finger', are his way of distributing articulation in the correct proportions, of organising a subtle and dangerously volatile discourse.

For if Couperin does not wish to offend his rich and influential employers, he still cannot bring himself to cheapen his art, to suggest interpretative short-cuts; superficially appealing Italian 'sonades' will never form a genuine musician: 'The French eagerly devour novelties at the expense of the truth, which they believe they grasp better than other nations . . .'

Finally, there remains his music, which seems easily accessible to the extent that it borrows from familiar devices: the *style luthé*, the exploration of the high and low extremes of the compass, the superbly diverse and pertinent ornamentation. Apparently less rich harmonically than the music of his uncle

Louis Couperin, less strangely asymmetrical than that of Chambonnières, its sole preoccupations appear to be sketching portraits and providing dance music for sylvans on the isle of Cythera. Yet the very *disorder* of the *ordres* should be sufficient to make us think again.

Couperin soon abandoned the tidy organisation of the dance suite, moving from eighteen pieces in the first *ordre* to just four in the twenty-seventh; not all the *ordres* lend themselves to a complete performance. The exceptional coherence of the eighth *ordre* should not make us forget that contemporary usage allowed for a certain freedom of choice elsewhere. Each piece often constitutes a perfectly autonomous world in miniature.

The analyst who seeks motivic and structural links within a single suite will quickly lose his way. The harder we try to enter this world by the traditional routes, the more the calm surface is muddied, the sparkle we seek there is tarnished, the object eludes us.

I have always had a purpose in composing all these pieces, furnished by various occasions. Thus the titles correspond to ideas I have had; I may be dispensed from further comment. However, since, among these titles, there are some which appear to flatter me, it would be as well to point out that the pieces which bear them are in a sense portraits, which have sometimes been found fair enough likenesses under my fingers . . .

‘Fair enough likenesses under my fingers’:

here is the key to the mystery. It recalls Froberger’s reluctance to publish his music, since he considered he was the only one capable of playing it. Even Scarlatti limited himself to publishing his first thirty sonatas!

Les vieux seigneurs (The old noblemen) features unexpected dissonances which evoke an involuntary unsteadiness of gait, a proud bearing betrayed by the passage of the years; the psychological study is powerful and concise. The notation tells us little, but Couperin’s principles make it speak in an unsettling fashion.

On this subject, let us leave the last word to the composer of the *ordres*:

One may make so bold as to say that, in many respects, music (just like literature) has its prose and its verse.

Philippe Ramin

Pierre Hantaï harpsichord

Born in 1964, Pierre Hantaï became passionately attached to the music of Bach around the age of ten. Thanks to the influence of Gustav Leonhardt, he began to study the harpsichord, alone at first, then guided by the American teacher Arthur Haas. He gave his first concerts at an early age, alone or with his brothers Marc and Jérôme. He then spent two years studying in Amsterdam with Gustav Leonhardt, who subsequently invited him to perform under his direction. In the years that followed he collaborated with many musicians and directors of ensembles, among them Philippe Herreweghe, the Kuijken brothers, François Fernandez, Marc Minkowski, Philippe Pierlot... Nowadays he mostly performs as a soloist around the world. He often appears as a guest with Jordi Savall, and he also enjoys being reunited with his brothers and such friends as Hugo Reyne, Sébastien Marq, Amandine Beyer, Skip Sempé, Olivier Fortin, Christophe Coin and Jean-Guihen Queyras to play chamber music.

He recently refounded the ensemble he created back in the 80's, Le Concert Français, for several concerts and for a disc devoted to the Suites and Cantatas of Bach.

His extensive discography includes recent recordings for Mirare: the first book of Johann Sebastian Bach's Well-Tempered Clavier and the Goldberg Variations and three discs devoted to Domenico Scarlatti's sonatas.



