

# LE CLAVECIN FRANÇAIS



Music from the  
**Borel Manuscript (c. 1660)**  
and other sources

**Davitt Moroney**  
Harpisichord

Nicolas Dumont (Paris, 1707)  
Ioannes Ruckers (Antwerp, 1635)

**Music from the Borel Manuscript (c.1660)  
and other sources**

Disc 1

recorded on Ioannes Ruckers harpsichord (1635)

1-6	Jean Henry d'Anglebert: <i>Pieces in C major</i>	
1	<i>Prélude</i> [Rés 89ter]	1:12
2	<i>Allemande</i> [Rés 89ter]	2:18
3	<i>Courante</i> [Borel #60]	2:05
4	<i>Gaillarde &amp; Double</i> [Rés 89ter]	5:48
5	<i>Gigue</i> [Borel #49]	3:06
6	<i>Chaconne</i> [Rés 89ter]	3:50
7	Jacques-Denis Thomelin: <i>Allemande</i> [F-Pn: Vm: 1817 bis]	5:43
8	[Anon.]: <i>Courante royale &amp; Redouble</i> [Borel #68, #68a]	2:16
9	Thomelin: <i>Allemande</i> [Borel #2]	2:23
10	[Anon.]: <i>Passemesse</i> [Borel #34]	0:54
11	[Anon.]: <i>Branles de Poitou</i> [Borel #86]	4:48
12	Joseph de La Barre: <i>Pavane d'Angleterre &amp; Redouble</i> [Borel #45, #45a]	6:49
13	La Barre: <i>Allemande</i> [Borel #22]	3:41
14	La Barre: <i>Courante &amp; Redouble</i> [Borel #66, #66a]	2:38
15	La Barre: <i>Pavane d'Angleterre &amp; Redouble</i> [Borel #33, #33a]	5:19

16	Mr Brochard: <i>Allemande</i> [Borel #4]	3:09
17	Mr Brochard: <i>Courante &amp; Redouble</i> [Borel #61, 61a]	2:20
18	Madame La Comtesse de Bieule: <i>Courante</i> [Borel #69]	2:12
19	[Anon.]: <i>Sarabande; redouble de la main droite et de la gauche</i> [Borel #81]	1:31
20	[Anon.]: <i>Mousquetaires</i> [Borel #79]	3:09
21	[Anon.]: <i>Postillon ballet</i> [Borel #78]	1:15
	<b>Total Time</b>	<b>66:40</b>

---

Producer & Editor: George Blood  
Production Manager: Robert Munsell  
Post-Session Producers: George Blood, Davitt Moroney & Karen Flint  
Engineer: George Blood  
Production Assistant: Tadashi Matsuura & Preston Cade  
Design: Robert Munsell

Images from the Borel Manuscript, MS 1365, courtesy of  
Jean Gray Hargrove Music Library, University of California, Berkeley.

Cover: Detail, 1620 I. Ruckers, Private collection.

Davitt Moroney and N. Dumont harpsichord photos by Scott Hewitt,  
Ioannes Ruckers harpsichord photo by John Phillips.

Manufactured and distributed by Plectra Music, Inc. Made in USA.  
© 2008 Davitt Moroney & Plectra Music, Inc.  
© 2008 Plectra Music, Inc., P.O. Box 730, Wilmington, DE, 19899, USA.  
Unauthorized reproduction is prohibited by law and may result in prosecution.



**Music from the Borel Manuscript (c.1660)  
and other sources**

Disc 2

1-4 and 18-23 recorded on Nicolas Dumont harpsichord (1707)

5-17 recorded on Ioannes Ruckers harpsichord (1635)

1	Louis Couperin: <i>Allemande</i> [Rés 89ter]	7:06
	D'Anglebert: <i>Double de l'Allemande Couperin</i> [Rés 89ter]	
2	D'Anglebert: <i>Bourrée: Air de Ballet pour Les Basques</i> [Rés 89ter]	1:09
3	D'Anglebert: <i>Air de Ballet: Marche</i> [Rés 89ter]	1:21
4	Jacques Champion de Chambonnières: <i>Sarabande Jeunes Zéphirs</i> [Rés 89ter] D'Anglebert: <i>Double Sarabande Chambonnières</i> [Rés 89ter]	2:40
5	Henry Dumont: <i>Pavane</i> [Bauyn]	5:54
6	Mr Bouat: <i>Sarabande</i> [Borel #84]	0:44
7	[Anon.]: <i>Gigue d'Angleterre</i> [Borel #50]	1:33
8	[Anon.]: <i>Autre Gigue d'Angleterre</i> [Borel #51]	1:07
9	Dumont: <i>Allemande</i> [Borel #10]	2:18
10	Dumont: <i>Autre [Allemande] du même</i> [Borel #9]	1:42
11	Dumont: <i>Allemande</i> [Borel #8]	3:44
12	L. Couperin: <i>Boemiene</i> [Borel #43]	0:54
13	Dumont: <i>Autre [Allemande], du même</i> [Borel #11]	2:38

14	[Anon.]: <i>Air italien</i> [Borel #80]	0:41
15	Chambonnières [Couperin?]: <i>Canaris de Mr de Chambonniere</i> [Borel #41]	1:17
16	Chambonnières: <i>Allemande en paysanne</i> [Borel #24]	2:39
17	[Paul] de La Pierre: <i>Grand Suedoise</i> [Borel #54] <i>Courante / Balet / Bourée / Sarabande / Pavane</i>	5:03
18	Chambonnières: <i>O beau jardin Sarabande</i> [Bauyn] with d'Anglebert: <i>Double Chambonnières</i> [Bauyn]	1:47
19	Mr Vincent: <i>Pavanne</i> [Bauyn]	5:05
20	Mr de Lorency: <i>Fantaisie</i> [Bauyn]	3:50
21	[Etienne] Richard: <i>Gigue</i> [Bauyn]	1:41
22	[Etienne] Richard: <i>Gigue</i> [Bauyn]	2:13
23	[Luigi] Rossi: <i>Passacaille del Seigneur Louigi</i> [Bauyn]	2:36
	Total Time	59:53

The Edmund O'Neill Fund  
University of California, Berkeley  
contributed a generous subvention  
towards the production costs of this recording.

