



*Intelligencas. M^o de Champannières, et
dix-sept Joueurs de divers instrumens de musique etc.*

LE CLAVECIN FRANÇAIS

Jacques Champion de Chambonnières
COMPLETE WORKS FOR HARPSICHORD, VOL. 2
Pieces from Manuscript Sources

Karen Flint, Harpsichord
Ioannes Ruckers (Antwerp, 1627)
Ioannes Ruckers (Antwerp, 1635)



Jacques Champion de Chambonnières (1601/02-1672)

COMPLETE WORKS FOR HARPSICHORD, VOL. 2

Pieces from Manuscript Sources

Karen Flint, *Harpsichord*

Disc 1

Pieces in D • Ioannes Ruckers 1627

1. Pavane G. 94	B1, 22v-23r; B&T 87	7:50
2. Courante de Chamboniere G. 147	Dart, p. 81	1:05
3. Courante de Chambonnier G. 148	Reg, 62 ^v -63 ^f	1:32
4. Sarabande G. 93	B1, 22r; B&T 86	1:59
5. Courante G. 91	B1, 17v; B&T 83	1:49
6. Courante & Double G. 92 & 92a	B1, 18v-19r; B&T 84	2:31
7. Courante G. 90	B1, 17r; B&T 82	1:46

Pieces in F • Ioannes Ruckers 1627

8. Courante G. 107	B1, 34r,34v,39r; B&T 100	2:03
9. Courante G. 20	B1, 35r; B&T 101	2:00
10. Courante G. 108	B1, 36r; B&T 102	1:39
11. Sarabande G. 118	B1, 43v; B&T 112	1:56
12. Courante G. 109	B1, 36v; B&T 103	1:51
13. Courante G. 110	B1, 37r; B&T 104	1:25
14. Chaconne G. 119	B1, 44r; B&T 113	2:10

Pieces in C • Ioannes Ruckers 1627

15. Saraband la Chamboner G. 149 <i>Reconstruction by Davitt Moroney</i>	Playford, p. 71	1:57
---	-----------------	------

16. Courante Chambonniere G. 145	Parville, p. 122	1:52
17. Sarabande de Mr. de Chambonnier & Double [MRN Couperin] G. 150	MRN Couperin, 74v	1:25
18. Sarabande & Double [Anonymous] G. 150a	Humeau, p.3	1:23
19. Sarabande & Double [Anonymous] G. 150b	Cecilia, 48r	1:32

Pieces in A • Ioannes Ruckers 1627

20. Courante <i>le Printemps</i> G. 62	Oldham, 15v&16r	1:32
21. Courante G. A154	Gen, 2348/53 3r	1:43
22. Sarabande G. 26	B1, 63r; B&T 133	2:10
23. Courante G. 137	B1, 61r; B&T 131	1:38
24. Sarabande G. A155	Gen, 2348/53, 3r-3v	2:07
25. Pasachalia de Mr Chambonnières G. 62	Gen, 2356, 3r	1:49
26. Courante de Mr Chamb ^{re} G. 69	Oldham, 27v-28r	1:51

Pieces in C • Ioannes Ruckers 1635

27. Allemande <i>le Moutier</i> G. 67	B1, 1r; B&T 61	2:35
28. Double <i>du Moutier</i> [Louis Couperin] G. 67a	B1, 1v; B&T 61	2:42
29. Courante G. 78	B1, 7r; B&T 69	1:32
30. Courante G. 79	B1, 8r; B&T 70	1:21
31. Sarabande G. 82	B1, 9v; B&T 73	2:25
32. Courante G. 73	B1, 4r & 49v; B&T 64	1:30
33. Courante G. 77	B1, 6v; B&T 68	1:36
34. Courante G. 86	B1, 13v; B&T 78	1:32

Total Time		67:50
-------------------	--	--------------

Disc 2

Pieces in A • Ioannes Ruckers 1627

1. <i>La Drollerie</i> G. 135	B1, 59r; B&T 129	1:35
2. Courante G. 136	B1, 60v; B&T 130	1:55
3. Sarabande G. 141	B1, 64v; B&T 136	1:36
4. Courante G. 138	B1, 61v; B&T 132	1:44
5. Sarabande G. 139	B1, 63v; B&T 134	1:58
6. Sarabande G. 140	B1, 64r; B&T 135	1:22
7. Gigue <i>la Coquette</i> G. 70	B1, 65r; B&T 137	1:49

Pieces in C • Ioannes Ruckers 1635

8. Allemande G. 71	B1, 2r; B&T 62	2:37
9. Courante G. 88	B1, 14v; B&T 80	1:48
10. [Autre] Courante G. 81	B1, 9r; B&T 72	1:29
11. Sarabande [Louis Couperin?] G. 83	B1, 10r; B2 25v; B&T 74	1:48
12. Courante G. 75	B1, 5r; B&T 66	1:29
13. Courante G. 85	B1, 13r; B&T 77	1:11
14. Gigue G. 84	B1, 11v; B&T 76	1:42

Pieces in G • Ioannes Ruckers 1635

15. Courante G. 123	B1, 46r; B&T 117	2:04
16. Courante G. 125	B1, 47v; B&T 119	1:45
17. Sarabande G. 126	B1, 49r; B&T 120	2:24
18. Courante G. 124	B1, 47r; B&T 118	1:28
19. Sarabande G. 127	B1, 51r; B&T 121	1:37
20. Gigue G. 128	B1, 52v; B&T 122	1:34
21. Chaconne G. 129	B1, 53r; B&T 123	3:13