François Couperin

Über Komponisten von Cembalomusik scheint die Musikgeschichte besonders genau Bescheid zu wissen. Unzählige Berichte von Zeitgenossen und Historikern geben uns beispielsweise ein genaues Bild von Rameaus Temperament, seinen spitzen *Bonmots*, seinem Gesellschaftsleben und die verschiedensten Charakterzüge. Doch über seine Begegnungen mit Couperin ist nichts bekannt! Ein Biograph nach dem anderen bemühte sich aus Händel eine Person aus Fleisch und Blut zu machen und Bachs Schriften beleuchten alle Aspekte eines häuslichen und zuweilen Furcht einflößenden Menschen. Die Korrespondenz zwischen Bach und Couperin endete wie man weiß als Konfitüredeckel; traurige Begegnung des Grandiosen und Trivialen, das im Vorwort zum Vierten Heft der Stücke für Cembalo ein unfreiwilliges Echo findet: „... Ich hoffe, dass meine Familie bei der Durchsicht meiner Papiere mir nachtrauert, wenn dies nach dem Tod noch etwas nützt; aber wenigstens diese Hoffnung muss man haben, wenn man wie fast alle Menschen nach der Illusion der Unsterblichkeit strebt“.

Neben den Anekdoten lassen die biographischen Elemente wenig Platz zum spekulieren; durch seine Herkunft war der kleine Couperin für eine seinen Begabungen entsprechenden Karriere prädestiniert.

Der Organistenposten in St. Gervais war ihm bereits seit dem elften Lebensjahr reserviert; offiziell besetzte er die Stelle mit siebzehn Jahren. Seine zwei Orgelmessen katapultierten den zweiundzwanzig-jährigen an die vorderste Front der Musikszene; sein Ruf war bald etabliert und öffnete ihm die Türen zur prestigeträchtigsten Aufgabe überhaupt: die musikalische Erziehung der Königsfamilie. Im Vorwort seines ersten Heftes der Stücke für Cembalo weist Couperin auf seine Verpflichtungen hin und entschuldigt damit seine spät erschienenen Kompositionen: „Seit zwanzig Jahren kommt mir die Ehre zu, am königlichen Hof tätig zu sein und Monseigneur le Dauphin Herzog des Burgunds sowie sechs Prinzen und Prinzessinnen des Königshauses zu unterrichten.“ Diese Tätigkeit ist der eigentliche Antrieb all seiner Kompositionen; es geht darum, die Dinge auf den Punkt zu bringen, die Schüler zu leiten und seine ästhetischen Prinzipien zu rechtfertigen.

Sein Lehrgang „Die Kunst des Cembalospieles“ ist das Ergebnis einer vertieften Reflexion über die Ausdrucksmöglichkeiten seines Instruments. Auf dem Höhepunkt der Cembalobaukunst sind immer noch kritische Stimmen zu hören: „Bis heute schien es beinahe aussichtslos, diesem Instrument Seele zu geben!...“

Couperin geht es darum mit allen Missverständnissen aufzuräumen und durch einen hohen Grad an Raffinesse dieser kalten

und doch verführerischen Mechanik Leben einzuhauchen. Das Projekt ist ehrgeizig und alle Beispiele Eigenkompositionen. Einige besonders begabte Schüler inspirieren ihn zu kühnen Versuchen und seine Sensibilität, die klanglichen Unterschiede zwischen den verschiedenen Fingersätzen zu hören, bestätigen ihn in seiner Überzeugung. Die letzten Zweifel werden zum Schluss des Lehrbuchs beseitigt: Man muss „sein Spiel für den heutigen guten Geschmack ausbilden, der ungleich reiner ist als in der Vergangenheit“.

Er ist sich des Unterschieds zwischen Liebhabern und Berufsmusikern bewusst, letztere verstehen die Gesamtstruktur und respektieren sowohl den Text als auch den Geist eines Werkes.