EXPLORING THE BOREL MANUSCRIPT:  
A RICH NEW SOURCE OF FRENCH HARPSICHORD MUSIC

More than half of the 42 pieces on these two CDs come from a 17th-century manuscript of French harpsichord music bearing the name “Borel” on its title page — possibly a reference to its first owner. It contains over 100 pieces, most of which are unknown elsewhere. Many of the works on these discs have therefore never been recorded before.

The Borel manuscript was formerly owned by the French pianist and conductor Alfred Cortot (1877–1962), but passed into the collection of the London antiquarian music dealer Albi Rosenthal (1914-2004). During the summer of 2004 Professor John H. Roberts, the head of the music library at the University of California, Berkeley, was able to acquire it for Berkeley’s newly opened Jean Gray Hargrove Music Library, where it is now catalogued as MS 1365. It joins Berkeley’s already substantial holdings of French harpsichord sources, alongside the Parville and Menetou manuscripts (MSS 778 and 777), and many other similar sources, including Marc Roger Normand Couperin’s harpsichord manuscript (MS 1371), acquired in 2005. (For further details, see my article “The Borel Manuscript: A New Source of Seventeenth-Century French Harpsichord Music at Berkeley,” *Notes*, September 2005, pp. 18-47. Some of the following information is taken from this article.)

On the cover of the manuscript is the title *Liure d’Espinettes* (“Book for the *Espinettes*”), a phrase amplified on the title page to *Liure contenant Plusieurs Pieces D’Espinette* (“Book containing Various Pieces for the *Espinette*”). In late 16th-century and early 17th-century France, *espinette*, or *épinette*, was a standard name for various kinds of keyboard instruments with

plucked strings; somewhat like the word “virginals” in England, it was also used in the plural, as here on the cover. The court keyboard player in the late 16th century was the *Joueur d’espinette de la Chambre du Roy* (“Spinnet Player to the King’s Chamber”), whereas by the 1670s the terminology had shifted to *Claveciniste du Roy* (Harpsichordist to the King). Although the works in the Borel manuscript would certainly sound well on smaller instruments, it would be unwise to imagine that they were composed only for a little keyboard just because they are said to be for *espinette(s)*. They are heard here on two magnificent antique harpsichords.

The book was probably copied over a number of years during the period 1660-80 but the compositions themselves, not surprisingly, appear to be a little earlier, from 1650-1670. Only 27 of the 110 pieces are ascribed to composers, leaving about three quarters of the works given anonymously. (A few of these non ascribed compositions can be identified from concordances in other manuscripts.) There are new pieces by five of the most eminent musicians of the period: Jean Henry d’Anglebert, Jacques Champion de Chambonnières, Henry Dumont, Joseph Chabanceau de La Barre, and Jacques-Denis Thomelin. The source also contains new versions of two known pieces by Louis Couperin (including a new title for one of them; see CD2/12, identified elsewhere as a “Volte”). These works reflect the most refined styles of French harpsichord playing of the period and clearly relate to court circles in and around Paris since all of these musicians were in royal employ.

Other works in the Borel manuscript reflect provincial musical practice and seem associated with the south of France. For example, the book contains a little song notated in the Provençal language, so even if it started life in or near Paris it was probably finished in the south.

There are also several new works by composers associated with the south. Paul de La Pierre of Avignon (1612-1689) moved to Montpellier and performed extensively in the south of France. He left for Italy and settled in Turin in about 1662. His *Grand Suedoise* (CD2/17) is a curious multi-movement work with subsections in the form of courante, ballet, bourrée, sarabande, and pavane. It is probably a keyboard arrangement of a piece originally conceived for stage and may be connected to the visit to France of Queen Christina of Sweden in 1657. The title *Postillon ballet* (CD1/21) confirms that work's origin as a dance. The French word *Postillon* is related to the Italian *postiglione* (the post boy). The work is similar to another *postillon* (entitled *Le Courier*, or "The Mail") by La Pierre in Marc Roger Normand Couperin's manuscript. An evocation of the notes of the post horn can be heard at the end of both works, and they must both be keyboard transcriptions of pieces conceived for dancing.

The Bouat family (see CD2/6) was a dynasty of southern musicians who provided organists for the cathedrals of Narbonne and Béziers. Nothing is known about Brochard, but his two pieces (CD1/16, 17) are perfectly competent.

As for the Countess of Bieule (CD 1/18), the full original title of her piece, *Courante de Madame La Comtesse de Bieule*, is perhaps slightly ambiguous. Was it written by her or for her? In other cases, the same kind of attribution clearly indicates a composer (e.g. *Courante de Monsieur de La Barre*), so there is no reason to doubt this one, based on either Madame de Bieule's rank or her sex. Many aristocratic women played the harpsichord as a normal activity under the *ancien régime*, and some of them also composed on occasion. Berkeley's Menetou manuscript contains six songs composed by Françoise Senneterre de Menetou (b.1680) and performed by her at court in

1689, when she was only nine years old. Furthermore, nearly two dozen French women, many of them of noble birth, contributed a total of over 100 songs to Parisian anthologies published between 1695 and 1731, and the first two women to have operas performed on the Paris stage were the splendid Elisabeth Jacquet de La Guerre (1665–1729) in 1694, and Mademoiselle Duval (1718–c.1775) in 1736. So there is no reason to assume that the *Courante de Madame La Comtesse de Bieule* could not have been composed by the Countess.

