

François Couperin le Grand

da
PIECES D'ORGUE

Consistantes en deux Meſes / l'Une à l'usage ordinaire des Paroiſſes, / Pour les Feſtes Solemnelles. /
L'Autre propre pour les Convents de Religieux, et Religieuses [...]
(Paris, 1690)

esecuzione integrale della

Messe Solemnelle

A L'USAGE ORDINAIRE DES PAROISSES



François Couperin

nacque a Parigi il 10 novembre del 1668 e morì nella stessa città il 12 settembre del 1733. Fu precoce nella capacità di comporre e di suonare gli strumenti a tastiera a tal punto che, alla morte del padre - Charles Couperin II (1638-1679), figlio di Charles I - ricevette l'incarico di organista presso la prestigiosa chiesa Saint Gervais a Parigi, quando aveva solamente undici anni. Essendo troppo giovane per assumere ed espletare correttamente tale rinomato incarico, il suo posto venne temporaneamente ricoperto da Michel-Richard Delalande (1657-1726). Terminati gli studi - iniziati con il padre e proseguiti con Jacques Thomelin (organista a Saint-Jacques-la-Boucherie e presso la corte) - a diciassette anni (1685) poté prendere finalmente possesso del posto assegnatogli, che conservò ininterrottamente fino al 1723. Nel 1689 sposò Marie-Anne Ansault, che le donò quattro figli: Marie-Madeleine (organista e religiosa presso l'abbazia di Maubisson, con il nome di Marie-Cécilie), François-Laurent (che, sembra, ebbe una vita errante, scomparendo in circostanze ignote), Marie-Antoniette (clavicembalista nella *Chambre du Roy* e maestra di musica dei figli del re) e Nicolas-Louis (morto, probabilmente, in giovanissima età).

François Couperin, che venne definito *Le Grand* per distinguerlo dallo zio paterno omonimo (nato nel 1630 e morto non prima del 1708, altrimenti detto *L'Ancien*), si dedicò tanto all'attività di organista, quanto a quella di compositore nel delicato e complesso ruolo di musicista di corte, che cominciò a esercitare in virtù della sua vittoria al concorso (1693, presieduto dallo stesso Luigi XIV!) per uno dei quattro posti di organista disponibili presso la *Chapelle Royale*, ottenendo così la carica già ricoperta dal suo maestro Thomelin. La possibilità di accedere alla vita musicale del più importante centro culturale e politico della Francia fece sì che egli divenne maestro di musica - in particolare, impartendo lezioni di clavicembalo (*Professeur-maître de clavecin*) - dei figli della più influente aristocrazia di quell'epoca (come, per esempio, il *Dauphin*, ossia il futuro *Duc de Bourgogne*). Nonostante Couperin ricevette grande stima quale compositore e clavicembalista (frequentò Jean-Philippe Rameu nel celebre salotto della marchesa di Lambert), la sua carriera di corte non fu particolarmente esaltante, mentre fu sicuramente in grado di trarre buoni profitti dalla sua attività di precettore musicale presso le più importanti famiglie di magistrati, finanziari, aristocratici che non necessariamente orbitavano intorno ai palazzi regali. Di salute cagionevole, rimase sempre molto legato affettivamente al suo re Luigi XIV, per il quale compose una serie di concerti (*Concert royaux* del 1714-15) dei quali lui stesso eseguì in presenza del sovrano, presso la sede di Versailles, la parte cembalistica.