Wenn dazu noch Zweifel bleiben, so weiß Couperin sie bei Gelegenheit endgültig zu beseitigen: „Ich erkläre also, dass meine Stücke so gespielt werden müssen wie ich sie geschrieben habe und dass sie nie auch nur den geringsten Eindruck auf Menschen mit echtem Geschmack haben werden solange nicht genau das gespielt wird, was geschrieben steht, nicht mehr und nicht weniger“... und kann auch mal etwas spitzer werden: „Man muss vor allem sehr anspruchsvoll werden in Bezug auf das Cembalo; und immer ein schön verziertes Instrument haben. Ich verstehe gut, dass es Leute gibt, die dem gegenüber gleichgültig sind; weil sie auf jedem Instrument gleich



schlecht spielen.“

Die folgenden allgemeinen Anweisungen nehmen gerade diesen Schülern die Illusion von Natürlichkeit und Meisterschaft: „Man muss am Cembalo den Körper ein ganz wenig nach rechts drehen: die Knie nicht zu geschlossen und die Füße einander gegenüber, aber vor allem den rechten Fußrecht weit außen“.

Aus dem siebzehnten Jahrhundert kennen wir bildhafte Beschreibungen von Amateuren, die am Cembalo brillieren möchten; der Orgel- und Cembalobauer Jean Denis nimmt dabei kein Blatt vor den Mund: „... Ich bin gezwungen, alle Arten von Kunden in meinem Atelier zu empfangen... und so habe ich das zweifelhafte Vergnügen, Leute alle Art spielen zu sehen und ihr Getue und Gehabe zu beobachten. (...) So kommt manchmal ein eingebildeter Jüngling und fragt mich nach einem guten Cembalo oder Spinett; der glaubt nun er spiele wunderbar, in Wahrheit ist er aber viel mehr beschäftigt, seinen Kopf zu verdrehen um zu sehen, ob ich Acht gebe was er spielt, dass er keine Acht mehr geben kann, was er spielt und so laut mit dem Fuß den Takt stampft, dass er das Instrument übertönt.“

(*Traité de l'accord de l'épinette*, Paris, Ballard, 1650, Fuzeau, Vol. I.)

Alle Mittel sind recht, um im Konzert aufzutreten und so stützt man sich gierig auf die Basso continuo Lehrhefte „für Amateurs“ und schließt sich mit anderen Musikern

zusammen.

Die Kenntnis dieses sozio-kulturellen Umfelds erlaubt uns die Tragweite von François Couperins Werk zu erfassen. Ihm wurde oft sein ungeschickter Stil vorgeworfen sowie die scheinbare planlose Gliederung seiner Cembaloschule. Und tatsächlich, wenn man sie etwas oberflächlich durchsieht, hat man ungefähr denselben Eindruck wie bei der Lektüre „einer gewissen chinesischen Enzyklopädie“, die Foucault in seinem Vorwort zu „Worte und Sachen“ erwähnt: „Die Tiere sind wie folgt unterteilt:

- A) dem Kaiser gehörend,
- B) balsamiert,
- C) gezähmt,
- D) Milchschweine,
- E) Sirenen,
- F) Fabelwesen,
- G) freilaufende Hunde,
- H) in der vorliegenden Klassifizierung aufgelistet,
- I) die sich wild bewegen,
- J) unzählige,
- K) mit einem sehr feinen Kamelhaarpinsel gezeichnet,
- L) die den Krug zerbrochen haben,
- M) die von weitem wie Fliegen aussehen.“

Ohne derselben extravaganten bildhaften Poesie zu verfallen, bemüht sich Couperin verschiedene Aspekte der Musik zu beschreiben und springt ständig zwischen allgemeinen Bemerkungen und Details

hin und her: Der Zusammenhang zwischen Technik und Ausdruck, die Subjektivität des Geschmacks, die Notwendigkeit, das Instrument zu beherrschen, um die Illusion der Natürlichkeit zu vermitteln.

Sein Ziel ist hoch gesteckt...

Und doch führen die zahlreichen Absweifungen, die Wiederholungen, die gelegentlichen Stimmungsschwankungen schließlich zum Ziel. Die Beispiele mit ausführlichen Fingersätzen „*missverständliche Stelle für die Finger*“, die unschuldige Bemerkung „*schwierige Stelle für den Fingersatz*“ sind Mittel, um die Artikulationen richtig zu verteilen und Ordnung in einen subtilen und gefährlich flüchtigen Diskurs zu bringen...

