

Der Große

Als Organist, Cembalist, Komponist und Lehrer galt **François Couperin** seinen Zeitgenossen als alles überragende Musikergestalt. Er hinterließ aber nur ein schmales Œuvre – und über ihn selber wissen wir fast nichts.

Von Friedrich Sprondel

Seiner Familie lag die Musik im Blut. Schon einer seiner Onkel, frühverstorben, war ein Genie der Tastenkunst; sein Vater unterrichtete ihn im Orgel-, Gamben- und Cembalospiele, in Tonsatz und Improvisation. Doch der hochbegabte Sohn verlor ihn, als er zehn Jahre alt war. Dennoch sorgte die Verwandtschaft dafür, dass der Jüngling nur die beste Ausbildung erhielt. Schon mit Anfang zwanzig war er ein berühmter Organist. Seine Meisterschaft als Clavierkomponist legte er später in vier Bänden nieder, jeder eine Schatzkiste subtilster Tastenkunst. Begierig sog er alles auf, was sich ihm an musikalischen Einflüssen bot, besonders die italienische Musik. Er schuf eine Fülle von Kammer- und Vokalmusik. Eine Zeit lang wurde allsonntäglich ein neues geistliches Werk von ihm erwartet; seine Kirchenmusik gipfelte in einem Meisterwerk zur Passion. Erst spät jedoch und nach einem Wechsel der Dienstherren er-

cher gelesen und gelöst. Und wenn man bei diesem fiktiven Text den Blick etwas unscharf gestellt hätte, wäre man fast sicher bei Bach gelandet. Die Auflösung hätte dem möglicherweise verblüfften Rätsler dann den wirklichen Meister verraten: François Couperin, geboren am 10. November 1668, vor 350 Jahren.

Dann wären die Unterschiede so unübersehbar geworden, dass die oberflächlichen Parallelen verblassten. Denn François Couperin zog nicht von Fürst zu Fürst, sondern verbrachte sein ganzes Leben in Paris, Brennpunkt des absolutistischen Frankreich. Sein Vater, Charles Couperin, war mit seinen Brüdern François und Louis dem Ruf des Königshofs gefolgt und aus dem Brie in die Metropole gezogen. Den Anlass dafür erzählt eine Familienlegende: Der berühmte Jacques Champion de Chambonnières, „joueur des espinettes“ am Hof und mit Jean-Henri d'Anglebert Erzvater der Clavecinisten, speiste gerade in seinem Landhaus, als einige Jünglinge aus der Gegend ihm ein kunstreiches Ständchen brachten. Chambonnières fragte, wer das komponiert habe, und Louis Couperin wurde nach vorn geschoben, damals 24 oder 25 Jahre alt. So einer, soll Chambonnières da gesagt haben, sei nicht für die Provinz gemacht und müsse unbedingt nach Paris kommen. Die drei Brüder Couperin, die alle mehrere Instrumente beherrschten, zogen daraufhin gemeinsam nach Paris. Wenig später wurde Louis dort Organist an der Kirche Saint-Gervais – der erste Couperin in einer Reihe, die erst 1827 mit dem Tod von Gervais-François abreißen sollte, einem entfernten Großneffen des großen François.

So einer ist nicht für die Provinz gemacht, er muss unbedingt nach Paris

hielt er die ersehnte höfische Position. Die Gesundheit des Vielbeschäftigten wurde im Alter labil; das Ende sah er kommen und regelte noch wenige Tage vor seinem Tode seine irdischen Angelegenheiten. Sein hochbegabtes Kind war ihm da schon in der Hofstellung nachgefolgt.“

Solcherlei Rätsel, die auf die wohlgrundierte Allgemeinbildung ihrer Leserschaft zielen, hat sicher schon man-

François Couperin. Stich
von Jean Jacques Flapart (1735)



Als dieser noch ein Knabe war, sollte sich zeigen, wie stark die Familienbande waren. Denn die Anfänge der Couperins in Paris waren von Trauer überschattet. Der geniale Louis starb schon 1661 mit gerade 35 Jahren. Auch sein Bruder Charles – er galt als „weiser Organist“ – wurde kaum vierzig Jahre alt und starb 1679. Dessen Sohn François fand einen Mentor in Jacques-Denis Thomelin, dem Organisten der königlichen Kapelle. Die Witwe Couperin erbat von ihren Verwandten Geld, um die Ausbildung des vielversprechenden François zu bezahlen; außerdem ließ sie sich vertraglich zusichern, dass dieser mit 18 Jahren seinen Vater im Amt an Saint-Gervais beerben könne. Bis dahin sollte Michel-Richard de Lalande den Organistendienst versehen. Doch schon 1685, mit 17 Jahren, galt François als so brillanter Organist, dass er die Stelle ein Jahr vor der Zeit antrat.