It is somewhat surprising to find that not many pieces in the Borel manuscript are attributed to the greatest harpsichordist of the period, Jacques Champion de Chambonnières (c.1601-1672). This could perhaps reflect the composer's fall from grace at court in about 1657. Nevertheless, the few that are attributed to him are intriguing. CD2/15, for example, is a fast gigue (*canaris*) otherwise attributed to Louis Couperin; in fact either man could have composed it. (Another work, a sarabande in C major not recorded here, is variously attributed to both men.) As for CD2/16, the curious *Allemande en paysanne* (or "peasant allemande"), the work is entitled *Gigue* in Marc Roger Normand Couperin's manuscript, and has no title at all in the Oldham London manuscript (where it is possibly notated in Chambonnières's own hand). It begins imitatively, in the style of many giges of the period; and in the late 17th century there was a tradition of allemandes that could be played as giges, and vice versa. Maybe Chambonnières himself was not quite clear whether he had written a piece best played as a gigue or an allemande, or perhaps he deliberately wrote a piece that could be either, depending on the way the player performed it. Chambonnières is also present here with two of his most famous works, the tender sarabandes *Jeunes Zéphirs* and *O beau jardin*, with fine *doubles* by his protégé d'Anglebert (CD2/4, 18).

This recording also draws on some of the other important manuscripts of the period, notably the famous Bauyn manuscript (F-Pn: Vm<sup>7</sup> Rés 674-5), and the autograph manuscript by the leading harpsichordist of the period immediately after Chambonnières, d'Anglebert (F-Pn: Rés 89ter). Five works on CD1 are not from the Borel manuscript but their place in this recording is easily explained. The four pieces in C major (tracks 1, 2, 4, 6) by Jean Henry d'Anglebert (1629-1691), found in the composer's autograph manuscript, provide the essential context for the unique courante and gigue in C major in Borel (CD1/3, 5). The group of pieces in C major in d'Anglebert's own manuscript lack a courante and a gigue, so the two movements from Borel are an important discovery, filling out the suite in C. And what magnificent works they are, bursting with ideas and energy, and expressed in d'Anglebert's magisterial keyboard language! There is no ornamentation in the Borel text of these two works, but I have added it in d'Anglebert's style. (Throughout the recording I have in general added ornaments since very few are marked in the sources.)

Two further groups of pieces also do not come from the Borel source. The opening set on CD2, like the C major pieces at the start of CD1, also comes from d'Anglebert's autograph manuscript. They show him writing *doubles* to works by his illustrious contemporaries, Louis Couperin and Chambonnières, as well as transcriptions of stage works and ballets. As for the closing set on CD2, taken from the Bauyn manuscript (the most significant source of the period), they include some exceptionally fine pieces that often get forgotten by players yet fully deserve to be heard today.

The newly discovered *Allemande* (CD1/9) by the royal organist Jacques-Denis Thomelin (c.1640-1693) is of considerable interest historically, given the fact that the young François Couperin was taken under Thomelin's wing

on the death of his father Charles Couperin in 1679, when the boy was only ten. The young Couperin is known to have thought of Thomelin as a musical father, and succeeded him as one of the royal organists at Versailles. Indeed, in a broader sense, the main contents of the Borel manuscript are emblematic of the kind of Parisian repertoire on which the young Couperin, born in 1668, might have been trained. The discovery of the new work by Thomelin provided me with an excuse to add Thomelin's other G minor allemande (CD1/7), a truly great work and a reminder of how much significant music we have probably lost. This piece survives only in another Parisian source (F-Pn: Vm<sup>7</sup> 1817bis). If ever one day a manuscript containing Thomelin's lost harpsichord works were to turn up, as the Borel manuscript did, it would be of considerable importance. (Almost all of Thomelin's organ works have also been lost, although they certainly existed and were collected into a volume for posthumous publication since on 6 February 1698 his son took out a ten-year *privilège* for the publication of Jacques-Denis's *Livre d'orgue*.) Since these allemandes are, for the moment, Thomelin's only known surviving harpsichord pieces, all two of his "complete harpsichord works" are recorded here.

Several pieces in the Borel manuscript are ascribed to "Monsieur de La Barre." I have assembled four of the finest of them at the heart of CD1. Various members of the La Barre family were working in Paris at the time. Even the precise title giving the information that one of the most beautiful courantes in the volume (CD1/14) is by *Monsieur de la barre organiste du Roy* does not quite make clear which member of the family composed these pieces. Nevertheless, the works in Borel are most probably by Joseph Chabanceau de La Barre (1633-1678?), royal organist from 1656 onwards; his father, Pierre de La Barre, was royal organist until his death in 1656.



Of particular interest are the two *pavanes d'Angleterre* ("English pavans"). Many English nobles fled to France during the Civil War, following Charles I's execution (1649) and the young Charles II's flight to France (1651). Musicians and instrument builders (such as Robert Dallam) followed them and stayed there throughout the 1650s, during the Puritan interregnum of Oliver Cromwell. Many of them returned to England in 1660, when the monarchy was restored and Charles II returned to London from his long stay on the Continent. Certainly, La Barre's works are not quite like the French *pavanes* of Chambonnières; yet they are also not like the somewhat earlier English pavans of Byrd or Gibbons. We know relatively little about English keyboard pavans of the 1650s, and even less about those composed under French influence for the English court in exile. If La Barre's models were English, they would appear to have been closer to the works of men like Benjamin Cosyn (c.1580-1653). Similar to many of the traditional English pavans, these *pavanes d'Angleterre* have written out varied repeats, but they are presented in the more traditionally French manner of a *double*, a separate movement with elaborate ornamentation. Here the word used is in fact not *double*, but the rather unusual *redouble*, as if the richer ornamentation requires players to redouble their efforts. The presence of these *redoubles* lends weight to the attribution of the works to Joseph Chabanceau de La Barre, rather than to his father, since almost all the pieces in Joseph's published volume of *Airs* of 1669 have a highly ornamented *double*.