Couperin versteht es zwar seine reichen und einflussreichen Arbeitgeber nicht zu kränken, ist aber auch nicht bereit, seine Kunst verschleiern oder Kürzungen vorzunehmen; wer nur die verführerischen italienischen Sonaten spielt, wird nie ein echter Musiker: „Die Franzosen verschlingen die Neuheiten auf Kosten des Echten, und glauben zwischen echt und unecht besser zu unterscheiden wissen als andere Nationen...“

Dann gibt es noch die Musik, die deshalb einfach scheint, weil sie nichts Neues enthält: im Stil einer Laute, in sehr tiefen oder sehr hohen Lagen, eine einzigartig facettenreiche und passende Verzierung. Sie scheint harmonisch weniger reich als die des Onkel

Louis, weniger wiegend als Chambonnières, sie scheint eigentlich nur darum bemüht, feine Portraits zu malen. Doch allein die Unordnung der *Ordres* sollte uns stutzig machen.

Couperin verlässt bald die schöne Ordnung der Tanzsuite und geht von achtzehn Stücken (*premier Ordre*) zu vier Stücken über (*vingt-septième Ordre*); nicht alle *Ordres* eignen sich zu einer Gesamtauführung. Obwohl der Achte *Ordre* in sich sehr geschlossen ist, war es damals üblich, einzelne Stücke aufzuführen. Jedes Stück war vollkommen autonom.

Wer daher strukturelle oder motivische Verbindungen innerhalb derselben Suite sucht, ist bald verunsichert. Je mehr man diese Musik mit den üblichen Methoden zu verstehen sucht, desto unruhiger wird plötzlich die glatte Oberfläche, der Glanz trübt sich und der kostbare Fang entwischt.

„Bei der Komposition all dieser Stücke hatte ich immer ein Thema im Kopf. So entsprechen die Titel meinen Ideen, die ich hoffentlich nicht zu erläutern brauche; da einige dieser Titel mir schmeicheln, ist es nötig darauf hinzuweisen, dass diese Stücke eine Art Portraits sind, die man unter meinen Fingern zuweilen sehr ähnlich gefunden hat...“

„unter meinen Fingern zuweilen sehr ähnlich“ liefert uns den Schlüssel zum Rätsel... Wer erinnert sich nicht an Frobergers Zögern, seine Kompositionen zu veröffentlichen, weil

er meinte er sei der einzige, der sie spielen könne. Auch Scarlatti ließ nur seine ersten dreißig Sonaten drucken!

„Die Alten Herren“ lassen unerwartete Dissonanzen ertönen, die ein ungewolltes Ungleichgewicht entstehen lassen, die stolze Haltung wird durch die Jahre verraten; die psychologische Studie ist kurz und bündig. Die Notenschrift schweigt, doch Couperins Prinzipien lassen sie zu Wort kommen...

Geben wir dazu dem Komponisten der *Ordres* das letzte Wort:

„Man darf zu sagen wagen, dass in vielen Dingen die Musik (im Vergleich zur Poesie) ihre Prosa und ihre Verse hat“.

Philippe Ramin

Pierre Hantaï Cembalo

Geboren im Jahre 1964, verliebt sich Pierre Hantaï in seinem 10. Lebensjahr in die Musik Bachs. Unter dem Einfluss Gustav Leonhardts beginnt er, das Cembalospiel zu erlernen, zuerst alleine, später dann unter der Führung von Arthur Haas. Früh schon gibt er seine ersten Konzerte als Solist oder mit seinen Brüdern Marc und Jérôme.

Er studiert nun zwei Jahre lang in Amsterdam mit Gustav Leonhardt, der ihn daraufhin einlädt, unter seiner Führung zu konzertieren. In den folgenden Jahren tritt er mit zahlreichen Musikern und Dirigenten auf, darunter Philippe Herreweghe, die Brüder Kuijken, François Fernandez, Marc Minkowski, Philippe Pierlot...