Couperin si esprime attraverso molte delle forme dell'epoca scrivendo con differenti linguaggi musicali ma rimanendo essenzialmente un *intimista*: Debussy rimase impressionato dalle sue *Pièces de clavecin* rintracciandovi quell'«adorabile eco venuta dal fondo misterioso dei paesaggi ove si rattristano i personaggi di Watteau». Sicuramente, come molti suoi connazionali, ammirava lo stile italiano, così importante nella vita culturale francese grazie alla penetrazione dell'opera e della musica strumentale (con *L'Apotheose de Corelli*, immagina che il musicista italiano accolga in Paradiso Jean-Baptiste Lully e suoni insieme a lui un'aria a due violini). Assente dal mondo operistico (dominato proprio dalla figura di Lully, che egli considerò il più insigne fra i musicisti attivi in Francia) e da quello delle grandi opere sacre (di cui Delalande costituiva sicuramente un personaggio preminente) Couperin preferì dedicarsi più a «ciò che lo commoveva che non a ciò che lo sorprende». Sarebbe tuttavia inesatto considerare la sua opera un episodio di *stasi* nel panorama della musica francese, al punto che egli va necessariamente considerato un punto di riferimento per molti compositori che lo succedettero sulla scena musicale francese. Non va dimenticato, infatti, come musicisti del calibro



di Johann Sebastian Bach nutrissero per lui una dichiarata ammirazione e che in tutta la Germania della seconda metà del XVIII sec. egli venne considerato – appunto – «il Bach dei francesi». Dal 1713 al 1730, Couperin pubblicò ben ventisette *Ordres (suites)* per clavicembalo, distribuite in quattro libri. È facile intuire come anche versante sacro venne frequentato assiduamente (*motets, élévations*) per un totale di circa cinquanta composizioni fra le quali spiccano le *Leçons de Tenébres* (mancanti, però, del ciclo delle ultime sei), composte probabilmente intorno al 1714-15. Curiosamente e contrariamente ad altri compositori francesi di paragonabile elevatura, Couperin lasciò solamente un *Livre* di *Pièces d'orgue*, che – malgrado la profondità che li ha fatti considerare modelli compositivi per le generazioni successive – vanno considerati, nel loro insieme, un'opera giovanile: il libro che raccoglie le composizioni destinate all'organo solo, va infatti collocato necessariamente nel 1690, anno in cui Couperin aveva solo ventidue anni. Esso non fu mai distribuito attraverso uno dei grandi circuiti editoriali del tempo (quello di stampatori quali Ballard, Boivin, Le Clerc, Bonneuil, per esempio), ma rimase allo stadio di redazione intermedia fra l'opera impressa e il manoscritto, caso non unico nella storia della musica francese. Le *Pièces d'orgue Consistantes en deux Messes / L'Une à l'usage ordinaire des Paroisses, / Pour les Festes Solemnelles. / L'Autre propre pour les Convents de Religieux, et Religieuses [...]* poterono, infatti, godere della stampa solo per quanto riguarda il frontespizio e la dedica con il privilegio (ossia le prime due pagine), mentre le rimanenti pagine dovevano essere, per così dire, ordinate all'Autore che ne avrebbe disposto la copiatura manoscritta, vendendo separatamente (come recita la stampa) le due *Messes* (una destinata alle parrocchie e l'altra composta per l'uso dei conventi di religiosi e religiose). L'operazione editoriale non ebbe, evidentemente, esiti che potrebbero definirsi *esaltanti*. Infatti le due *Messes* di Couperin vennero conosciute fino alla fine del XIX secolo attraverso due copie di non buona fattura (considerando il numero di imprecisioni), entrambe conservate ora presso la Bibliothèque Nationale di Parigi (e già appartenenti al fondo *antico* del Conservatoire); la prima di queste due copie venne redatta già agli inizi del '700, mentre la seconda è costituita da un manoscritto dell'800 ripreso da un'ulteriore copia che è andata perduta. Nel 1903, Alexandre Guilmant – che si adoperò lungamente per la diffusione della *musique d'orgue française* (come fece, per iscritto e più tardi Norbert Dufourcq), riportando alla luce ed eseguendo numerose opere del periodo barocco – pubblicò il *Livre* di Couperin servendosi di una terza fonte, rinvenuta presso la Bibliothèque Municipale di Versailles (appartenente a un antico fondo del castello di Versailles), anche se, seguendo le indicazioni erronee lasciate precedentemente da François-Joseph Fétis e da Danjou, egli attribuì l'opera all'*Ancien* Couperin e non a François. Questo documento appariva il più corretto, scevro da tutti quei refusi e da tutte quelle incongruenze presenti nelle altre fonti fino ad allora note. Finalmente, nel 1929, il musicologo André Tessier si imbattè, nella Bibliothèque Inguimbertaine di Carpentras, in una copia che con tutta probabilità costituiva uno degli esemplari dell'edizione originale.