Piece in E • Ioannes Ruckers 1627

22. Gigue G. 106	B1, 31v-32r; B&T 99	2:24
------------------	---------------------	------

Pieces in D • Ioannes Ruckers 1627

23. Sarabande G. 61	B1, 21v; B&T 85	2:16
24. Autre [Courante] Chamboniere G. 152 & Doubles [La Barre?] G.152a	Borel, 20v-21r Lynar, p.296-8	4:46
25. Courante Chanbon & Double [La Barre?] G. 153 & 153a	Borel, 21r-21v	2:10
26. Sarabande de Monr. Chamboniere G. 146	Dart, p. 80	1:17
27. Sarabande G. 95	B1, 23v; B&T 88	1:28
28. Canaris de Mr. de Chamboniere [Louis Couperin?] G. 151	Borel, 14v; B2, 35v	1:21

Pieces in F • Ioannes Ruckers 1627

29. Courante G. 114	B1, 41r; B&T 108	2:03
30. Courante G. 111	B1, 37v-38r; B&T 105	1:47
31. Sarabande G. 115	B1, 41v; B&T 109	1:25
32. Courante G. 113	B1, 40r; B&T 107	1:17
33. Sarabande <i>O beau Jardin</i> & Double [D'Anglebert] G. 116a	B1, 42v; B&T p. 119 Rés. 89 ^{ter} , 52r; B&T p. 119	1:43
34. Volte G. 116	B1, 42v; B&T 110	1:12
35. Rondeau G. 112	B1, 39v; B&T 106	2:02
36. Sarabande G. 117	B1, 43r; B&T 111	1:49

Total Time		67:07
-------------------	--	--------------

Disc 3

Pieces in C • Ioannes Ruckers 1635

1. Allemande G. 72	B1, 3r; B&T 63	3:03
2. Autre [Courante] <i>la Sotise</i> G. 74	B1, 4v; B&T 65	1:40
3. Courante G. 80	B1, 8v; B&T 71	1:28
4. Sarabande Grave G. 34	B1, 11r; B&T 75	3:21
5. Courante G. 76	B1, 6r; B&T 67	1:38
6. Courante G. 87	B1, 14r; B&T 79	1:18
7. Chaconne G. 89	B1, 15r; B&T 81	2:00

Pieces in F • Ioannes Ruckers 1627

8. Courante G. A157	Gen, 2348/53 5v-6r	1:49
9. [Courante] G. A158	Gen, 2348/53 7r	1:09
10. Sarabande G. A156	Gen, 2348/53 4r	0:52
11. Brusque G. 120	B1, 44v; B&T 114	1:21
12. [Autre] Brusque G. 121	B1, 45r; B&T 115	1:36
13. Chaconne G. 122	B1, 45v; B&T 116	4:49

Pieces in B♭ • Ioannes Ruckers 1627

14. Allemande G. 142	B1, 66r; B&T 138	3:26
15. Courante G. 143	B1, 66v; B&T 139	1:29
16. Sarabande G. 144	B1, 67r; B&T 140	1:32
17. Gaillarde & Double G. 68 & 68a	B1, 67v-68r; B&T 141	3:07

Pieces in G • Ioannes Ruckers 1627

18. Pavane G. 134	B1, 57r-57v; B&T 128	5:58
19. Sarabande G. 131	B1, 54v; B&T 125	1:31
20. Allemande <i>dit l'Affligée</i> G. 130	B1, 53v; B&T 124	3:04
21. Gigue G. 132	B1, 55r; B&T 126	1:48

6

22. Gigue G. 133	B1, 55v-56r; B&T 127	2:13
23. Sarabande G. 65	Oldham, 20v-21r	2:48
24. Gigue <i>l'Éstourdie</i> G. 66	Oldham, 21v-22r	1:01
25. [Menuet] G. A160	Gen, 2348/53 14v	0:50

Pieces in D • Ioannes Ruckers 1627

26. Allemande <i>la Mignonne</i> G. 96	B1, 24r; B&T 89	3:05
27. Courante G. 97	B1, 24v; B&T 90	1:15
28. Courante G. A159	Gen, 2348/53 12r	1:30
29. Courante G. 98	B1, 25r; B&T 91	1:15
30. Courante G. 104	B1, 29r; B&T 97	1:14
31. Courante G. 100	B1, 26r; B&T 93	2:14
32. Courante G. 101	B1, 26v; B&T 94	1:26
33. Sarabande G. 103	B1, 28r; B&T 96	2:25
34. Courante G. 102	B1, 27v; B&T 95	1:17
35. Courante G. 99	B1, 25v; B&T 92	1:09
36. Gigue <i>Bruscanbille</i> G. 105	B1, 30v; B&T 98	1:35

Total Time

73:17

Recorded June & November 2014, April 2015 & March 2016

The Barn at Flintwoods, Wilmington, Delaware

Executive Producer: Karen Flint

Producer and Engineer: Ken Blair, BMP

Post Session Producers: Ken Blair & Karen Flint

Audio Editors: Ken Blair & Will Anderson

Harpichord Tuning: John Phillips & Barbara Wolf (CD1 tr. 28, 30, 32; CD2 tr. 4; CD3 tr. 1&2); A=392, 1/4 comma meantone & *tempérament ordinaire*

Production Manager and Design: Robert Munsell

© © 2016 Plectra Music, Inc., All Rights Reserved. PL21601

7



Jacques Champion de Chambonnières (1601/2 – 1672)