Zur Zeit tritt Pierre Hantaï meist als Solist auf, und dies weltweit. Des öfteren von Jordi Savall eingeladen, findet er sich ebenso immer wieder gerne mit seinen Brüdern und Freunden, Hugo Reyne, Sébastien Marq, Skip Sempé, Amandine Beyer, Olivier Fortin, Christophe Coin oder Jean-Guihen Queyras, zum gemeinsamen Kammermusikspiel ein.

Vor kurzem hat er das Ensemble „Le Concert Français“, das in den 80er Jahren gegründet wurde, wieder für einige Konzerte und eine Aufnahme von Suiten und Kantaten von Bach zusammengestellt.

Unter seiner vielfältigen Diskographie sind die letzten Aufnahmen von Mirare hervorzuheben: das erste Buch des Wohltemperierten Klaviers, die Goldberg Variationen von Johann Sebastian Bach, sowie drei Aufnahmen, die den Sonaten von Domenico Scarlatti gewidmet.

Textes

Translation : *Charles Johnston*

Übersetzung: *Corinne Fonseca-Ioli*

Biographie

Translation: *Mirare Productions*

Übersetzung: *Daniela Arrobas*



Petite histoire du clavecin

Quoi de plus fascinant que de redonner la voix à un instrument oublié ? Laurent Soumagnac est facteur de clavecins. Il tombe amoureux en 1993 d'une « ruine » de clavecin. Histoire captivante d'une enquête, et d'une reconstruction.

« En 1993, lors de Musicora, au Grand Palais, j'ai l'opportunité d'acquérir une ruine de clavecin. Il n'a, quand je le découvre, ni piètement, ni corde, ni registre, ni mécanique, ni clavier. En réalité, il n'a guère que la partie la plus importante : sa table d'harmonie, entière celle-là, avec ses barrages, une partie de la caisse et son couvercle très endommagé. Quand à son piètement, son propriétaire l'a transformé en deux tables de bridge..., mais ça, c'est une autre histoire.

Ce clavecin a toujours été, depuis son achat, dans la même famille, d'abord dans le sud de la France, puis en Région Parisienne. Ayant acquis ce « souvenir » du passé, j'en fais un hommage à la mémoire des facteurs de clavecins, « le totem » de mon atelier. J'avais pu voir la fameuse « planche de nom » et en avais fait un « fac-similé » :

« mis au grand clavier par J. Collesse »,
 « à Lyon 9 br(Septembre) »
 « 1748. »,

écrite à l'encre de chine, et, sans doute, de l'écriture de J. Collesse.

Dans un premier temps, l'aspect de l'instrument nous fait penser, à un confrère et à moi-même, qu'il s'agit d'un clavecin de facture flamande et pourquoi pas d'un « Ruckers ». Mais je découvrirai par la suite qu'il n'en est rien.

En 2000, constatant que la caisse continue de se dégrader, malgré son stockage dans de bonnes conditions de température et d'hygrométrie, je décide de commencer une opération de « conservation ». L'idée est de reconstituer la caisse, afin de stopper la détérioration et de la maintenir en l'état. La restauration/conservation terminée, je pense m'arrêter à ce stade. Mais en 2002, j'expose cette caisse « conservée » à Musicora, et...

Lorsqu'on aborde le chapitre de la restauration d'anciens instruments, il y a toujours une discussion entre les partisans de la conservation en état, et les partisans de la restauration/reconstruction/reconstitution. Débat souvent abordé entre les musées conservateurs et les restaurateurs d'instruments anciens voulant privilégier l'aspect musical.

Ma première étape, celle de la conservation, était conforme à l'un des partis ; mais quel sens cela avait-il de conserver un instrument de musique « muet » ? D'autant que lorsque

nous testions la table, elle sonnait de façon étonnante... Lorsque je pris conseil auprès des uns et des autres : musiciens, collègues, ils m'ont répondu que tellement d'éléments manquaient à cet instrument qu'on ne pourrait pas me reprocher de vouloir commencer sa reconstruction. Je pouvais donc en mon âme et conscience commencer les travaux.