L'esecuzione che viene presentata in questa occasione riprende proprio quella fonte – stampata in facsimile a cura di Jean Saint-Arroman per l'editore Jean-Marc Fuzeau (Courlay 1987) – che verrà utilizzata dall'organista nella veste grafica originale (cioè senza passare attraverso trascrizioni moderne, come quella – pur pregevole – curata da Kenneth Gilbert nel 1982, che aggiunge ben 95 abbellimenti, 83 legature di valore, 16 correzioni ritmiche, 14 legature di frase, 12 alterazioni e 9 errori di trascrizione di note). Anche se la lettura della versione di Carpentras necessita *effettivamente* delle integrazioni necessarie per completare l'ornamentazione (che convenzionalmente veniva notata solo parzialmente), l'esecuzione derivata *direttamente* dal manoscritto originale favorisce, senza dubbio, una ricostruzione più genuina del prodotto sonoro finale, poiché induce l'organista a entrare in un contatto più intimo con l'opera. Realizzata probabilmente da due diversi copisti (entrambi usano la chiave di baritono per la mano sinistra, mentre uno predilige la chiave di soprano per la destra e l'altro la chiave di sol), la fonte presenta i vari *couplets* (versetti) organistici, in accordo a quanto disposto dal *Cærimoniale Parisiensis* (1662) sia nel susseguirsi previsto dall'*Ordinarium*, sia osservando la raccomandazione di fornire al «clero e al popolo le giuste intonazioni» per cantare le parti in *cantus planus*. Questo documento (che seguiva alcune altre disposizioni in materia emanate in Francia già nella prima metà del '600) regolava infatti, fra le altre cose, l'alternarsi dell'organo e dei cantori nella celebrazione della Messa e dell'Ufficio, in modo analogo a quanto veniva prescritto con *Cærimoniale Episcoporum*, promulgato a Roma da Clemente VIII nel 1600. Benché – come sottolinea Benjamin van Wye – l'uso in tal senso dell'organo fosse già ben radicato nella prassi liturgica francese da una tradizione plurisecolare (in particolare, in quella parigina), il *Cærimoniale Parisiensis* diede impulso alla composizione e alla pubblicazione di tutte le opere organistiche per un periodo che copre almeno i cento anni successivi.

La *Messe solemnelle a l'usage ordinaire des Paroisses* si riferisce a uno dei tre cicli di canto gregoriano in uso in tutta Europa. Si tratta dell'*Ordinarium Missæ in Festis Duplicibus*, attualmente rubricato nel *Graduale Romanum* del 1974 come *Missa IV o Cunctipotens Genitor Deus*, dal nome del relativo tropo del Kyrie: ciclo destinato alle festività; la *Missa Orbis Factor* (XI nel *Graduale*

PIECES D'OR

Consistantes en deux Messes
L'Une à l'usage ordinaire des Paroisses
Pour les Festes Solemnelles
L'Autre propre pour les Convents de
Religieux et Religieuses.

COMPOSÉES PAR F. COUPERIN, S.^r 1

ORGANISTE DE S. GERVAIS

Le Prix de chacune Messes iii

A PARIS.

