

PRÉFACE

à mon maître, Frédéric Michel

Pourquoi une nouvelle édition des *Leçons de Ténèbres* de Couperin? La plupart des interprètes d'aujourd'hui utilisent un fac-similé, comme celui des éditions Fuzeau, ou la très belle édition de Kenneth Gilbert et Davitt Moroney; toutes deux sont parfaites pour le chant et pour le clavier, mais ne proposent pas de réalisation de la basse continue pour les chanteurs et les amateurs, ni de partie séparée de basse d'archet. Les éditions déjà anciennes de Vidal et Ewerhart, qui en comportent, proposent des réalisations peu historiques. Mentionnons aussi pour mémoire l'édition, toujours disponible, de la pionnière Laurence Boulay, qui, dans les années 1950, restituait d'improbables parties de violon. Les éditions du CmbV ont donc décidé de proposer aux musiciens une nouvelle édition, et une édition double:

1. Une partition *Urtext*, avec introduction et notes critiques, comprenant deux parties séparées de basse continue, l'une avec chiffrage, l'autre sans, ainsi qu'une édition des *Règles d'accompagnement* de Couperin (CAH.190);
2. Une partition chant-clavier, avec une nouvelle réalisation de la basse continue, tenant compte des progrès dans ce domaine au cours des quarante dernières années (CAH.190-RC).

NOTES POUR L'INTERPRÉTATION

Instrumentation. Couperin indique très clairement les instruments qu'il souhaite: il suffit d'un instrument à clavier; auquel on pourra joindre une basse d'archet, car «cela fera bien». Le choix de l'orgue ou du clavecin devait dépendre des usages, car dans certains lieux, l'orgue devait se taire pendant la semaine sainte; celui de la basse de viole ou de la basse de violon devait dépendre des musiciens disponibles. Il semble néanmoins que Couperin ait eu une préférence pour l'orgue et la viole, qui sont mentionnés en premier dans l'«Avertissement», et qui figurent seuls au début de la *Deuxième leçon*, où Couperin propose une partie obligée de viole distincte de la basse continue à l'orgue. L'utilisation du théorbe, si populaire de nos jours, en plus de l'orgue, voire à sa place, semble elle improbable, car sa tessiture limite considérablement les possibilités de réalisation d'une basse continue aussi riche que celle de Couperin: les accords seraient souvent incomplets, ou bien il faudrait octavier la basse de manière aléatoire. Tout au plus l'emploiera-t-on, comme à la Chapelle royale ou à l'Académie royale de musique, comme basse de 16 pieds.

Diapason et tempérament. Rien n'indique que Couperin avait un diapason particulier à l'esprit, puisque cette œuvre n'a pas été composée pour un lieu précis. Si les tempéraments français du XVIII^e siècle sont d'essence mésotonique, l'emploi de certaines tonalités rares par Couperin indique qu'il n'envisageait pas un mésotonique pur, mais on veillera à conserver un maximum de tierces pures ou presque pures. Dans tous les cas, Couperin affirme dans l'«Avertissement» qu'il est possible de transposer; on n'exagérera donc pas les propriétés des modes, l'essentiel étant de conserver une distinction entre bonnes et mauvaises tonalités.

Réalisation. Depuis la parution de l'ouvrage fondamental de Jesper Christensen¹, plusieurs points semblent acquis:

- la réalisation doit toujours être au moins à 4 voix; on ne devrait passer à 3 voix que par nécessité; on résistera, en particulier; à la tentation anachronique de traiter à 3 voix les accords de sixte, parallèles ou non, et le retard 7-6;
- la conduite des voix doit être stricte, contrapuntique; on ne changera de position que par nécessité;
- la tessiture de la réalisation ne dépend aucunement de celle du chant, mais de celle de la basse; on n'hésitera jamais à être plus aigu que le chant; les *Règles* de Couperin montrent d'ailleurs qu'il atteint régulièrement le fa_4 et le sol_4 ;
- la voix supérieure de la réalisation peut parfaitement doubler le chant; c'est d'ailleurs souvent la meilleure position.