The anonymous sarabande (CD1/19), entitled *Sarabande avec le redouble de la main droite et de la gauche*, is an unusual case where each part is repeated with an ornamented version for the right hand then for the left. This is a salutary reminder to modern players that not all *doubles* need to ornament just the right hand.

If the *pavanes d'Angleterre* help us remember that the English court of the young Charles II was in exile in France during the 1650s, so also do the two anonymous *Gigues d'Angleterre* (CD2/7, 8). It is unclear whether these "English gagues" are the works of a French or an English composer, but there is no reason to assume they are not French.

On CD2 I have assembled a group of particularly interesting works by Henry Dumont (c.1610-1684), similar to the group of pieces by La Barre on CD1. I have also used on CD2 the wonderful sonorities of the 1707 Nicolas Dumont harpsichord. Nicolas was not, as far as is known, related to the composer Henry, and I have resisted the obvious temptation to pair them up. Three of the four works by Dumont in Borel (CD2/9, 10, 11) are unknown elsewhere; they are fine additions to the repertoire. The fourth (CD2/13) was already known from an instrumental version published in the composer's *Meslanges* (Paris: 1657), but the keyboard version found in Borel contains many interesting variants. These four pieces suggested also including here Dumont's magnificent D minor *pavane* (CD2/5) from the Bauyn manuscript.

While it is natural to focus at first on the works by named composers, many of the anonymous compositions that make up the vast majority of the Borel manuscript's contents are also of exceptional musical value and scholarly interest. Six works on CD1 are anonymous. CD1/20 and 21 are likely to be keyboard arrangements of stage works. Their good-natured, unpretentious, catchy tunefulness explains their presence and makes them as effective today as they no doubt were in the 17th century. At least one of these anonymous pieces, the *Courante royale* (CD1/8), appears to be by a real composer, and possibly one who worked at court. Stylistically it could perhaps be by La Barre. (The *Redouble* for this work is called *diminution* in the manuscript. Only the ornamented top line is written out, perhaps suggesting

it is for an instrumental *dessus* such as a violin; but a similar notation is used by François Couperin for the first courante in his first *Ordre*, which is definitely for harpsichord.)

To close I have chosen the wonderful *Passacaille* by Luigi Rossi found in both the Bauyn and Parville manuscripts. It is an extraordinary evocation on the harpsichord of the composer's operatic world. This *lamento* reminds us also that, if we can judge from the surviving 17th-century manuscripts, more than half the repertoire played in France on the harpsichord at the time was of operatic origin, mostly transcriptions from Lully.

The world of the 17th-century French harpsichord was much broader than the modern reductive vision of it, made up largely of elegant (and sometimes over-precious) *pièces de clavecin*. Most of the manuscript and printed sources of the period contain a judicious mixture of court music alongside operatic arrangements and frankly rustic dances, with pieces in the highest style rubbing shoulders with unpretentious works written for simpler pleasures. Groups of pieces also happily mix works in the same key by several composers. Modern performers, musicologists, and record companies have tended to concentrate only on the high-style court music of the period, and to consider them only in groups by single composers. The Borel manuscript, with its entirely typical mixture of styles and composers, reminds us once again that many of the other great sources of the time — d'Anglebert's 1689 printed volume; his autograph manuscript; the Bauyn, Parville, Menetou, and Marc Roger Normand Couperin manuscripts — present the same highly attractive features.

DAVITT MORONEY  
Berkeley, April 2008

À LA DÉCOUVERTE DU MANUSCRIT BOREL :  
UNE RICHE SOURCE NOUVELLE  
DE MUSIQUE FRANÇAISE POUR LE CLAVECIN

Plus de la moitié des 42 pièces figurant sur ces deux disques compacts proviennent d'un manuscrit du XVII<sup>e</sup> siècle de musique française pour clavecin qui porte le nom « Borel » sur sa page de titre – peut-être par référence à son premier propriétaire. Il contient plus de 100 morceaux, la plupart autrement inconnus. Nombre des œuvres reportées sur ces disques n'ont donc jamais été enregistrées auparavant.

Le manuscrit Borel était antérieurement en possession du pianiste et chef d'orchestre français Alfred Cortot (1877–1962) avant d'entrer dans la collection du libraire de musique ancienne Albi Rosenthal (1914-2004). Durant l'été 2004 le professeur John H. Roberts, directeur de la bibliothèque de musique de l'Université de Californie, Berkeley, a pu l'acquérir pour la toute nouvelle Jean Gray Hargrove Music Library de Berkeley, où il est désormais catalogué sous la cote MS 1365. Il vient s'ajouter aux collections déjà substantielles de Berkeley dans le domaine des sources françaises pour le clavecin, dont les manuscrits Parville et Menetou (MSS 778 et 777) et de nombreuses autres sources similaires, parmi lesquelles le manuscrit de musique pour clavecin de Marc Roger Normand Couperin (MS 1371), acquis en 2005. (On trouvera des détails complémentaires dans mon article « The Borel Manuscript: A New Source of Seventeenth-Century French Harpsichord Music at Berkeley », *Notes*, septembre 2005, pp. 18-47. Les éléments d'information qui suivent sont en parties extraites de cet article.)