Biography

A quintessentially multifaceted personality, Jacques Champion de Chambonnières was clearly a man of multiple talents. In addition to being royal harpsichordist, he was also a dancer and organized paying concerts in Paris. Even though his birth year is unknown, Chambonnières was probably born toward the end of 1601 or the beginning of 1602. His father, Jacques Champion, sieur de la Chapelle, had indeed married Anne Chastriot on January 31, 1601. Two more children were born to their union at a later stage: Louise, who in 1639 married a Piedmontese nobleman, Victor-Amédée de Mainfroy, and Jehan-Nicolas, who became a captain in the regiment of the Comte d'Harcourt. While there is little documentation on the first three decades of Chambonnières's life, his father is known to have secured for his then only child, in September, 1611, the reversion of his position as spinet player in the king's music, which Chambonnières occupied during the reign of Henri IV and Louis XIII until the latter's death in 1642. From an early age, the young Chambonnières must therefore have displayed a promising aptitude, since his father was so keen to ensure his own succession. The hypothesis is bolstered by the testimony of Marin Mersenne in his *Harmonie universelle* of 1636:

Jacques Champion, sieur de la Chappelle, & Chevalier de l'Ordre du Roy, displayed his profound knowledge, & fine playing on the spinet, & those who were acquainted with the perfection of his playing admired it, but after having heard the harpsichord played by his son, the sieur de Chambonniere, who carries the same name, I can express my feelings by

saying that one should not hear anything else after him, if one desires either beautiful melodies and harmony perfectly blended, a beautiful rhythmic sense, a lovely touch, or both light and fast fingerwork, combined with a most delicate ear, so one can say that this instrument has met its ultimate master (Book One, Part One, p. 10).

This passage is interesting in several ways. It quite clearly differentiates between the spinet and the harpsichord. The collector and theoretician Pierre Trichet (ca. 1586–1640) pointed out in his 1640 *Traité des instruments*, that the harpsichord was “a modern instrument,” which is borne out by the fact that French harpsichord makers appeared at a late stage compared to Italian and Flemish builders. Moreover, when praising the quality of the young Chambonnières's playing, Mersenne simply confirmed what was written about him by other contemporaries, such as the poet and composer Constantin Huyghens or the mysterious Le Gallois in his *Lettre ... à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, published eight years after the harpsichordist's death. He extolled “the beautiful and pleasing manner that the late Chambonnières employed”:

Everyone knows that this illustrious person excelled others, not only because of the pieces he composed, but also because he was the originator of a beautiful manner of playing, that was both brilliant and flowing and so well executed and integrated that it would be impossible to do better. Beside technique and accuracy, he had a delicacy of hand that others did not have, such that when he played a chord, which another might have played right afterwards by imitating him, one would notice a great difference. The reason for this is that he had an approach and manner of applying his fingers to the keys that was unknown to others (p. 68–69).

Described in June 1632 in his father's will as *gentilhomme de la Chambre du roi*, Chambonnières was first married to Marie Le Clerc before 1631, and later to Marguerite Ferret in December, 1652. Next to his activity as royal harpsichordist — in particular, he was asked by Anne of Austria to purchase a harpsichord for the young Louis XIV in September, 1645 — he participated, as dancer, in several *ballets de cour*, such as the *Ballet de la Marine* (February 25, 1635), the *Ballet de la Nuit* (February 23, 1653), and the *Les Noces de Pélée et de Thétis* (April 14, 1654). On October 17, 1641, he founded the *Assemblée des honnêtes curieux* with the purpose of organizing concerts in Paris. To do so, he signed a contract with six musicians, one singer and one composer, by which they committed themselves “to promptly arrive and assemble at noon twice a week, on Wednesdays and Saturdays, during one year only, at the room and in the place to be decided by the said sieur de Chambonnières” in order to “give concerts of music.” The venture lasted for a while, since in October, 1655 the scientist Christian Huyghens wrote to his father Constantin that Chambonnières had taken him to the *Assemblée* before inviting him to dinner at his home and playing the harpsichord “admirably well.” It was no doubt on those premises that Parisian music lovers discovered the young Louis Couperin in the 1650s. Indeed, Titon du Tillet reports that Chambonnières, who owned some land in the Brie region, was treated to a surprise serenade by Louis Couperin, performed with the complicity of his two brothers, Charles and François, at the door of the dining-room of his château, where he was entertaining friends. Won over by the young Couperin's talent, he must have invited him to appear in Paris, no doubt at the *Assemblée des honnêtes curieux* and at court.

The 1650s, however, signaled a change in Chambonnières's situation, as evidenced by the agreement of separate maintenance signed by him and his wife in June, 1657. This transaction, which indicated a desire to protect the property of his wife, reveals that Chambonnières must have gone through financial difficulties. One year previously he had tried to leave France to enter into the service of Queen Christina of Sweden. Was this change of affairs triggered by a possible deficit in his activity as concert organizer, or by the loss of his talent? Several allusions in the Huyghens family correspondence suggest that his harpsichord playing had become mediocre. As for Jean Rousseau, the viol player, he claimed, much later, that Chambonnières's loss of favor was due to his being a poor accompanist. A tangible proof of those financial difficulties is that he sold his estate in Brie in 1657 and sold the reversal of his position to the harpsichordist Jean Henry d'Anglebert in October, 1662. D'Anglebert, who may have been his student, paid homage to him, not only by writing several *doubles* to pieces by Chambonnières, but also by dedicating a magnificent *tombeau* in his 1689 collection of harpsichord pieces. The one other testimony to the financial turmoil in which he found himself was the sale of his two-keyboard harpsichord by Jean Couchet, which Constantin Huyghens, who owned a similar instrument, judged “most excellent” in one of his letters. In the post mortem inventory made in May, 1672, the instrument is not listed. All that appears is a “spinnet with its wooden case, painted according to the Chinese fashion, and painted inside with a landscape and a view of Mount Parnassus, mounted on its five-column leg, also painted in the Chinese manner, estimated at sixty pounds”; “one harpsichord fit to be played, mounted on a five-column walnut leg, estimated at sixty pounds”; and another one, resting on boards, estimated “twenty pounds.” Having released to the

public, in 1670, two volumes of harpsichord pieces, which will be discussed below, Chambonnières died at the end of April or in early May, 1672. As shown by the detailed post mortem inventory, the royal harpsichordist left little that was valuable in terms of furniture or objects, a further proof of the reversal of fortune he had experienced.