Lalande war es auch, der François 1690 das Privileg erteilte, zwei Orgelmessen in Druck zu geben, wobei er mit Lob nicht sparte. 1693 erspielte Couperin sich im Wettbewerb den Posten eines Organisten der königlichen Kapelle, den er mit drei Kollegen teilte. Für die Messen komponierte er auf königlichen Wunsch zahlreiche „petits motets“, geistliche Vokalstücke, in denen die Solistinnen und Solisten der königlichen Oper ihre Kunst

Dafür erschien in den Jahren zwischen 1713 und 1730 der größere Teil seiner heute bekannten Werke im Druck: die unter dem Titel „Les Goûts réunis“ zusammengefassten Instrumentalkonzerte, die „Apothéose de Lully“, die Musik für Gambenensembles und vor allem die vier „Livres de clavecin“, die Cembalobücher von 1713, 1717, 1722 und 1730. In diesem Jahr übernahm seine Tochter Marguerite-Antoinette, mit 25 Jahren bereits eine bewunderte Cembalistin, die Musizier- und Unterrichtspflichten am Hof. Am 11. September 1733 starb François Couperin „Le Grand“, über dessen Gegenwart und Laufbahn wir manches wissen, über ihn selber aber so gut wie nichts.

François Couperin „Le Grand“ war ein gesuchter Lehrer; 1716 erschien sein Traktat „L'Art de toucher le clavecin“, mit Fehlern gespickt – im Jahr darauf folgte eine korrigierte Neuauflage. Noch heute dient seine „Kunst, das Cembalo zu spielen“ Musikern als Quelle und Leitfaden zur französischen Tastenmusik seiner Zeit: zur Haltung des Spielers, zu Tempi, Anschlagsarten, Verzierungen und Fingersätzen, zur Kunst der „Notes inégales“, die gleich notiert, aber ungleich zu spielen sind. Doch was Couperin dort und in den Vorworten seiner „Livres de clavecin“ an Expertenwissen niederlegte, deutet allenfalls an, was seiner Musik ihre Tiefe gab: die Fähigkeit, die Musik seiner Zeit – Oper, Ballett, Kammer- und Kirchenmusik, vokal und instrumental – zusammenzudenken und neu zu formulieren, am liebsten für zwei Hände auf einer Tastatur.

Dennoch ist zuerst von seiner Kammermusik zu sprechen – weniger von den exquisiten „Pièces de Violes“ von 1728 als von jenen Stücken, in denen er sein Schaffensprogramm darlegte: die Versöhnung der italienischen mit der französischen Musik, wie sie zur Zeit des Sonnenkönigs gegeneinander in Stellung gebracht worden waren. Couperins Interesse besonders für den von ihm vergötterten Corelli dürfte befeuert worden sein durch die italienische Kapelle der englischen Exilkönige James II. und James III., die bis 1713 im Schloss zu Saint-Germain-en-Laye residierten. Unter italienischem Pseudonym hatte er dort Sonaten im Stil Corellis lanciert,

Er war in der Lage, Musik aller Genres zusammenzudenken und neu zu formulieren

zeigen konnten; auch „grands motets“ mit großer Chorbesetzung entstanden wohl, doch sind sie verschollen.

Couperin wirkte nun als berühmter Cembalist gleichsam unter den Augen des Sonnenkönigs. Doch der ersehnte Posten des Hofcembalisten war besetzt von der Dynastie der d'Angleberts. Erst 1717 errang Couperin diese Stellung, die auch den Unterricht des kindlichen Ludwig XV. einschloss. Zu dieser Zeit jedoch war Couperins Gesundheit bereits angegriffen, und er konnte seinen Pflichten bei Hof nicht voll nachkommen.

INTERNATIONALES
MUSIKFEST
HAMBURG



27.4. ————— 29.5.
IDENTITÄT

Programm und Tickets ab 20. Nov 2018



www.musikfest-hamburg.de

Ermöglicht durch


KÜHNE-STIFTUNG


Hamburg

die 1726 in der Sammlung „Les Nations“ aufgingen.

Gegenpol zu Corelli und Idol der französischen Partei war Jean-Baptiste Lully (geboren 1632 als Giovanni Battista Lulli), Schöpfer der klassischen französischen „tragédie lyrique“ mit ihren großen Ballettszenen und dem ausdrucksvollen Récit als Gegenentwurf zum italienischen Rezitativ. Seinen beiden Helden schrieb Couperin allegorische Verklärungsmusiken: In der Sammlung „Les Gouts réunis“ von 1724 ersteigt Corelli den Musenberg Parnass und wird von Apollo aufgenommen; die „Apothéose de Lully“, ein Jahr darauf erschienen, schildert, wie Lully

von Apollo entrückt wird, um auf dem Parnass mit Corelli zu musizieren. Es ist geradezu eine Lehrszene, die Couperin hier schreibt: Italienische und französische Stilmerkmale stellt er in reicher Abwechslung nebeneinander – eben die „goûts réunis“, die vereinten Stile.