chez l'Auteur proche le Grand
de l'Eglise S.^r Geruais

AVEC PRIVILEGE DV R

Romanum attualmente in uso), invece, veniva usata per le Domeniche del tempo ordinario, mentre alle feste della Beata Vergine era riservata la *Missa Cum Jubilo* (IX). Non dobbiamo però trascurare alcune usanze “locali”, ben affermate anche in Francia e testimoniate dal *cantus firmus* utilizzato da Couperin nella Messa per i conventi che si riferisce alla *Messe du VI^{me} ton* di Henry Du Mont, che compilò la ben nota raccolta di *Cinq messes en plein-chant, propres pour toutes sortes de Religieux et Religieuses, de quelque Ordre qu'ils soient; qui se peuvent chanter toutes les bonnes festes de l'année* (Paris 1669); questa fonte rimase un modello musicale per la produzione di Messe *alternatim* anche dopo la pubblicazione del *Cærimoniale Parisiensis*, poiché esso regolava questo aspetto della liturgia limitatamente alle parrocchie e alle chiese collegiate, lasciando agli ordini religiosi una certa libertà di auto-governo in tal senso. Nonostante le raccolte di gregoriano del '600 francese riprendessero – come ricorda Cecile Davy-Rigaux – quelle della Chiesa Madre di Roma, non bisogna tuttavia ritenere che la melodia oggi in uso sia esattamente quella cantata all'epoca di Couperin. In Francia, infatti, il libro guida per le Messe era costituito da varie raccolte (per esempio, il *Missale romanum ex decreto sacrosancti Concilii tridentini restitutum, Pii v Pont. Max. iussu editum et Clementis VIII*, Lyon 1682), dai libri pubblicati da Pierre (Père) Valfray (per esempio quella del, 1699) e dalle melodie emendate da Guillaume-Gabriel Nivers (nelle raccolte di questi ultimi la *Cunctipotens Genitor Deus* era rubricata come prima Messa). La figura chiave nel campo della liturgia francese era comunque indubbiamente rappresentata da Nivers, teorico e compositore di immensa fama che fu incaricato da Luigi XIV di redigere la *Dissertation sur le Chant grégorien* (1683) e che pubblicò, per i tipi di Christophe Ballard, il *Graduel romain* (1697), l'*Antiphonarium romanum* (1701), il *Processionnale romanum* (1723) e il libro *Passions [...] cum Lamentationibus Jeremie [...] & formulis cantus ordinarii officii divini* (1670ca, 1683; ristampato nel 1684, 1698, 1719, 1723, 1741).

Inoltre, per una corretta contestualizzazione storico-liturgica dell'opera, deve essere presa in considerazione anche la prassi dell'accompagnamento a tali melodie, che certamente non aveva ancora risentito della ricerca modale e neumatico-ritmica che comincia in Francia e in Germania non prima della seconda metà dell'800 (come testimoniano ancora numerose raccolte di *accompagnamenti* come quelli di Clement o di Niedermeyer). Per questo motivo, il concerto odierno tenta di ricostruire un'esecuzione più vicina possibile a quella originaria – oltre che partendo dalla fonte di Couperin del 1690 – alternando ai *couplets* dell'organo un *cantus firmus* ricostruito sulla base di elementi storici concordanti e armonizzato