En couverture du manuscrit figure le titre *Liure d'Espinettes*, formule développée sur la page de titre en *Liure contenant Plusieurs Pièces D'Espinette*.



Dans la France de la fin du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècle, *espinette*, ou *épinette*, était le terme habituellement employé pour désigner divers types d'instruments à clavier et à cordes pincées ; un peu comme le mot « virginals » en Angleterre, on l'utilisait également au pluriel, comme ici en couverture. Le claveciniste de la cour, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, était le *Joueur d'espinette de la Chambre du Roy*, alors que dès les années 1670 la terminologie avait été modifiée en *Claveciniste du Roy*. Même si les œuvres du manuscrit Borel feraient bon effet sur des instruments plus petits, il serait imprudent de penser qu'elles ont été composées uniquement pour un petit clavier simplement parce qu'elles sont dites être pour *espinette(s)*. On les entendra ici sur deux magnifiques clavecins anciens.

Le livre a été probablement copié sur un certain nombre d'années au cours de la période 1660-1680, mais les compositions elles-mêmes, ce qui n'est pas surprenant, paraissent être un peu antérieures et dater de 1650-1670. Seules 27 des 110 pièces sont attribuées à des compositeurs, ce qui fait que trois quarts environ des œuvres restantes ne comportent pas d'indication de nom d'auteur. (Quelques-unes des compositions non attribuées peuvent être identifiées sur la base de concordances dans d'autres manuscrits.) On y trouve de nouvelles pièces de cinq des plus éminents compositeurs de la période : Jean Henry d'Anglebert, Jacques Champion de Chambonnières, Henry Dumont, Joseph Chabanceau de La Barre et Jacques-Denis Thomelin. Notre source contient aussi de nouvelles versions de deux pièces connues de Louis Couperin (dont un nouveau titre pour l'une d'elles ; cf. CD2/12, identifiée ailleurs comme une « Volte »). Ces œuvres reflètent le style le plus raffiné du jeu de clavecin de la période et sont manifestement en rapport avec les cercles de la cour à Paris et près de Paris puisque tous les musiciens en question étaient en poste auprès du roi.

D'autres œuvres du manuscrit Borel reflètent les pratiques musicales des provinces et paraissent liées au sud de la France. Ainsi, le livre contient une petite chanson écrite en provençal : donc même s'il a été commencé à Paris ou dans les environs il a été probablement terminé dans le sud.

On trouve également plusieurs œuvres nouvelles de compositeurs liés au sud. Paul de La Pierre d'Avignon (1612-1689), installé à Montpellier, se produisait abondamment dans le sud de la France. Il partit pour l'Italie et se fixa à Turin vers 1662. Sa *Grand Suedoise* (CD2/17) est un curieux ouvrage en multiples mouvements avec des sous-sections en forme de courante, ballet, bourrée, sarabande et pavane. Il s'agit probablement d'un arrangement pour clavecin d'une pièce initialement conçue pour la scène et elle peut avoir un rapport avec la visite en France de la reine Christine de Suède en 1657. Le titre *Postillon ballet* (CD1/21) confirme l'origine dansée du morceau. Le mot postillon se rattache à l'italien *postiglione* (garçon de poste). Le morceau est semblable à un autre *postillon* (intitulé *Le Courier*) par La Pierre dans le manuscrit de Marc Roger Normand Couperin. À la fin des deux œuvres sont évoquées les notes du cor de postillon et il se peut qu'elles soient l'une et l'autre des transcriptions de pièces conçues pour être dansées.

La famille Bouat (cf. CD2/6) était une dynastie de musiciens du sud qui a fourni des organistes aux cathédrales de Narbonne et de Béziers. On ne sait rien de Brochard, mais ses deux pièces (CD1/16, 17) sont d'un niveau de compétence parfaitement adéquat.

Quant à La Comtesse de Bieule (CD 1/18), le titre original complet de sa pièce, *Courante de Madame La Comtesse de Bieule*, est peut-être légèrement ambigu. A-t-elle été écrite par elle ou pour elle ? Dans d'autres cas, le même genre d'attribution indique clairement un compositeur (par exemple *Courante de Monsieur de La Barre*), il n'y a donc aucune raison de douter de celle-ci en

raison du rang ou du sexe de Madame de Bieule. Nombre de femmes de l'aristocratie jouaient du clavecin en tant qu'activité normale sous l'ancien régime, et certaines d'entre elles composaient aussi à l'occasion. Le manuscrit Menetou à Berkeley contient six chansons composées par Françoise Senneterre de Menetou (b. 1680) et exécutées par elle à la cour en 1689, alors qu'elle n'avait que neuf ans. De plus, près de deux douzaines de Françaises, nombre d'entre elles de naissance noble, ont contribué un total de plus de 100 chansons à des anthologies parisiennes publiées entre 1695 et 1731, et les deux premières femmes dont les opéras ont été représentés sur la scène parisienne étaient la splendide Élisabeth Jacquet de La Guerre (1665–1729) en 1694 et Mademoiselle Duval (1718–v. 1775) en 1736. Il n'y a donc aucune raison de supposer que la *Courante de Madame La Comtesse de Bieule* n'ait pas été composée par la comtesse.

