

Château de
VERSAILLES
Spectacles

Cycle
**CLAVECIN À
VERSAILLES**
N°1

OPÉRA ROYAL
250
ANS
1770-2020


CHÂTEAU DE VERSAILLES

LE FIER VIRTUOSE

LE CLAVECIN DE LOUIS XIII



Arnaud De Pasquale

LE FIER VIRTUOSE

Le Clavecin de Louis XIII

70'36

Arnaud De Pasquale, clavecin

SUITE EN RÉ

| | | |
|----|--|------|
| 1 | <i>Trois Entrées</i> – Ballet de la Robinette, à deux clavecins avec François Guerrier | 1'52 |
| 2 | <i>Objet dont les charmes si doux</i> – Antoine Boësset | 1'44 |
| 3 | <i>Courante</i> – Charles Bocquet | 1'30 |
| 4 | <i>Deuxième entrée</i> – Ballet des Sibilots | 1'04 |
| 5 | <i>La Ronde, Les Indiens</i> – Ballet de la Courtisane appelée La Ronde, à deux clavecins avec François Guerrier | 1'05 |
| 6 | <i>A Mener</i> – Ms Kassel | 0'54 |
| 7 | <i>Air</i> – Ballet de l'Arlequin | 0'31 |
| 8 | <i>Le Grand Ballet</i> – Ballet de la Courtisane appelée La Ronde, à deux clavecins avec François Guerrier | 1'17 |
| 9 | Qu'est devenu ce bel œil – Claude Le Jeune | 2'17 |
| 10 | Heureux séjour de Parthénisse – Antoine Boësset | 1'43 |
| 11 | Fantaisie pour les violettes – Étienne Moulinié | 2'57 |
| 12 | Franzoesich Liedt – Ms Kassel | 1'47 |
| 13 | Courante – Michael Praetorius | 1'54 |

SUITE EN DO

| | | |
|----|--|------|
| 14 | <i>Prélude</i> – Louis Couperin | 1'45 |
| 15 | <i>Le Moutier, Allemande</i> de Jacques Champion de Chambonnières et <i>Double</i> de Louis Couperin | 1'58 |
| 16 | <i>Sarabande</i> de Monsieur Mézangeau | 1'24 |
| 17 | <i>Enfin la Beauté que j'adore</i> – Étienne Moulinié | 2'23 |

| | | |
|----|--|------|
| 18 | <i>Courante</i> – Jacques Champion de Chambonnières | 1'05 |
| 19 | <i>Chaconne</i> – Louis Couperin | 2'49 |
| 20 | Tu crois ô beau soleil – Louis XIII, Pierre de La Barre | 9'46 |
| 21 | Paschalia – Jacques Champion de Chambonnières | 2'05 |

SUITE EN FA

| | | |
|----|--|------|
| 22 | <i>Praeludium</i> – Charles Bocquet | 1'30 |
| 23 | <i>Branle de Basque</i> – Louis Couperin | 0'41 |
| 24 | <i>Gavotte</i> – Concert donné à Louis XIII | 0'54 |
| 25 | <i>Volte</i> – Jacques Champion de Chambonnières | 0'45 |
| 26 | <i>Allemande</i> – Guillaume Dumanoir (Ms Kassel) | 3'14 |
| 27 | <i>Brusque</i> – Jacques Champion de Chambonnières | 1'08 |
| 28 | <i>Rondeau</i> – Jacques Champion de Chambonnières | 1'52 |
| 29 | Pavane – Jacques Champion de Chambonnières | 3'22 |
| 30 | Courante – Jacques Champion de Chambonnières | 1'26 |
| 31 | Sarabande – Jacques Champion de Chambonnières | 1'53 |