dall'organista seguendo lo stile accordale e liturgico dell'epoca (avendo presente innanzi tutto, quindi, le numerose *règles* per il basso continuo fornite dalla trattatistica). Le composizioni che alternano parti organistiche al *cantus planus* riguardano, quindi, l'*Ordinarium Missæ*: il *Kyrie*, il (o la) *Gloria*, il *Sanctus*, l'*Agnus Dei* e l'*Ite Missa est*, cui si aggiunge un *Offertoire sur les grand jeux* (che appartiene all'*Ordinarium Missæ*) da eseguire *tractim* (cioè senza “risposta” in canto). Si tratta della composizione più ampia contenuta nell'intero libro di *Pièces* (tenendo conto, quindi, anche del ciclo destinato ai conventi), che dura più di dieci minuti ed è articolato in tre distinte sezioni: la prima dal carattere di *ouverture* solenne (da eseguirsi con una *inégalité* piuttosto accentuata); una seconda, il cui materiale tematico appare più semplice, ma proprio per questo è sviluppata con un più complesso intreccio contrappuntistico; una terza, nello stile di *gigue* antica. L'intero *Offertoire* contrappone i *cornets* (sempre così abbondanti su tutti gli organi francesi dell'epoca) ai *grands jeux*, un *melange* di ance e di cornetti dal tono veemente. Dal ciclo venne rigorosamente escluso il *Credo* il cui testo simbologico – secondo le disposizioni correnti – non poteva essere frammentato e *sostituito* con l'organo, costituendo la dichiarazione di fede dei partecipanti al Rito, anche se alcune raccolte, come quella di Bernardino Bottazzi (*Choro et Organo*, del 1614), includono il *Credo Cardinalis*, da destinare ugualmente all'*alternatim* fra organo e *schola*, riprendendo così i *direttori* di alcuni ordini religiosi (in particolare, l'ordine dei Frati Minori Francescani). La *consecutio* di alternanza rispetta la consuetudine di iniziare il *Kyrie* con l'organo (rare, ma non inesistenti, sono le fonti che iniziano il *Kyrie* con il *cantus*), sicché per questa parte si hanno due versetti organistici di *Kyrie* (alternati da uno in *cantus*), uno per il *Christe* (situato fra le due invocazioni cantate) e di nuovo due *couplets* per il *Kyrie*, per un totale di nove invocazioni (*Kyrie, Kyrie, Kyrie - Christe, Christe, Christe - Kyrie, Kyrie, Kyrie*, in corsivo quelle affidate all'organo solo). Il *Gloria*, invece, veniva normalmente iniziato dalla *schola*, sicché i *couplets* organistici sono ben nove. Il *Sanctus* di Couperin presenta tre *couplets* e quindi una probabile suddivisione (non esente da problematiche) poteva avvenire nel modo seguente: attacco dell'organo, *Sanctus Dominus Deus* eseguito in *cantus*, *Pleni sunt* affidato all'organo, primo *Hosanna* destinato al *cantus*, *Benedictus* per l'organo e *Hosanna* finale di nuovo al *cantus*. L'*Agnus Dei* presenta meno problemi, perché Couperin ne offre due: evidentemente essi servono come primo e terzo, mentre il secondo viene eseguito in *cantus*. L'ultimo *couplet* è costituito da *Deo gratias*, che chiaramente va preceduto dal commiato *Ite, Missa est*.