Il est quelque peu surprenant de constater qu'assez peu des pièces du manuscrit Borel sont attribuées au plus grand claveciniste de la période, Jacques Champion de Chambonnières (v. 1601-1672). Ceci peut être en rapport avec la disgrâce du compositeur à la cour aux alentours de 1657. Néanmoins, les quelques-unes qui lui sont attribuées sont des plus curieuses. Celle au CD2/15, par exemple, est une gigue rapide (*canaris*) ailleurs attribuée à Louis Couperin ; en fait l'un ou l'autre a pu la composer. (Une autre œuvre, une sarabande en *ut* majeur non enregistrée ici, est indifféremment attribuée aux deux hommes.) Quant au CD2/16, la curieuse *Allemande en paysanne*, l'œuvre est intitulée *Gigue* dans le manuscrit de Marc Roger Normand Couperin et n'a pas de titre dans le manuscrit Oldham de Londres (où il est peut-être de la main de Chambonnières). Il commence de manière imitative, dans le style de nombreuses giges de la période ; et à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle il existait une tradition d'allemandes que l'on pouvait jouer en giges et vice

versa. Peut-être Chambonnières lui-même n'était-il pas certain que l'œuvre qu'il avait écrite sonnerait mieux jouée comme une gigue ou comme une allemande, ou bien peut-être a-t-il volontairement écrit une pièce qui pouvait devenir l'une ou l'autre en fonction du jeu de l'interprète. Chambonnières est également représenté par deux de ses œuvres les plus fameuses, les tendres sarabandes *Jeunes Zéphirs* et *O beau jardin*, avec deux beaux *doubles* de son protégé d'Anglebert (CD2/4, 18).

Le présent enregistrement emprunte également à quelques-uns des autres manuscrits importants de la période, dont le fameux manuscrit Bauyn (F-Pn : Vm<sup>7</sup> Rés 674-5) et le manuscrit autographe dû au principal claveciniste de la période immédiatement postérieure à Chambonnières, d'Anglebert (F-Pn : Rés 89ter). Cinq œuvres du premier CD ne proviennent pas du manuscrit Borel mais leur présence dans cet enregistrement s'explique aisément. Les quatre pièces en *ut* majeur (pages 1, 2, 4, 6) de Jean Henry d'Anglebert (1629-1691), tirées du manuscrit autographe du compositeur, offrent le contexte essentiel aux seules courante et gigue en *ut* majeur du manuscrit Borel (CD1/3, 5). Le groupe de pièces en *ut* majeur du propre manuscrit de d'Anglebert étant dépourvu de courante ou de gigue, les deux mouvements de Borel constituent une importante découverte, qui complète la suite en *ut*. Et quelles œuvres magnifiques ce sont, débordantes d'idées et d'énergie, exprimées de surcroît dans le langage magistral de d'Anglebert claveciniste ! Il n'y a pas d'ornementation dans le texte de Borel pour ces deux œuvres, mais j'en ai rajouté une dans le style de d'Anglebert. (Dans tout l'enregistrement j'ai, en règle générale, ajouté des ornements puisque très peu sont indiqués dans les sources.)

Deux autres groupes de pièces n'ont pas non plus Borel comme source. L'ensemble qui ouvre le second CD, de même que les pièces en *ut* majeur au

début du premier, proviennent également du manuscrit autographe de d'Anglebert. Elles montrent que ce dernier écrivait aussi des *doubles* pour des œuvres de ses illustres contemporains Louis Couperin et Chambonnières, de même que des transcriptions d'ouvrages pour la scène et de ballets. Quant à l'ensemble qui termine le second CD, emprunté au manuscrit Bauyn (la source la plus significative de la période), on y trouve quelques pièces d'une exceptionnelle beauté que les interprètes négligent fréquemment mais qui méritent pleinement d'être entendues aujourd'hui.

L'allemande récemment découverte (CD1/9) de l'organiste royal Jacques-Denis Thomelin (v. 1640-1693) est d'un intérêt historique considérable, étant donné que le jeune François Couperin a été pris sous son aile par Thomelin après la mort de son père Charles Couperin en 1679, alors que le garçon n'avait que dix ans. On sait que le jeune Couperin considérait Thomelin comme son père en musique et qu'il lui a succédé comme l'un des organistes du roi à Versailles. En fait, en un sens plus large, le contenu principal du manuscrit Borel est emblématique du genre de répertoire parisien dans lequel le jeune Couperin, né en 1668, a pu être formé. J'ai pris prétexte de la découverte de la nouvelle œuvre de Thomelin pour ajouter l'autre allemande en *sol* mineur de Thomelin (CD1/7), œuvre réellement magistrale qui nous rappelle combien de musique de premier plan est probablement perdue. Cette pièce n'a survécu que dans une seule autre source parisienne (F-Pn : Vm<sup>7</sup> 1817bis). Si jamais un manuscrit contenant les autres œuvres pour clavecin de Thomelin devait apparaître un jour, comme le manuscrit Borel, il serait d'une importance considérable. (Presque toutes les œuvres pour orgue de Thomelin sont également perdues, bien qu'elles aient certainement existé et ont même été rassemblées en vue d'une publication posthume puisque le 6 février 1698 son fils obtenait un privilège de dix ans pour la

publication du *Livre d'orgue* de Jacques-Denis.) Comme ces allemandes sont, pour l'instant, les seules pièces pour clavecin de Thomelin qui survivent, les deux seuls morceaux constituant ses « œuvres complètes pour clavecin » sont donc enregistrées ici.

Plusieurs pièces du manuscrit Borel sont attribuées à « Monsieur de La Barre ». J'ai réuni quatre des plus belles d'entre elles au cœur du premier CD. Plusieurs membres de la famille La Barre œuvraient à Paris à l'époque. Même le titre qui nous apprend précisément que l'une des plus belles courantes du recueil (CD1/14) est de *Monsieur de la barre organiste du Roy* n'identifie pas le membre de la famille qui a composé ces pièces. Néanmoins, les œuvres du manuscrit Borel sont le plus probablement de Joseph Chabanceau de La Barre (1633-1678 ?), organiste du roi à partir de 1656 ; son père, Pierre de La Barre, avait été organiste du roi jusqu'à sa mort en 1656.