Particularités de Couperin. Les *Leçons de Ténèbres* de Couperin présentent quelques difficultés pour les continuistes:

- on sait que Couperin appelle «2^e supérieure» la 9^e, et la note 2;
- l'ordre des chiffrages, comme le prouvent les *Règles d'accompagnement*, n'est manifestement pas laissé au hasard; dans la plupart des cas, il est parfaitement possible et souhaitable de respecter la position indiquée;

1. Jesper Bøje Christensen, *Les fondements de la basse continue au XVIII^e siècle: Une méthode basée sur les sources d'époque*, trad. Marinette Extermann, Basel, Baerenreiter, 1995.

FOREWORD

to my mentor, Frédéric Michel

Why publish a new edition of Couperin's *Tenebrae Lessons*? Nowadays most performers use a facsimile, such as the one published by Fuzeau, or the wonderful edition by Kenneth Gilbert and Davitt Moroney, both of which are perfectly suited to singers and accompanists, but neither of which offers a basso continuo realization or a part for bowed bass instruments. The earlier editions published by Vidal and Ewerhart share these features, however they have also the disadvantage of prescribing what would today be considered 'unhistorical' continuo realizations. We should also mention the edition done in the 1950's by the pioneer Laurence Boulay, who added improbable violin parts. The *Éditions du CmbV* have therefore decided to make a new edition available to musicians. This is in effect a double edition:

1. An *Urtext* score with an introduction and critical notes that contains two separate *basso continuo* parts (one with figures, one without) replete with a new edition of Couperin's *Rules for accompaniment* (CAH. 190)
2. A vocal score with an editorial continuo realization that benefits from modern research into historical *basso continuo* practice (CAH. 190-RC)

NOTES ON PERFORMANCE

Instruments. Couperin very clearly indicates which instruments he prefers: one only needs a keyboard instrument, to which 'one would do well' to add a bowed bass. Whether the harpsichord or the organ was chosen probably depended on local customs, for in some places the organ had to remain silent during the Holy Week. Whether the bass viol or the bass violin was chosen probably depended on the players at one's disposal. Nevertheless, it seems that Couperin preferred the organ and the viol: indeed, this instrumentation is mentioned first in the *Avertissement*, and they are the only *basso continuo* instruments mentioned in the score: at the beginning of the *Second lesson* Couperin adds an *obligato* part for the viol, one that is distinct from the *basso continuo* part for the *orgue*. The use of the theorbo, a practice that is so popular today, in addition to or even instead of the organ seems unlikely due to its limited tessitura that considerably limits the realization of Couperin's rich *basso continuo* part: chords would often of necessity be incomplete, and the bass would often need to be transposed by an octave. One should use it at most as a 16' instrument, as was the case at the Chapel Royal or the *Académie royale de musique*.

Pitch and temperament. There is no indication that Couperin had a precise pitch in mind, since this work was not composed for a particular place. French temperaments of the eighteenth century are meantone-inspired, but the fact that Couperin uses rare keys shows that he was not thinking of the pure meantone temperament. One should however keep as many pure or almost pure thirds as possible. In the *Avertissement* Couperin says that one always has the option of transposing parts, so the properties of the modes should not be exaggerated and one should mainly be concerned about making a clear distinction between good keys and wolf keys.

Realization. Thanks to Jesper Christensen's groundbreaking work,¹ it now seems clear that:

- The realization must always be in at least four voices; it may only be in three voices temporarily, and this only when necessary. One should in particular not be tempted by anachronistic three-voiced realizations of sixth chords, whether or not they are parallel. This also applies to 7-6 suspensions.
- Voice-leading should be both strict and contrapuntal; one should only change positions when necessary.
- The range of the realization does not depend on that of the sung part, but crucially, on the bass: one should never hesitate to play chords above the singer's tessitura. Indeed, Couperin's *Rules* show that he regularly reached f'' and g'' in his continuo realizations.
- The realization's upper voice is permitted to double the singer; indeed, this often represents the best voicing.

Couperin's idiosyncrasies. Couperin's *Tenebrae Lessons* feature some difficulties for the continuist:

- Couperin would call the ninth the 'upper second' and notate it with a 2.
- The order of the figures, as seen in the *Rules for Accompaniment*, is not by chance; in most cases, these figures represent voicings that are at once both practical and recommended.

¹ Jesper Bøje Christensen, *18th Century Continuo Playing: A Historical Guide to the Basics*, transl. by J. Bradford Robinson (Basel: Baerenreiter, 2002).