J'ai donc abordé la phase dite de « reconstruction » de ce clavecin dont nous ignorons toujours qui l'a construit à l'origine :

J.Collesse, dont il est indiscutable qu'il l'a « ravalé » en 1748, a utilisé une caisse dont l'architecture permet de penser qu'il s'agit d'un instrument de la fin du XVIIe siècle ; en observant la caisse restaurée, un confrère penche pour un instrument fait à Lyon.

Je découvre deux lettres (FD, PD ou NFD ?) inscrites au fusain sur la table d'harmonie, côté intérieur, qui ne peuvent pas avoir été écrites après la construction de la caisse. Qui est l'auteur de ce paraphe ??? Mystère...

Le même confrère me fait parvenir les « cotes » d'un clavecin DF. La parfaite similitude des dimensions de ces deux instruments me permet, entre autres, de reconstruire entièrement le clavier. J'ai reconstitué les parties manquantes dans le total respect d'une « restauration », tant dans le choix des matériaux que dans le choix des techniques.

En avril 2003, je pose les cordes. Le clavecin est sous tension et je l'accorde au diapason logique de 405 hertz utilisé au XVIIIe siècle particulièrement par l'Ecole Lyonnaise.

En avril 2004, je sollicite Arnaud Pumis, claveciniste, qui, le découvrant, décide d'un disque enregistré dès juin 2004.

Enfin, le clavecin rejoue.

C'est bien dans ce but que je me suis appliqué à mettre mes gestes dans ceux de nos anciens ; j'ai souhaité que par delà le temps, ce qu'ils avaient créé nous parle encore. »

En 2004, le clavecin suscite une récompense prestigieuse : 3^{ème} prix national « restauration et conservation » octroyé par la SEMA (Société d'Encouragement aux Métiers d'Arts).

Laurent Soumagnac

Facteur et restaurateur de clavecins

Le site de Laurent Soumagnac :

<http://www.clavecinsorgues-soumagnac.com/>

<http://www.clavecin1748.com/>

*mis au grand clavier par
Joseph Collesse à Lyon 9^{br}
1748*

A short history of the harpsichord

What could be more fascinating than to give a forgotten instrument its voice back? Laurent Soumagnac is a harpsichord maker. In 1993 he fell in love with a 'wreck' of a harpsichord. Here is the enthralling story of an investigation and a reconstruction.

In 1993, at the Musicora fair at the Grand Palais in Paris, I had the opportunity to buy a wreck of a harpsichord. When I came across it, it had neither stand, nor strings, nor stops, nor action, nor keyboard. In fact, virtually all it had was the most important component: the soundboard, which was complete, along with its frames, part of the case, and its (seriously damaged) lid. As to its base, the owner had converted that into two bridge tables . . . but that's another story!

Ever since its original purchase, this harpsichord had always remained in the same family, first in the south of the France, then in the Paris area.

Having acquired this 'souvenir' of the past, I made it a tribute to the memory of earlier harpsichord makers, the 'totem' of my workshop. I was able to see its name plate and make a facsimile of it:

*mis au grand clavier par Joseph Collesse
à Lyon 9 br [September]
1748*

These words were written in Indian ink, doubtless in the handwriting of Collesse himself.

At first, the instrument's appearance made both colleagues and myself think it must be a harpsichord of Flemish build, perhaps a Ruckers. However, I was later to find out that this was quite wrong.

In 2000, observing that the case was continuing to deteriorate, even though it was stored in the correct conditions of temperature and hygrometry, I decided to begin a 'conservation' operation. The idea was to reconstruct the case in order to halt the deterioration and maintain it in its current condition. Once this restoration/conservation was over, I intended to go no further. But in 2002, I exhibited this 'conserved' case at Musicora, and . . .