Le forme organistiche utilizzate nella *Messe solennelle a l'usage ordinaire des paroisses* rispecchiano quanto veniva praticato dagli organisti dell'epoca e, conseguentemente, le strutture e





le disposizioni foniche degli strumenti francesi di quel periodo. A Saint Gervais, una plurisecolare tradizione organaria rendeva il luogo non meno prestigioso di tante altre chiese parigine. Louis Couperin (1626-1661) venne nominato organista in quel tempio nel 1659 e dispose alcuni ampliamenti allo strumento che era in cura del famoso organaro Pierre Thierry. Charles Couperin, padre di François, proseguì i lavori di ampliamento attraverso il figlio di Pierre, Alexandre Thierry. Nel corso degli anni successivi (fino a buona parte del '900) l'importante organo subì (come altri organi storici) ampliamenti (anche a opera di Clicquot, nel 1766-80, e di Dallery, nel 1853), manomissioni e alterazioni della struttura fonica che ne variarono sensibilmente il colore, secondo quanto riferisce Pierre Hordouin, uno dei massimi studiosi dello strumento in questione. Nel 1973-74, esso fu riportato a uno stato compatibile con l'esecuzione della musica barocca grazie all'opera della casa organaria Gonzalez. Lo strumento ora consta di cinque manuali per un totale di 41 registri, mentre all'epoca di Couperin disponeva di soli quattro manuali: un *Grand Orgue* (che Couperin richiama con la dicitura *Grand Clavier*), un *Positif*, un *Echo*, un *Récit*, un [*Clavier de*] *Bombarde* e un *Pédale*. La composizione fonica di questo strumento, come dicevamo, subì molte trasformazioni, anche se oggi sappiamo quali fossero se non proprio i singoli registri, almeno le *strutture* generali di tastiere e pedaliera all'epoca di Couperin costruite e/o rimodellate grazie alle mani degli organari Langhedul (1601), Pescheur (1628), P. Thierry (1649) e A. Thierry (1676), senza tener conto della - pur importante - sovrapposizione di Clicquot che appartiene a un periodo troppo tardo (1766-1780 ca) rispetto al periodo di composizione delle due *Messes*. I brani di apertura e di chiusura del *Kyrie*, il primo brano organistico del *Gloria*, (*Et in terra pax*) il *Premier Sanctus*, nonché il primo *Agnus Dei* sono scritti in modo "antico", cioè affiancando al *cantus firmus* (*plein chant*) della rispettivo testo liturgico un tessuto contrappuntistico. Il primo *Kyrie* pone tale melodia *en taille* (cioè al *tenore*) affidando la parte del *basse* alla mano sinistra. L'ultimo del *Kyrie*, *Et in terra pax* il *Premier Sanctus* al *basse*, mentre l'*Agnus Dei* alterna la sua posizione tra il *taille* e il *basse*. Proprio fra questi *couplets* in stile "antico" troviamo due brani che non portano l'indicazione della registrazione (primo e ultimo *Kyrie*, *Et in terra Pax*) che però risulta facilmente intuibile. I rimanenti *couplets* indirizzano accuratamente l'esecutore a scegliere la registrazione organistica, che segue le regole ben note attraverso numerose fonti (come quelle di Nivers, Labègue, Raison e altri). Troviamo così una *Fugue sur les jeux d'Anches*, basata su registri come la *Trompette*, il *Chromorne*, la *Bombarde*; i vari *récits*, nei quali una tastiera realizza un tappeto armonico-contrappuntistico sopra il quale una voce solista (*récit*, appunto) di un'altra tastiera espone una melodia: *Chromorne*, *Cornet* (come il secondo *couplet* del *Sanctus*); i *dialogues*, che contrappongono due registrazioni contrastanti per timbro e per intensità (*jeux de fonds* contro *Voix Humaine* o *Chromorne* contro *Trompette*), per poi "rappacificarne", a volte, la dialettica proiettando tutta la testura su un'unica registrazione (di solito quella di più forte intensità; ma il *dialogue sur les Trompettes, Clairon et Tierces du G.C. et le Bourdon avec le Larigot du positif* del *Gloria* è un'eccezione); *duos*: la *Messe* di Couperin utilizza un solo *Duo*, quello *sur les Tierces*, corrispondente al terzo *couplet* del *Gloria*; *dessus, taille, basse*, con un registro che caratterizza una o entrambe le tessiture (per esempio, il *Trio de Chromorne et la basse de Tierce*, quarto *couplet* del *Gloria* o la *Tierce en taille* sempre del *Gloria*, nonché il *Chromorne en taille* corrispondente al *Benedictus*).

Tutti questi quadretti musicali esprimono una vasta gamma di *affetti* che non sono casuali. Sebbene l'influenza di vari generi musicali (comprese l'*opera*, la *cantata* e la *suite*) siano evidenti, le *Messes* organistiche rimanevano ben collocate entro i confini di una stretta relazione fra testo liturgico e *pathos* musicale, come del resto lo stesso *Cærimoniale Parisiensis* raccomandava, facendo - peraltro - un esplicito riferimento alle forme. Martin Sonnet, *editor* del *Cærimoniale*, disponeva che il primo e l'ultimo *Kyrie*, *Et in terra pax*, il primo *Sanctus* e il primo *Agnus Dei* fossero composti sulla base di un *cantus firmus* (esattamente come accade nella *Messe* di Couperin). Nella medesima fonte si sottolinea anche come vi siano nella celebrazione «momenti in cui l'organo deve essere suonato con sfumature, solennità, soavità, tenerezza, armonia al fine di elevare le anime del clero e dell'assemblea liturgica alla più grande devozione»: ciò sembra corrispondere esattamente alla *Tierce en taille* e al *Dialogue sur la Voix humaine* contenuti nel *Gloria* (che sostituiscono, rispettivamente, il testo *Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram* e *Quoniam Tu solus Sanctus*) e al *Récit de Chromorne* del *Sanctus*, che con molta probabilità era concepito per accompagnare il rito della Sacra Elevazione.

Federico Del Sordo