Harpsichord works

There are 153 surviving pieces now thought to be by Chambonnières, of which five are considered of doubtful attribution.¹ Sixty were published in two volumes in 1670. To this collection must be added seven more anonymous pieces found in a manuscript now preserved in the Bibliothèque Sainte-Geneviève in Paris. It includes thirty-one works that could be formally attributed to Chambonnières on the basis of other sources. Given both their position within the manuscript and their style, the seven additional pieces are likely by the French harpsichordist Chambonnières. While sixty pieces were published in two books in 1670 when he was still alive, one hundred, including the anonymous pieces, have come to us only in manuscript form. The primary source for this manuscript corpus is for the most part the Bauyn Manuscript, which since the 1750s has been in the collections of the Bibliothèque royale in Paris (now Bibliothèque nationale de France). Divided into three parts, this manuscript, one of the most important sources for French harpsichord music, was copied by a single scribe: it begins with one hundred and twenty-three pieces by Chambonnières², followed by one hundred and

¹ See Bruce Gustafson's thematic catalogue, accessible online: http://www.sscm-jscm.org/instrumenta_01

² Actually the first part contains one hundred and twenty-seven pieces, but the Courante G. 73 was copied twice and the Courante G. 107 three times.

twenty-four by Louis Couperin, and ends with eighty-nine pieces by various authors, including twenty-two by Froberger, seven by Jacques Hardel, and three by Monnard. As suggested by Bruce Gustafson's investigation³, the manuscript probably dates from the 1690s. Though it is bound with the coat of arms of André Bauyn de Bersan (ca. 1637–1706) and Suzanne de Ferrières (?–1701), we do not know whether they commissioned it or purchased this important collection after it had been compiled. In the first section, which includes the works by Chambonnières, as well as in the second, devoted to Louis Couperin, pieces are gathered according to their key, from C to B flat, and their genre, in a more or less orderly fashion.⁴ Of the hundred and twenty-three pieces by Chambonnières in the Bauyn Manuscript, forty-five are also to be found in the two engraved books of 1670, often with highly different readings, while forty-seven are unique. As for the remaining thirty-one, they appear in other sources, chiefly the Parville Manuscript (preserved in the Jean Gray Hargrove Music Library at the University of California, Berkeley), which, except for one courante for which it proposes a unique version (Courante G. 145 [CD 1, track 16]), usually offers versions fairly close to the Bauyn Manuscript. In addition to six allemandes — some with evocative titles such as *la Mignonne* and *l'Affligée*, or more mysterious ones (*le Moutier*)⁵, — many courantes, the sarabandes and eight giges, the copyist of the Bauyn Manuscript has transcribed six magnificent *chaconnes en*

³ The manuscript has recently been published in a very fine critical edition by Bruce Gustafson: *The Bauyn Manuscript* (New York: The Broude Trust, 2014), 4 vol.

⁴ Save for the unmeasured preludes, which are all gathered in the front part.

⁵ In medieval French, *moutier* or *moustier* referred to a convent or church.

rondeau by Chambonnières, a genre that quintessentially embodies the French instrumental style from 1650 to 1760. Their writing superbly highlights the low and medium registers of the harpsichord, and the fact that they have survived, is all the more remarkable since there are no chaconnes in the two books of 1670. Finally, the Bauyn Manuscript is the single source for two superb pavanes, which thus complement the other two published in 1670. Their form is tripartite and the writing, in a polyphonic style, unfolds in a slow tempo, the origins of which are described by Mersenne: “The Pavane originated in Spain, and is thus named because those who dance it display themselves to each other in the manner of peacocks, and with such gravitas that their capes and swords do not inconvenience them and seem necessary to better imitate the peacock’s displaying, which gave the dance its name.”⁶

Next to this imposing collection in the Bauyn Manuscript, a series of pieces from various sources are also extant. Some, like the Oldham Manuscript, are earlier. Prepared in Paris between 1650 and 1660, this manuscript is famous for being the only one containing most of the organ works of Louis Couperin, presumably copied by him. But it also includes twenty-six harpsichord pieces by Chambonnières, most of them in Couperin’s hand. While some are known from other sources, especially the two books of 1670 for fifteen of them, three others appear only in this manuscript (the Courante G. 69 [CD1, tr. 26], the Sarabande G. 65 [CD3, tr. 23], and the Gigue l’Estourdie G. 66 [CD 3, tr. 24]). A second manuscript from the same period, known as the Borel Manuscript, once in Cortot’s collection (now in the Jean Gray Hargrove Music Library at

⁶ Marin Mersenne, *Harmonie universelle, Traité de la voix et des chants*, Book 2, proposition 23, p. 164.

the University of California, Berkeley), and studied and recorded by Davitt Moroney,⁷ includes, beside pieces by Louis Couperin, Du Mont, Thomelin, Brochard, and La Barre, ten pieces by Chambonnières, including two courantes with *doubles* that are not preserved in any other manuscript (G. 152 and G. 153 [CD 2, tr. 24–25]). As for the Canaries attributed to Chambonnières in the same manuscript (G. 151 [CD 2, tr. 28]), it could possibly be a work by Louis Couperin, as suggested by the Bauyn Manuscript, as could the Sarabande G. 83 (CD 2, tr. 11), which is also found in the manuscript just mentioned both in the Chambonnières and the Louis Couperin sections. This authorship issue also comes up for the Sarabande G. 150 (CD 1, tr. 17-19), with its two doubles, since according to the Marc Roger Normand Couperin de Turin Manuscript (now in the Jean Gray Hargrove Music Library at the University of California, Berkeley), the piece would be by Chambonnières, whereas in the Bauyn Manuscript, the copyist attributes it to Monnard and has accordingly copied it in the third part.