SUITE EN SOL

| | | |
|----|--|------|
| 32 | <i>Le Bœuf</i> – Ballet du Mariage de Pierre de Provence avec la belle Maguelonne, à deux clavecins avec François Guerrier | 1'33 |
| 33 | <i>Le Prince d'Harcourt. Paysan</i> – Ballet des Improvistes, à deux clavecins avec François Guerrier | 0'45 |
| 34 | <i>Les Courtisans</i> – Ballet du Roi ou la Vieille cour | 1'04 |
| 35 | <i>Les Egyptiens</i> – Ballet des Nations, à deux clavecins avec François Guerrier | 0'44 |
| 36 | <i>Les Médecins Inconnus</i> – Ballet du Mariage de Pierre de Provence avec la belle Maguelonne | 1'05 |
| 37 | <i>Les Bourgeois</i> – Ballet des Improvistes, à deux clavecins avec François Guerrier | 1'14 |
| 38 | <i>Les Paysans</i> – Ballet de la Merlaison | 0'39 |
| 39 | <i>Pantalon</i> – Ballet des Nations | 0'34 |
| 40 | <i>Les Italiens</i> – Ballet des Nations, à deux clavecins avec François Guerrier | 1'10 |
| 41 | <i>Les Foux de la fête</i> – Ballet du Roi ou la Vieille cour, à deux clavecins avec François Guerrier | 0'53 |

Sources musicales

Manuscrit Bauyn: Bibliothèque nationale de France, RES VM7 674-675

Bibliothèque nationale de France, RES F 496: *Recueil de Plusieurs Anciens Ballets Dancez Sous les Regnes de Henry 3. Henry 4. Et Louis 13. Depuis l'An 1575 Jusqu'à 1641. Recherchez et mis en ordre Par Philidor l'Aisé Ordinaire de la Musique du Roy en 1690. Tome 1^{er}*

Bibliothèque nationale de France, RES F 497: *Recueil de Plusieurs Anciens Ballets Dancez Sous les Regnes de Henry 3. Henry 4. Et Louis 13. Depuis l'An 1575 Jusqu'à 1641. Recherchez et mis en ordre Par Philidor l'Aisé Ordinaire de la Musique du Roy en 1690. Tome 2^e*

Bibliothèque nationale de France, RES F 494: *Recueil de Plusieurs vieux Airs faits aux Sacres, Couronnements, Mariages et autres Solemnitez faits sous les Règnes de François 1er. Henry 3. Henry 4. et Louis 13. avec plusieurs Concerts faits pour leurs divertissement[s] Recueillis par Philidor l'Aisé en 1690*

Bibliothèque Sainte-Geneviève (Paris), Ms 2356: *Paschalia* de Chambonnières

Manuscrit de Kassel: Universitätsbibliothek de Kassel, Ms. Mus. 61. Edition par J. Ecorcheville: *Vingt suites d'orchestre du XVII^e siècle français* (Paris et Berlin, 1906)

Claude Le Jeune, *Airs, mis en musique à quatre et cinq parties*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1594

Jean-Baptiste Besard, *Thesaurus harmonicus*, Cologne, Gerhardt Greuenbruch, 1603

Michael Praetorius, *Terpsichore musarum*, Wolfenbüttel, 1612

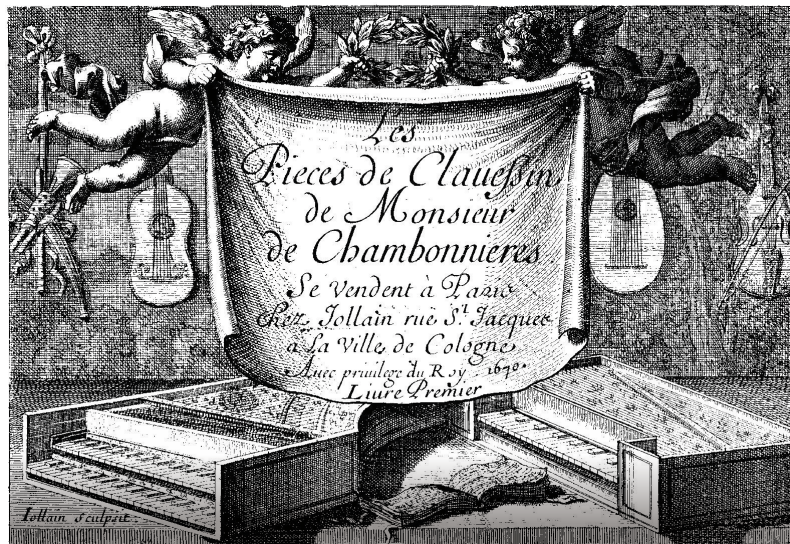
Airs de différents auteurs avec la tablature de luth. Livre XI, Paris, Ballard, 1623