Einen Höhepunkt seines expressiven Stils erreicht Couperin 1715 mit seinen „Leçons de ténèbres“. In Paris war es üblich, die Liturgie des Karfreitags mit Musik über die Klagelieder Jeremiae auszuschnücken. Den biblischen Text komponierte Couperin mit einer erstaunlichen Ausdrucksfülle und höchstem sängerisch-darstellerischem Anspruch – die Sängerinnen, deren Opernbühne in der Fastenzeit brachlag, mussten zwar hinter einem Vorhang singen, konnten aber sonst alles zeigen, was sie hatten.

Seine Affinität zur Oper hatte bereits der junge Virtuose Couperin 1690 erwiesen: in seinen beiden Orgelmessen, einer bescheideneren für die Klöster, der prächtigeren und längeren für städtische Pfarrkirchen. Ihre Sätze erklangen alternatim, also im Wechsel mit dem gesungenen Messtext. Die Orgel hielt für Couperin ebenso große Ausdrucksstärke bereit wie ein Sängensemble. Und so entfaltet sie in jedem Teil des Mess-Ordinariums eine Fülle an festlichen einleitenden Cantus-firmus-Sätzen und Märschen, Duos, Trios, Dialogen und Arien – und eben an Récits, arios-freien Meditationen, zu singen mit den intensiven Solofarben der klassischen französischen Orgel.

Die beiden Orgelmessen des 22-jährigen Couperin blieben seine einzigen veröffentlichten Orgelwerke. Sie weisen ihn als Meister eines eleganten Kontrapunkts aus, dessen sangliche Qualität sich vor Bachs Musik nicht zu verstecken braucht. Dieses Können liegt auch jedem der über 240 Sätze zugrunde, die Couperin in seinen vier „Livres de pièces de clavecin“ veröffentlichte. Viele sind zunächst schlicht zweistimmig komponiert; ihre Komplexität erhalten sie erst unter kundigen Fingern, denen die vielen Verzierungen und ihr geschmackvoller Gebrauch vertraut sind, das subtile Gleichgewicht zwischen dem Taktschlag und seiner Verbreiterung durch Zögern, Drängen oder Brechen der nur scheinbar simultanen Taktzeiten.

Die Orgel an der Église Saint-Gervais in Paris, auf der Couperin spielte.



Foto: Gérard Janot

Couperin ordnete die Sätze nach Tonarten zu 27 „ordres“, wobei oft die klassische Suite im Hintergrund steht, wie die älteren Clavecinisten um d'Anglebert und Couperins Onkel Louis sie geprägt hatte: die zweimalige Folge langsam-schnell, oft als Allemande, Courante, Sarabande und Gigue mit eingeschobenen Modetänzen wie Gavotte und Rondeau. Die imposantesten Stücke bilden die freien Préludes und die abschließenden Chaconnes oder Passacailles.

Die meisten Tastenstücke tragen Titel, die sich charakterisierend, programmatisch oder lautmalerisch verstehen lassen: „Die zarten Klagenden“, „Die verliebte Nachtigall“ oder „Le tic-toc choc“. Andere sind nach Personen benannt, so „La Superbe ou La Forqueray“, Hommage an den berühmten Gambisten und Kollegen Couperins bei Hofe, der außer für seine Virtuosität für sein stolzes, schroffes Wesen bekannt war. Viele jedoch sind rätselhaft – weil sie Umstände oder Personen bezeichnen, die nur dem Pariser Höfling etwas sagten, oder weil Couperin selber es so wollte. Manche lassen sich enträtseln: etwa die Passacaglia „L'Amphibie“, die sich in Dur und Moll bewegt wie der Lurch zu Wasser und zu Land. Doch was er mit „Les Barricades mystérieuses“ meinte, einem der beliebtesten Sätze, bleibt ein Geheimnis.

Couperins Musik war so hochgeachtet, dass sie nie ganz aus dem Bewusstsein der Musiker verschwand, zumindest in Frankreich. Als im 19. Jahrhundert das Interesse an Alter Musik wuchs, wurden seine Werke neu aufgelegt; eine deutsche Ausgabe besorgten Friedrich Chrysander und Johannes Brahms. Mit der Wiederentdeckung des Cembalos im 20. Jahrhundert erwachte das Interesse neu und wurde erst recht befeuert, als man von den Sechzigerjahren an die klangliche Raffinesse und Expressivität der alten Instrumente erkannte.