Without this important manuscript corpus, we would have a much more limited picture of Chambonnières’s style and of the undeniable charm emanating from these pieces, whose “natural, tender, and well turned songs” so delighted Le Gallois in his 1680 *Lettre ... à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*.

Denis Herlin, Paris, April 2016

Translation: Vincent Giroud

⁷ Davitt Moroney, “The Borel Manuscript: A New Source of Seventeenth-Century French Harpsichord Music at Berkeley,” *Notes* 62/1 (September 2005), p. 18–47; Davitt Moroney, Music from the Borel Manuscript, Plectra PL 20804.

Jacques Champion de Chambonnières

Biographie

Personnage protéiforme par excellence, Jacques Champion de Chambonnières semble avoir cultivé de multiples talents. Non content d'avoir été le claveciniste du roi, il fut également danseur et organisateur de concerts publics payants à Paris. Bien que l'on ignore sa date de naissance, Chambonnières vint au monde vraisemblablement vers la fin 1601 ou au début de 1602. En effet, son père, Jacques Champion, sieur de la Chapelle avait épousé le 31 janvier 1601, Anne Chastriot. De leur union naquirent tardivement deux autres enfants : Louise qui épousa en 1639 un noble piémontais, Victor-Amédée de Mainfroy et Jehan-Nicolas, qui fut capitaine dans le régiment du comte d'Harcourt. Bien que les trente premières années de la vie de Chambonnières soient peu documentées, on sait que son père veilla en septembre 1611 à ce que son fils — il était alors enfant unique — obtienne la survivance de la charge de joueur d'épinette de la Chambre du roi, poste qu'il occupa sous Henri IV et Louis XIII jusqu'à son décès en 1642. Le jeune Chambonnières devait donc montrer dès son plus jeune âge de belles dispositions pour que son père veuille à assurer ainsi sa succession. Cette hypothèse est confortée par le témoignage de Marin Mersenne dans son *Harmonie universelle* de 1636 :

« Jacques Champion, sieur de la Chappelle, & Chevalier de l'Ordre du Roy, a fait voir sa profonde science, & son beau toucher sur l'Épinette, & ceux qui ont connu la perfection de son jeu l'ont admiré, mais apres avoir oüy le Clavecin touché par le sieur de Chambonniere, son fils, lequel porte le mesme nom, je ne peux exprimer mon sentiment, qu'en disant qu'il ne faut rien entendre apres, soit qu'on desire les beaux

chants & les belles parties de l'harmonie meslées ensemble, ou la beauté des mouvemens, le beau toucher, & la legereté, & la vitesse de la main jointe à une oreille tres-delicatè, de sorte qu'on peut dire que cet Instrument a rencontré son dernier Maistre » (Premier Livre, Première Partie, p. [10]).

Ce texte est intéressant à plus d'un titre. Il marque une distinction très nette entre l'épinette et le clavecin. Comme le souligne le collectionneur et théoricien Pierre Trichet (ca. 1586-1640), dans son *Traité des instruments* de 1640, le clavecin est « un instrument moderne », ce que confirme l'émergence tardive d'une facture française pour cet instrument, par comparaison avec l'Italie ou les Flandres. De plus, Mersenne en vantant la qualité de toucher du jeune Chambonnières ne fait que confirmer ce qu'ont écrit d'autres contemporains comme le poète et compositeur Constantin Huyghens ou encore le mystérieux Le Gallois dans sa *Lettre... à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, publiée huit ans après la mort du claveciniste. Ce dernier y vante « la belle manière dont feu Chambonnières se servoit » :

« Tout le monde sçait que cet illustre personnage a excellé par dessus les autres, tant à cause des pieces qu'il a composées, que parce qu'il a esté la source de la belle maniere du toucher, où il faisoit paroître un jeu brillant & un jeu coulant si bien conduit & si bien ménagé l'un avec l'autre qu'il estoit impossible de mieux faire. On sçait qu'outre la science & la netteté, il avoit une delicatèssè de main que les autres n'avoient pas ; de sorte que s'il faisoit un accord, qu'un autre en même temps eût imité en faisant la même chose, on y trouvoit neanmoins une grande difference ; & la raison en est, comme j'ay dit, qu'il avoit une adresse & une maniere d'appliquer les doigts sur les touches qui estoit inconnüe aux autres » (p. 68-69).

Décrit en juin 1632 dans le testament de son père comme gentilhomme de la Chambre du roi, Chambonnières avait épousé en premières noces, Marie Le Clerc avant 1631 puis en secondes noces, Marguerite Ferret en décembre 1652. À côté des ses activités de claveciniste du roi — il fut notamment chargé par Anne d'Autriche d'acheter un clavecin pour le jeune Louis XIV en septembre 1645 —, il participa en qualité de danseur à plusieurs ballets de cour, dont celui de la marine (25 février 1635), mais également celui de la nuit (23 février 1653) et aux *Les Noces de Pélée et de Thétis* (14 avril 1654). Le 17 octobre 1641, il fonda l'Assemblée des honnêtes curieux, dont l'objet était d'organiser des concerts à Paris. Pour ce faire, il signa avec six musiciens, une chanteuse et un compositeur un traité par lequel ils s'engagent « de se rendre et trouver ponctuellement à l'heure de midi deux fois par semaines, ès jours de mercredi et samedi pendant un an seulement en la salle et lieu qu'il plaira audict sieur de Chambonnières » afin « de faire concert de musique ». L'aventure perdura puisqu'en octobre 1655 le savant Christian Huyghens écrivit à son père, Constantin, que Chambonnières l'avait emmené à l'Assemblée, avant de l'inviter à dîner à son domicile et de lui jouer « admirablement bien » du clavecin. C'est sans doute dans ce cadre que les amateurs parisiens découvrirent dans les années 1650 le jeune Louis Couperin. En effet, selon Titon du Tillet, Chambonnières, qui possédait une terre dans la Brie, eut la surprise d'entendre une aubade de Louis Couperin, interprétée avec la complicité de ses deux frères, Charles et François, à la porte de la salle à manger de son château, où celui-ci recevait des amis. Séduit par le talent du jeune Couperin, il l'aurait invité à se produire à Paris, sans doute à l'Assemblée des honnêtes curieux, et à la Cour.