Étienne Moulinié, *Airs de cour avec la tablature de luth. Livre I*, Paris, Ballard, 1624

Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, Cramoisy, 1636

Étienne Moulinié, *Airs de cour à quatre et cinq parties. Livre V*, Paris, Ballard, 1639

Antoine Boësset, *Airs de cour avec la tablature de luth. Livre XVI*, Paris, Ballard, 1643



Premier Livre de Pièces de Clavecin, J. Champion de Chambonnières, 1670

Les Clavecinistes de Louis XIII

Par Arnaud De Pasquale

La proposition qui m'était faite d'enregistrer la musique des clavecinistes de l'époque de Louis XIII m'a séduit immédiatement. Les premières œuvres des clavecinistes français m'ont toujours fasciné. La naissance d'un langage, essentiellement inspiré des luthistes, donnant naissance à une nouvelle manière de faire sonner l'instrument, copié dans toute l'Europe dès la fin du XVII^e siècle influencera l'écriture de la musique pour clavier.

Mais à y regarder de plus près, très peu de sources connues du temps de Louis XIII subsistent. Un exemple dans un traité, quelques manuscrits didactiques attestent pourtant d'une pratique que l'on décrivait à l'époque comme très répandue. Et si le jeune Jacques Champion de Chambonnières était actif au même moment que son père au service du roi, sa musique ne nous est connue que par des sources datant d'après 1650. Louis XIII mourant en 1643, il me restait à imaginer la musique que l'on pouvait jouer sur un clavecin à son époque

en France. Perspective aussi passionnante qu'effrayante!

Mon point de départ aura donc été la seule pièce publiée sous le règne de Louis XIII dans le traité de Marin Mersenne en 1636 d'après une chanson, pièce incomplète que je devais achever, comme le suggérait l'éditeur. Dans cette pièce aux proportions imposantes avec de longues variations, seules les premières mesures sont données en exemple. Puisque Mersenne louait et décrivait précisément l'art de ces joueurs d'épinette, je me sentais obligé de continuer l'aventure en recherchant d'autres musiques à transcrire.

En m'appuyant sur les matériaux musicaux connus de cette période (musique de danse, de ballets, pour luth ou viole, chansons) je me retrouvais dans la position d'un claveciniste à cette époque charnière de la fin de la Renaissance et du classicisme naissant. Je me devais d'adapter ces musiques à mon clavecin, pratique attestée

comme étant la principale. C'était en outre la plus en mesure de recréer un répertoire inexistant.

Je choisis aussi quelques pièces de Chambonnières et de Louis Couperin, les deux principaux clavecinistes des années 1650 en m'efforçant de sélectionner les pièces qui me semblaient les plus archaïques de par leur genre et dont la tessiture ne dépassait pas l'ambitus probable des instruments qu'ils auraient eus sous les doigts!