Auf einem Cembalo von Ruckers, Taskin oder Couchet oder einer gelungenen Kopie gewinnen Couperins Pièces hypnotische Farbigkeit – und plötzlich tönen auch aus den angerissenen Saiten heraus die duettierenden Violinen Corellis, das Opernorchester Lullys, der zärtliche Gesang arkadischer Hirtinnen. ■

CD-Empfehlungen

Pièces de clavecin, Bücher 1-4

Unangefochten hat die Gesamtaufnahme von Christophe Rousset (harmonia mundi, 1992/94) den Spitzenplatz inne; leider ist sie derzeit schwer und oft nur zu Mondpreisen erhältlich. Deswegen seien die beiden Doppelalben von Frederick Haas mit Auszügen aus den Büchern I und II bzw. III und IV empfohlen (alpha, 2007). Beide Musiker spielen auf historischen Cembali, beiden glückt es, Stilvielfalt, Raffinesse und Komplexität der nur scheinbar oberflächlichen Musik Couperins freizulegen. Vielversprechend klingt „Couperin l'alchimiste“, der erste Teil der Gesamteinspielung, die Bertrand Cuiller für harmonia mundi in Angriff genommen hat und der auf zwei CDs „ordres“ aus allen vier Büchern sinnfällig kombiniert. Zu den schönsten der zahlreichen Alben mit Auszügen aus den Livres zählt jenes von Blandine Verlet (Aparte, 2017).

Kammer- und Ensemblesmusik

Neben der immer noch prachtvollen Aufnahme von Les Nations mit Jordi Savall und Hesperion XX (Alia Vox, 1983, wiederveröffentlicht 2018) behauptet sich auch die Einspielung durch Jed Wentz und die Musica ad Rhenum (Brilliant, 2004), die auch eine hörensweite Einspielung der Concerts royaux aus dem dritten Buch der Pièces de clavecin geleistet haben.

Die Pièces de violes von 1728 sind noch immer nicht im Ganzen zu haben. Zwei Suiten haben Paolo Pandolfo, Amelie Chemin, Thomas Boysen und Markus Hünninger 2012 eingespielt (Glossa); 2017 kam eine hörensweite Einspielung durch Atsushi Sakai, Christophe Rousset, Marion Martineau und Isabelle Saint-Yves hinzu (Aparte).

Beide Apothéoses – für Corelli und Lully – haben sehr eindrücklich Gli Incogniti und Amandine Beyer 2013 eingespielt (harmonia mundi). Eine aktuelle Einspielung der Apothéose de Lully mit dem Ensemble Arcangelo und gesprochenen Satztiteln erschien 2017 (Hyperion).

Leçons de Ténèbres

Couperins eindrucksvolle Leçons de Ténèbres, hier stellvertretend für seine Vokalmusik genannt, hat bereits 1970 der englische Countertenor Alfred Deller für harmonia mundi hochexpressiv eingesungen – eine Leistung, die Respekt einfordert, auch wenn die Besetzung unhistorisch und die Gesangstechnik im Vergleich mit heutigen Countertenören eigenwillig erscheint. James David Christies Einspielung von 1996 mit Patricia Petibon und Sophie Daneman (Erato) geht da ebenso angenehm ins Ohr wie jene von Emma Kirkby und Agnes Mellon (BIS, 2005) oder von Katherine Watson und Anna Dennis mit Arcangelo (Hyperion, 2014).

Orgelmusik

Kaum eine Musik bringt die Schönheiten der klassischen französischen Orgel so zur Geltung wie Couperins Orgelmessen von 1690. Es gibt zahlreiche Einspielungen, eine sehr überzeugende durch Jean-Baptiste Robin auf der prächtigen Clicquot-Orgel der Kathedrale zu Poitiers (Naxos, 2004). Im gleichen Jahr erschien auf dem Label ZigZag eine Aufnahme Aude Heurtemattes an Couperins Orgel in Saint-Gervais zu Paris. Leider vergriffen sind die Aufnahmen durch Marie-Claire Alain (Erato, 1990) in Albi sowie die besonders schöne Einspielung der Messe für die Klöster durch Pierre-Yves Asselin an der Clicquot-Orgel zu Houdan mit von Harry Geraerts alternativ gesungenem Messtext (Denon, 1990).

Im Oktober ist eine Couperin-Edition mit 16 CDs erschienen mit Aufnahmen aus dem Erato-Katalog – eine angemessene Würdigung, wenn die Aufnahmen sich auch im Hinblick auf Stilistik und Berücksichtigung alter Musizertechniken ein wenig quer durch den Garten bewegen.