Toutefois, les années 1650 marquent un changement de situation, dont témoigne une séparation de biens d'avec son épouse en juin 1657. Cet acte, qui marque la volonté de protéger les biens de son épouse, témoigne des difficultés financières que Chambonnières devait rencontrer. Un an auparavant, il avait cherché à quitter la France pour entrer au service de la reine Christine de Suède. Serait-ce son activité d'organisateur de concerts, peut-être déficitaire, ou la perte de son talent qui provoquèrent ce changement ? Certaines allusions dans la correspondance des Huyghens laissent penser que son jeu au clavecin était devenu médiocre. Quant à Jean Rousseau, le joueur de viole, il prétendit tardivement que la disgrâce de Chambonnières venait du fait qu'il ne savait pas accompagner. Preuve tangible de ces difficultés financières, il vendit sa terre dans la Brie en 1657 puis céda la survivance de sa charge au claveciniste Jean Henry d'Anglebert en octobre 1662. Ce dernier, qui fut peut-être son élève, lui rendit hommage non seulement en écrivant plusieurs doubles des pièces de Chambonnières, mais aussi en lui dédiant dans son livre de pièces de clavecin de 1689 un magnifique tombeau. L'autre témoignage de la tourmente financière dans laquelle il se trouvait fut la vente de son clavecin à deux claviers de Jean Couchet que Constantin Huyghens, qui possédait un instrument semblable, jugeait dans une de ses lettres « très excellent ». Dans l'inventaire après-décès dressé en mai 1672, cet instrument n'y figure pas. Y apparaît seulement une « espinette garnye de son étuy de bois peint façon de la Chine, et peint par le dedans d'un paysage et une présentation du Mont de Parnasse, montée sur son pied à cinq colonnes aussy peint façon de la Chine, prisee soixante livres », « un clavessin en estat de jouer monté sur un pied à huict colonnes de bois de noyer, prisé soixante livres » et un autre sur des tréteaux prisés « vingt livres ».

Après avoir livré au public en 1670 deux livres de pièces de clavecin sur lesquels nous reviendrons, Chambonnières mourut fin avril 1672 ou début mai. Comme le montre le détail de l'inventaire après-décès, le claveciniste du roi ne laissait guère ni meubles ni objets de valeur, preuve du revers de fortune qu'il connut.

L'œuvre pour clavecin en manuscrit

Chambonnières laisse à la postérité cent cinquante-trois pièces, dont cinq d'attribution douteuse¹. À cet ensemble, il faut ajouter six autres pièces anonymes provenant d'un manuscrit aujourd'hui conservé à la bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris. Celui-ci rassemble trente et une œuvres que l'on a pu formellement attribuer à Chambonnières grâce à d'autres sources. En raison de leur emplacement dans le manuscrit et de leur style, ces six autres pièces sont vraisemblablement de la main du claveciniste français. Si soixante d'entre elles furent publiées en deux livres de son vivant en 1670, cent, si l'on inclut les pièces anonymes, sont parvenues jusqu'à nous uniquement en manuscrit. La source principale pour ce corpus manuscrit provient majoritairement du manuscrit Bauyn, lequel fait partie des collections de la Bibliothèque royale de Paris (aujourd'hui Bibliothèque nationale de France) depuis les années 1750. Divisé en trois parties, ce manuscrit, l'une des sources les plus importantes de la musique française de clavecin, a été copié par un seul scribe : commençant avec cent vingt-trois pièces de Chambonnières², il se poursuit avec cent vingt-quatre pièces de Louis Couperin, puis s'achève avec

¹ Ce sont les pièces numérotées G. 149 à G. 153. Nous renvoyons au catalogue thématique de Bruce Gustafson, consultable en ligne : http://www.sscm-jscm.org/instrumenta_01/.

² En réalité, la première partie contient cent vingt sept pièces, mais la courante G. 73 a été copiée deux fois, tandis que la courante G. 107 l'a été trois fois.

quatre-vingt-neuf pièces de divers auteurs, dont vingt-deux de Froberger, sept de Jacques Hardel, et trois de Monnard. Selon l'étude de Bruce Gustafson³, le manuscrit date vraisemblablement des années 1690. Bien que portant les armes d'André Bauyn de Bersan (ca. 1637–1706) et de Suzanne de Ferrières (?–1701), on ignore s'ils en furent les commanditaires ou s'ils achetèrent cet imposant ensemble une fois réalisé. À l'intérieur de la première section qui réunit les œuvres de Chambonnières, tout comme dans la deuxième consacrée à Louis Couperin, les pièces sont regroupées par tonalité allant d'*ut* à *si* bémol et par genre, de manière plus ou moins ordonnée⁴. Des cent vingt-trois pièces de Chambonnières provenant du manuscrit Bauyn, si quarante-cinq d'entre elles figurent également dans les deux livres gravés de 1670, souvent dans une leçon fort différente, quarante-sept sont uniques. Quant aux trente et une pièces restantes, elles apparaissent dans d'autres sources, principalement le manuscrit Parville (conservé à la Jean Gray Hargrove Music Library de l'université de Californie à Berkeley), qui, à l'exception d'une courante pour lequel il offre une version unique (Courante G. 145 [CD 1, page 16]), donne généralement des versions assez proches du manuscrit Bauyn. Hormis six allemandes — certaines ont des titres évocateurs comme « la mignonne », « l'affligée » ou plus énigmatiques (« le moutier »⁵) —, de nombreuses courantes, des sarabandes et huit giges, le copiste du manuscrit Bauyn a retranscrit quatre magnifiques chaconnes en rondeau de Chambonnières,

³ Ce manuscrit a fait l'objet d'une très belle édition critique réalisée par Bruce Gustafson : *The Bauyn Manuscript*, New York, The Broude Trust, 2014, 4 vol.