When it comes to the question of the restoration of early instruments, there is always a conflict between the advocates of conservation in the instrument's present condition and the champions of restoration/reconstruction/reconstitution. It is a debate that often rages between museums, with their conservation role, and restorers of period instruments who wish to favour the claims of music.

The first stage of my work, namely conservation, had followed the precepts of one of these clans; but what could be the point of conserving a musical instrument

when it was 'mute'? Especially as, when we tested the soundboard, it produced a quite astonishing sonority. I sought advice from a number of different people, musicians and colleagues. All of them told me that there were so many elements missing from this instrument that no-one could blame me for wanting to set about its reconstruction. So, in all honesty, I felt free to start work.

I therefore began the so-called 'reconstruction' phase on this harpsichord whose original maker is still unknown to us. Joseph Collesse, who was unquestionably responsible for the *ravalement* of 1748, used a case whose structure allows us to surmise that it was an instrument of the late seventeenth century; on seeing the restored case, one of my colleagues inclined to the hypothesis of a harpsichord built in Lyon.

I discovered two letters (FD, PD or NFD?) inscribed in charcoal on the inside of the soundboard, which cannot have been written there after the case was built. Who was the owner of these initials? That remains a mystery.

The same colleague sent me the measurements of a harpsichord signed 'DF'. The perfectly identical dimensions of these two instruments enabled me, among other things, to make a complete reconstruction of the keyboard. I reconstituted the missing parts with total respect for the principles of 'restoration', in the choice of both materials

and techniques.

In April 2003, I installed the strings. The harpsichord was placed under tension, and I tuned it to 405 hertz, a logical choice since this pitch standard was used in the eighteenth century by the Lyon school in particular.

In April 2004, I contacted the harpsichordist Arnaud Pumir, who decided, on becoming acquainted with the instrument, to make a CD with it, recorded in June 2004.

Finally, the harpsichord is being played once more.

It was with that aim in mind that I set out to follow in the footsteps of the makers of the past; my intention was that, across the centuries, what they had created should speak to us again.

In 2004, the harpsichord received a prestigious award, the third national prize for 'restoration and conservation', from the SEMA (Société d'Encouragement aux Métiers d'Arts).

Laurent Soumagnac

Maker and restorer of harpsichords

Laurent Soumagnac's website:

<http://www.clavecinsorgues-soumagnac.com/>

<http://www.clavecin1748.com/>

*mis au grand clavier par
Joseph Collesse à Lyon 96r
1748*

Kleine Geschichte des Cembalos

Was gibt es faszinierenderes als einem vergessenen Instrument seine Stimme zurück zu geben? Laurent Soumagnac ist Cembalobauer. 1993 verliebte er sich in eine „Cembaloruine“. Die packende Geschichte einer Recherche und Wiederherstellung.

„1993 erwarb ich bei *Musicora* im Grand Palais in Paris die Ruine eines Cembalos. Als ich es entdeckte hatte es weder Beine noch Saiten, weder Register noch Mechanik oder Tastatur. Es bestand eigentlich nur noch aus dem wichtigsten Teil, dem intakten Resonanzboden mit den Rippen, einem Teil des Gehäuses und dem stark beschädigten Deckel. Der frühere Besitzer hatte aus den Beinen zwei Bridgetischchen anfertigen lassen... aber das ist eine andere Geschichte.

Das Cembalo war immer im Besitz derselben Familie gewesen, die früher im Süden Frankreichs und später in Paris lebte. Ich stellte dieses „Souvenir“ der Vergangenheit in meinem Atelier als Hommage an die Cembalobauer auf. Ich hatte von der berühmten „Namenstafel“ ein Faksimile angefertigt:

„erbaut von J. Collesse,“
 „in Lyon 9. September
 „1748.“

stand dort mit Tusche im unverkennbaren Schriftzug von J. Collesse.