Les deux *pavanes d'Angleterre* sont d'un intérêt tout particulier. De nombreux nobles anglais se sont réfugiés en France durant la guerre civile suite à l'exécution de Charles I<sup>er</sup> (1649) et de la fuite du jeune Charles II en France (1651). Musiciens et facteurs d'instruments (tel Robert Dallam) les ont suivis et y demeurent tout au long des années 1650, durant l'interrègne puritain d'Olivier Cromwell. Nombre d'entre eux regagnent l'Angleterre en 1660 lorsque la monarchie est restaurée et que Charles II retourne à Londres après son long séjour sur le continent. Il est sûr que les œuvres de La Barre ne ressemblent pas tout à fait aux pavanes françaises de Chambonnières ; et pourtant elles ne ressemblent pas non plus aux pavanes anglaises un peu plus anciennes de Byrd ou de Gibbons. On sait assez peu de choses sur les pavanes anglaises pour clavecin des années 1650, et moins encore sur celles composées sous l'influence française pour la cour anglaise en exil. Si les modèles de La Barre étaient anglais, ils sembleraient avoir été plus proches des œuvres de

gens comme Benjamin Cosyn (v. 1580-1653). Comme nombre de pavanes anglaises traditionnelles, ces *pavanes d'Angleterre* comportent diverses reprises écrites, mais présentées sous la forme française plus traditionnelle du *double*, mouvement séparé avec une ornementation élaborée. Le mot utilisé ici n'est pas en fait *double*, mais le plus inhabituel *redouble*, comme si l'ornementation plus riche imposait aux exécutants de redoubler d'efforts. La présence de ces *redoubles* donne un certain poids à l'attribution de ces œuvres à Joseph Chabanceau de La Barre, plutôt qu'à son père, puisque presque toutes les pièces du volume d'*Airs* publié par Joseph en 1669 comportent un *double* abondamment ornementé.

La sarabande anonyme (CD1/19) intitulée *Sarabande avec le redouble de la main droite et de la gauche*, présente un cas inhabituel où chaque partie est répétée avec une version ornementée à la main droite puis à la gauche. Ceci rappelle utilement aux exécutants actuels que tous les *doubles* ne sont pas à orner uniquement avec la main droite.

Si les *pavanes d'Angleterre* nous remettent en mémoire que la cour anglaise du jeune Charles II était exilée en France durant les années 1650, c'est également le cas des deux *Gigues d'Angleterre* anonymes (CD2/7, 8). On ne sait si ces *gigues* « anglaises » sont l'œuvre d'un compositeur français ou anglais, mais il n'y a aucune raison de supposer qu'elles ne sont pas françaises.

Sur le second CD, j'ai réuni un groupe d'œuvres particulièrement intéressantes d'Henry Dumont (v. 1610-1684), similaires au groupe de pièces de La Barre sur le premier CD. J'ai également utilisé sur ce second CD les merveilleuses sonorités du clavecin de 1707 de Nicolas Dumont. Nicolas n'était pas, à notre connaissance, apparenté au compositeur Henry ; j'ai donc résisté à la tentation évidente de les réunir. Trois des quatre œuvres de

Dumont figurant dans le manuscrit Borel (CD2/9, 10, 11) sont autrement inconnues ; elles viennent enrichir superbement le répertoire. La quatrième (CD2/13) était déjà connue par une version instrumentale publiée par le compositeur dans ses *Meslanges* (Paris, 1657), mais la version pour clavecin que l'on trouve dans le manuscrit Borel contient maintes variantes intéressantes. Ces quatre pièces m'ont donné l'idée d'inclure également ici la magnifique pavane en *ré* mineur de Dumont (CD2/5), tirée du manuscrit Bauyn.

Il est bien naturel de s'attacher en premier lieu aux œuvres de compositeurs identifiés : toutefois nombre des compositions anonymes, qui représentent la plus grande partie du manuscrit Borel, sont également d'une valeur musicale et d'un intérêt historique exceptionnels. Six des morceaux du premier CD sont anonymes. Les CD1/20 et 21 sont vraisemblablement des arrangements pour clavecin d'œuvres écrites pour la scène. Leur présence s'explique par leur charme mélodique irrésistible et sans prétention, aussi efficace aujourd'hui qu'il l'était sans doute au XVII<sup>e</sup> siècle. Au moins l'une de ces pièces anonymes, la *Courante royale* (CD1/8) semble être due à un compositeur authentique et peut-être même à un compositeur de la cour. Stylistiquement elle pourrait éventuellement être de La Barre. (Le *Redouble* de cette œuvre est appelé *diminution* dans le manuscrit. Seule la partie supérieure est écrite avec son ornementation, ce qui peut laisser supposer qu'elle pourrait avoir été conçue pour un *dessus* instrumental comme le violon ; mais une notation similaire est utilisée par François Couperin pour la première courante de son premier *Ordre*, lequel est bien pour clavecin.)

Comme conclusion j'ai choisi la merveilleuse *Passacaille* de Luigi Rossi que l'on trouve dans les manuscrits Bauyn et Parville. C'est une extraordinaire évocation au clavecin du monde opératique du compositeur. Ce *lamento* nous

rappelle en outre que, pour autant que l'on puisse en juger d'après les manuscrits du XVII<sup>e</sup> siècle qui nous sont parvenus, plus de la moitié du répertoire du clavecin en France à l'époque provenait de l'opéra, notamment des transcriptions de Lully.