⁴ À l'exception des préludes non mesurés qui sont tous rassemblés au début.

⁵ Dans le français médiéval, moutier ou moustier signifiait couvent ou église.

genre qui incarne par excellence la quintessence du style instrumental français de 1650 à 1760. Leur écriture met magnifiquement en valeur le grave et le médium du clavecin et leur préservation est d'autant plus remarquable que les deux livres de 1670 n'en contenaient aucune. Enfin, le manuscrit Bauyn est l'unique source pour deux superbes pavaues, qui viennent compléter deux autres publiées en 1670. De forme tripartite, leur écriture, de style polyphonique, se déroule dans un mouvement lent dont Mersenne décrit l'origine : « La Pavane vient d'Espagne, et ainsi nommée parce que ceux qui la dansent font des roues l'un devant l'autre à la façon des paons, et avec telle gravité que la cape et l'épée ne nuisent de rien, et qu'elles semblent être nécessaires pour mieux contrefaire la roue des paons, d'où cette danse prit son nom⁶. »

À côté de cet ensemble imposant que représente le manuscrit Bauyn, il subsiste une série de pièces provenant de diverses sources. Certaines sont plus anciennes, comme le manuscrit Oldham. Celui-ci, réalisé à Paris entre 1650 et 1660, est célèbre, car il est le seul à contenir la majeure partie de l'œuvre d'orgue de Louis Couperin, vraisemblablement copiées par ce dernier. Mais il réunit également vingt-six pièces de clavecin de Chambonnières, dont la plupart ont été consignées par le compositeur. Si certaines sont connues par ailleurs, notamment dans les deux livres de 1670 pour quinze d'entre elles, trois autres n'apparaissent que dans ce manuscrit (la Courante G. 69 [CD1, pl. 26], la Sarabande G. 65 [CD3, pl. 23] et la Gigue l'estourdie G. 66 [CD 3, pl. 24]). Un deuxième manuscrit de la même période, dit manuscrit Borel, autrefois dans la collection Cortot (aujourd'hui à la Jean Gray Hargrove Music

⁶ Marin Mersenne, *Harmonie universelle, Traité de la voix et des chants*, Livre 2, proposition 23, p. 164.

Library de l'université de Californie à Berkeley) que Davitt Moroney a étudié et enregistré⁷, rassemble à côté de pièces de Louis Couperin, Du Mont, Thomelin, Brochard et La Barre, dix pièces de Chambonnières, dont deux courantes avec des doubles qui n'existent que dans celui-ci (G. 152 et G. 153 [CD 2, pl. 24–25]). Quant aux Canaries attribués à Chambonnières dans ce même manuscrit (G. 151 [CD 2, pl. 28]), il pourrait être l'œuvre de Louis Couperin, si l'on en croit le manuscrit Bauyn, tout comme la Sarabande G. 83 (CD 2, pl. 11), qui se retrouve dans ce dernier manuscrit, tant dans la partie dévolue à Chambonnières que dans celle consacrée à Louis Couperin. Cette question de paternité se pose aussi pour la Sarabande G. 150 (CD 1, pl. 17–19), assortie de deux doubles, puisque dans le manuscrit Couperin de Turin (aujourd'hui à la Jean Gray Hargrove Music Library de l'université de Californie à Berkeley), il s'agirait d'une pièce de Chambonnières tandis que dans le manuscrit Bauyn, le scribe l'attribue à Monnard et la copie donc dans la troisième partie.

Sans cet important corpus manuscrit, on aurait une vision bien plus limitée du style de Chambonnières et du charme indéniable qui se dégagent de ses pièces, dont les « chants naturels, tendres, & bien tournez » avaient tant émerveillé Le Gallois en 1680 dans sa *Lettre... à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*.

Denis Herlin, Paris, Avril 2016

⁷ Davitt Moroney, « The Borel Manuscript: A New Source of Seventeenth-Century French Harpsichord Music at Berkeley » , *Notes* 62/1 (September 2005), p. 18–47 ; Davitt Moroney, *Music from the Borel Manuscript*, Plectra PL 20804.

Notes on Sources from the Artist

It has been a pleasure to study in depth the works of Jacques Champion de Chambonnières. I have used the Bauyn Manuscript and other sources, including 7 anonymous works from the Bibliothèque Sainte-Geneviève Manuscript, Paris, now possibly attributed to Chambonnières. A new edition of Chambonnières' works will soon be published by The Broude Trust, edited by Bruce Gustafson and Denis Herlin. I wish to thank them both kindly for their help in this project. I would also like to thank Davitt Moroney for his reconstruction of the Playford Saraband, G. 149. The new Gustafson numbers are used to identify the pieces.