Zuerst hielten ein Berufskollege und ich das Instrument für ein Flämisches, vielleicht war es sogar ein „Ruckers“. Diese Annahme sollte sich jedoch später als Irrtum erweisen. Trotz idealer Temperatur und Luftfeuchtigkeit verschlechterte sich der Zustand des Gehäuses zusehends und so begann ich im Jahr 2000 mit den ersten „Konservierungsarbeiten“. Um den bedrohlichen Verfall aufzuhalten und es wenigstens im gegenwärtigen Zustand zu bewahren, wollte ich das Gehäuse originalgetreu reparieren. Nach Abschluss der Restaurierung/Konservierung wollte ich eigentlich aufhören. 2002 stellte ich dieses „konservierte“ Gehäuse im Rahmen von *Musicora* aus...

Wenn es um die Restaurierung eines alten Instruments geht spalten sich die Experten sofort in zwei Lager: die Verfechter der Erhaltung des status quo und die Verfechter der Restaurierung/Rekonstruktion/Wiederherstellung. Diese Diskussion entzweit immer wieder Museumskonservatoren und auf die Restaurierung alter Instrumente spezialisierte Instrumentenbauer, denen es in erster Linie um den musikalischen Aspekt geht.

Die erste Etappe meiner Arbeit war im Sinne der Konservatoren; doch was soll die Konservierung eines „stummen“ Musikinstruments? Umso mehr, als dass

der Resonanzboden bei unseren Tests ganz erstaunlich tönnte... Als ich mich bei Musikern und Kollegen erkundigte, antworteten mir die meisten, dass diesem Instrument so viele Elemente fehlten, dass man mir sicher nie vorwerfen könnte, ich wollte es wiederherstellen. Ich konnte also nach bestem Wissen und Gewissen mit der Arbeit beginnen.

So begann ich mit der so genannten „Rekonstruktionsphase“ dieses Cembalos, dessen ursprünglicher Erbauer uns bis heute nicht bekannt ist:

J. Collesse, der es 1748 überarbeitete, hatte ein Gehäuse verwendet, dessen Aufbau auf das Ende des 17. Jahrhunderts schließen ließ; ein Kollege, der sich das restaurierte Gehäuse anschaute, tippte auf ein Instrument aus Lyon.

Ich entdeckte mit Kohle auf die Innenseite des Resonanzbodens gemahlte Initialen (FD, PD oder NFD?), die nur vor dem Bau des Gehäuses hatten angebracht werden können. Wer hatte da gezeichnet??? Ein Rätsel...

Derselbe Kollege ließ mir die Zargen eines DF Cembalos zukommen. Die Dimensionen der beiden Instrumente stimmten perfekt miteinander überein und so gelang es mir, das Cembalo vollständig zu rekonstruieren. Ich habe die fehlenden Teile im Sinne einer

„Restaurierung“ wieder hergestellt und dabei sowohl die Materialauswahl als auch die Arbeitstechniken der alten Cembalobauer genauestens respektiert.

Im April 2003 spannte ich die Saiten ein und stimmte das Cembalo auf den im 18. Jahrhundert und insbesondere von der Lyoner Schule verwendeten Stimmtton 405 Hertz. Im April 2004 bat ich den Cembalisten Arnaud Pumis das Instrument zu spielen; zwei Monate später spielte er eine CD damit ein. Endlich spielte das Cembalo wieder. Als ich mich bemühte, meine Handbewegungen in die unserer Vorfahren zu legen hatte ich eben dieses Ziel vor Augen: ich wünschte mir, dass was sie geschaffen hatten heute wieder zu uns spricht.“

2004 erhielt das Cembalo eine wertvolle Auszeichnung: 3. Nationaler Preis „Restaurierung und Konservierung“ der SEMA (Société d'Encouragement aux Métiers d'Arts)

Laurent Soumagnac
Cembalobauer und -restaurator

Die Website von Laurent Soumagnac:
<http://www.clavecinsorgues-soumagnac.com/>
<http://www.clavecin1748.com/>

*mis au grand clavier par
Joseph Collesse à Lyon 9^{br}
1748*