Le monde du clavecin français du XVII<sup>e</sup> siècle était beaucoup plus vaste que la vision réductrice que nous en avons actuellement, laquelle repose principalement sur des *pièces de clavecin* élégantes (et parfois un peu précieuses). La plupart des sources manuscrites et imprimées de la période contiennent un mélange judicieux de musique de cour mêlée à des arrangements d'opéras et des danses carrément paysannes, des pièces écrites dans le style le plus élevé voisinant donc avec des œuvres sans prétention écrites pour des plaisirs plus simples. En outre, des groupes de pièces mêlent volontiers des œuvres écrites dans la même tonalité par des compositeurs différents. Les exécutants, les musicologues et les éditeurs de disques actuels ont eu tendance à se concentrer seulement sur la musique de cour de style élevé de cette période et à ne s'intéresser qu'à des groupes de pièces écrites par un seul compositeur. Le manuscrit Borel, avec son mélange tout à fait caractéristique de styles et de compositeurs, vient nous rappeler une fois de plus que nombre des autres grandes sources pour la période – le volume imprimé de 1689 de d'Anglebert, les manuscrits Bauyn, Parville, Menetou, et le manuscrit de Marc Roger Normand Couperin – offrent les mêmes particularités et qu'elles ne manquent pas d'attrait.

DAVITT MORONEY  
Berkeley, avril 2008  
*traduction: Vincent Giroud*

**Davitt Moroney** studied organ and harpsichord with Susi Jeans, Kenneth Gilbert and Gustav Leonhardt. He is Professor of Music and University Organist at the University of California, Berkeley.

Over the last twenty-five years he has made more than fifty CDs, especially of music by Bach, Byrd, and various members of the Couperin family. Many of these recordings feature historic 17th- and 18th-century organs and harpsichords. He has recorded Bach's *The Well-tempered Clavier* (Harmonia Mundi), and the *French Suites* (Virgin), as well as *The Art of Fugue* (Harmonia Mundi; ABRSM). Most recently he has recorded the works of Marchand and Clerambault (Plectra). Other recordings include the *Musical Offering* with Janet See and John Holloway (Harmonia Mundi), as well as Bach's complete sonatas for flute and harpsichord with Janet See (Harmonia Mundi) and for violin and harpsichord with John Holloway (Virgin). Among his most substantial other recordings are William Byrd's complete keyboard works (127 pieces, using six instruments, for Hyperion), as well as the complete harpsichord and organ music of Louis Couperin (Harmonia Mundi and Radio France "Tempéraments"). His recordings have been awarded the French *Grand Prix du Disque* (1996), the German *Preis der Deutschen Schallplattenkritik* (2000), and three British *Gramophone Awards* (1986, 1991, 2000).

His scholarly editions include the complete harpsichord works of Louis Couperin and Louis Marchand. His monograph *Bach, An Extraordinary Life* was published by ABRSM Publishing in 2000 and has been translated into many languages. In 1987 he was named *Chevalier dans l'Ordre du mérite culturel* by Prince Rainier of Monaco and, in 2000, *Officier des arts et des lettres* by the French government. In 2005 he rediscovered one of the long-lost masterpieces of Renaissance music, Alessandro Striggio's *Mass in Forty and Sixty parts* (for five eight-part choirs), dating from 1566 and written at the Medici court in Florence. In July 2007 he conducted the first performance in modern times at London's Royal Albert Hall.

### **Nicolas Dumont Harpsichord, Paris 1707**

The important Parisian harpsichord builder Nicolas Dumont was active from 1675 until at least 1707. Nothing is known of his life other than that he married in 1673 and became a master in the guild of instrument makers in 1675. Three Dumont two-manual harpsichords are known to survive, dated 1697 (Paris, Musée de la musique), 1704 (formerly Paris, private collection) and this 1707 instrument (USA, private collection). The 1697 was originally a small Flemish-inspired instrument, but has since been enlarged. The 1704 and 1707 instruments are the earliest examples of what became the standard model for 18th-century Parisian harpsichords. The 1707 is the first with a five-octave (FF-e<sup>3</sup>) range.

Records of the Château du Touvet in Isère (Southern France) show that the 1707 harpsichord had been purchased by Count Pierre de Marcieu in 1719 for his country estate. From the time of the French Revolution it was tucked away in a granary until rediscovered in the 1970's and restored by Hubert Bedard in 1975-1976 and again by Dominique Laperle in 1996. Despite 80-odd years of service, 180 years in the granary and two modern restorations, the 1707 Dumont remains in substantially original condition. It was never altered musically and retains both its original stand and décor.

### **Ioannes Ruckers Harpsichord, Antwerp 1635**

The 1635 Ioannes Ruckers harpsichord is the most recently discovered instrument by the Ruckers family, resurfacing in an anonymous estate auction in Paris in 1997. The exquisite soundboard decoration is original as are the printed papers on the interior and the keywell.

Though it is now has two keyboards, it was originally a single-manual instrument with the standard 45-note range C/E-c<sup>3</sup>, but with the unique

disposition of two unison (8') registers and an octave (4') rather than the normal single unison and octave. The octave span of the original 45-note keyboard was larger than normal by nearly a natural key width.

The conversion of the 1635 IR from a single-manual harpsichord to a double occurred around 1700. The process added about 15 cm to the front of the case, superimposed a string band of 48 notes, C, D-c<sup>3</sup>, with a narrower octave, and added new keyboards with a sliding coupler, jacks and registers. There is no indication where this *ravalement* took place, although the keyboard and jack style makes Flanders or northern France seem most likely.

In the mid 18th century the instrument was modified again. Four notes were added: BB, C# and c#<sup>3</sup>, d<sup>3</sup>. A scratched-out date on the lowest (4') jack possibly reads "1753". The coupler was replaced with a dog-legged upper manual. This disposition is more typical of 18th-century Flemish than French work. The limited keyboard range suggests work of a provincial organ builder. Restoration to mid 18th-century state was done by John Phillips in 2005.

JOHN PHILLIPS  
Berkeley, April 2008