Manuscript and other sources — unpublished by Chambonnières:

Bauyn Manuscript (B1 & B2), Paris? ca. 1690?; Bibliothèque nationale de France, Paris, Rés. Vm⁷ 674-675

Oldham Manuscript, Paris, ca. 1650-1661; Private Collection, England

Bibliothèque Sainte-Geneviève Manuscripts (Gen), Paris, after 1660?; Ms 2348, Ms 2353

John Playford, *Musick's Delight on the Cithren*, John Playford, Pub. London, 1666

Borel Manuscript, Paris? ca. 1660-1680; Hargrove Music Library, University of California, Berkeley, Ms 1365

Rès. 89^{ter} Manuscript in the hand of **Jean Henry D'Anglebert**, Paris, after 1677, Bibliothèque nationale de France

Parville Manuscript, Paris? after 1686; Hargrove Music Library, University of California, Berkeley, Ms 778

Dart Manuscript, France, after 1687; Hargrove Music Library, University of California, Berkeley, Ms 1372

Regensburg Manuscript (Reg), Brussels, ca. 1688-1710; Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, IIIc/4

Marc Roger Normand Couperin de Turin Manuscript, (MRN Couperin) Turin, ca. 1695; Hargrove Music Library, University of California, Berkeley, Ms 1371
Humeau Manuscript, Toulouse? ca. 1690-1725; Private Collection

Modern Editions:

Art of the Keyboard, V. 12, Jacques Champion de Chambonnières, The Collected Works, ed. Bruce Gustafson and Denis Herlin, The Broude Trust
Oeuvres complètes de Chambonnières, ed. Paul Brunold and André Tessier, Paris: Senart, 1925; reprint, New York: Broude, 1967 (**B&T**)

Sketch of Costume worn by Chambonnières (1654)

This design by Henry de Gissey (ca 1621-1673) depicts the costume worn by Chambonnières in *Les Noces de Pelée & de Thetis* (April 14, 1654), in which the young Louis XIV danced the role of *Apollon*. Chambonnières was an excellent dancer. Although in his fifties, he led the other court musicians dancing in this spectacular ballet. While not exactly a portrait, the costume sketch deserves to be better known as iconographical evidence relating to Chambonnières.

The caption reads: *Intelligences. Mr. de Chambonnières, et dix sept Joueurs de divers instrumens de musique.* (Intelligences: Mr. de Chambonnières and 17 players of various instruments.) Chambonnières wore this costume during the last scene of the ballet, where *Junon* and *Hyménée* were lowered onto the stage in a great machine, accompanied by the *Chœur d'Intelligences* that, with their pink wings and blue dresses, made up the "Celestial Harmony".

Notes with thanks to Davitt Moroney

Image: *De Chambonnières*, Planche 61, Ms1005; Paris, bibliothèque de l'Institut de France, Photo © RMN-Grand Palais (Institut de France) / Agence Bulloz, Art Resource, NY

Karen Flint, harpsichord

Karen Flint, harpsichordist and artistic director of Brandywine Baroque since its founding, performs on an annual series of concerts held in Wilmington and Rehoboth Beach, Delaware. Ms. Flint established the Dumont Concerts in 2003, a weekend festival of harpsichord recitals. Now called Harpsichord Heaven, the programs are given on her collection of antique instruments in Delaware. Ms. Flint studied harpsichord with Edward Parmentier and Egbert Ennulat and organ with Fenner Douglass and Paul Terry. She has degrees from Oberlin Conservatory of Music and The University of Michigan. Ms. Flint teaches harpsichord at the University of Delaware.

Her recordings include: *The Complete Works for Harpsichord, Vol. 1* of Jacques Champion de Chambonnières; *Complete Harpsichord works of Nicolas Lebègue and Jacques Handedel*; *Complete Harpsichord Works of Elizabeth Jacquet de La Guerre*; *Les Pièces de Clavessin* by Jacques Champion de Chambonnières; *The Complete Harpsichord Concertos on Antique Instruments* by J. S. Bach with Davitt Moroney & Arthur Haas; *Violin Sonatas Op. 5, 1-6* by Arcangelo Corelli; *Cantates Française*, works by Clérambault and Jacquet de La Guerre; *Love in Arcadia: Duets and Trios* by Handel; *Cello Sonatas* by Boismortier; *Oh! The Sweet Delights of Love: Music by Purcell*; *The Lass with the Delicate Air: Songs from the London Pleasure Gardens*; and C. P. E. Bach *Trio Sonatas* on the Plectra label; plus *The Jane Austen Songbook* with Julianne Baird on the Albany label. For more information visit www.brandywinebaroque.org & www.plectra.org.

Ioannes Ruckers Harpsichord, Antwerp, 1627

Ioannes Ruckers (1578-1642), the most famous member of the illustrious Flemish family of harpsichord makers, built this two-manual instrument in Antwerp in 1627. This Ioannes Ruckers harpsichord was in the Château de Villebon for many years, once the seat of the Duc de Sully (1560-1641), the great minister of Henri IV. Originally the instrument had two registers with non-aligned keyboards sharing one 8-foot and one 4-foot choir, pitched a fourth apart. The instrument was almost certainly restored by Nicolas Blanchet in Paris in 1701, who installed new dated keyboards, modified the jacks and range and added a new stand, lid and black exterior decoration. The range is GG/BB-c³, with a bass short octave and a split Eb key. This exceptionally beautiful Ruckers was restored to its early eighteenth-century state by John Phillips of Berkeley, California, in 2009.

Ioannes Ruckers Harpsichord, Antwerp, 1635

The 1635 Ioannes Ruckers harpsichord, originally a single manual instrument with the usual Ruckers 45-note (C/E-c³) range, has the unique disposition of two unison registers and an octave. Rebuilt twice in the eighteenth century, it was converted to a double with the expanded range of 48 notes (C, D-c³) in about 1700 and later (possibly 1753) was extended by four notes (BB, C# & c#³, d³). Although the case was lengthened for the second keyboard, it was never widened. The instrument preserves its original exquisite soundboard decoration and printed papers. Other than a restorer's signature from 1907, nothing is known of its history before it was auctioned in 1997. John Phillips restored it to its mid-eighteenth-century state in 2005.