Ensuite, se posait en effet la question de l'instrument pour jouer ces œuvres. Le premier instrument français qui nous soit parvenu date de 1658 et nous n'en connaissons que très peu sur les instruments utilisés pendant la première moitié du XVII^e siècle. Nous savons que les instruments italiens et flamands

étaient importés et joués en France. Ils me semblaient alors plus adaptés qu'un instrument de style français de construction plus tardive. Les deux instruments utilisés pour cet enregistrement sont la voix parfaite pour entendre les couleurs de ces musiques si riches en inventivité, souvent empreintes d'humour, d'extravagance, voire de folie. Certaines pièces extraites des ballets sont ici jouées à deux clavecins avec la complicité et la malice de François Guerrier. C'est avec une grande joie que nous avons fait sonner ces deux petits bijoux, restituant ainsi plus aisément toute la texture orchestrale de cette musique.

J'espère que l'oreille de l'auditeur sera tout aussi enchantée que je l'ai été en travaillant à cette restitution.

Plus que jamais, vivez heureux.

The harpsichordists of Louis XIII

By Arnaud De Pasquale

I was immediately attracted by the proposal to record the music of the harpsichordists of the reign of Louis XIII. The early works of French harpsichordists have always fascinated me. The birth of a language, essentially inspired by lutenists, gave rise to a new way of making the instrument sound, copied throughout Europe from the end of the seventeenth century onwards, and which went on to influence the writing of keyboard music. But upon closer inspection, it transpires that very few known sources from the time of Louis XIII have survived. An example in a treatise and a few didactic manuscripts attest to a practice that was described at the time as widespread. And although the young Jacques Champion de Chambonnières was active at the same time as his father in the service of the king, his music is only known to us from sources dating from after 1650. We know that Louis XIII was at death's door in 1643, so I was left to imagine the music that could be played on

a harpsichord during his reign in France. A prospect as exciting as it is frightening! My starting point was the only piece published during the reign of Louis XIII in Marin Mersenne's 1636 treatise based upon a song, an incomplete piece which I had to complete, as indeed suggested by the publisher. In this piece of imposing proportions with long variations, only the first few bars are given as an example. Since Mersenne praised and precisely described the art of these spinet players, I felt obliged to pursue the adventure and look for other music to transcribe. Using the known musical material of this period (dance music, ballet music, music for lute or viol, songs) I found myself in the position of a harpsichordist at this critical turning point of the end of the Renaissance and emerging classicism. I had to adapt this music to my harpsichord, a practice known to have been the predominant custom. It was also the best way to recreate a non-existent repertoire. I also chose a few pieces by

Chambonnières and Louis Couperin, the two principal harpsichordists of the 1650s, making an effort to select those pieces that seemed to me to be the most archaic in terms of their genre and whose range did not exceed the probable range of the instruments they would have had at their disposition!

Then there was the question of the instrument on which to play these works. The first French instrument that has come down to us dates from 1658 and we know very little about the instruments used during the first half of the 17th century. We know that Italian and Flemish instruments were imported and played in France. They seemed to me to be more suitable than a

later French-style instrument. The two instruments used for this recording are the perfect way to hear the colours of this music, which is so rich in inventiveness, often full of humour, extravagance and even folly. Certain pieces from the ballets are played here on two harpsichords with the complicity and mischief of François Guerrier. It is with great joy that we have made these two little jewels sound, thus more easily restoring the full orchestral texture of this music. I hope that the listener's ear will be as enchanted as mine was whilst working on this restitution.

More than ever, live happily.

Die Cembalospiele von Ludwig XIII

Von Arnaud De Pasquale

Der Vorschlag, die Musik der Cembalisten aus der Zeit Ludwigs XIII. aufzunehmen, reizte mich sofort. Die frühen Werke der französischen Cembalospiele haben mich schon immer fasziniert. Die Schaffung einer im Wesentlichen von den Lautenisten inspirierten Musiksprache, die eine neue Art hervorbrachte, das Instrument zum Klingen zu bringen, und ab dem Ende des 17. Jahrhunderts in ganz Europa nachgeahmt wurde, beeinflusste die Kompositionen für Tasteninstrumente

Bei näherer Auseinandersetzung stellt man fest, dass aus der Zeit Ludwigs XIII. nur noch sehr wenige uns bekannte Quellen erhalten sind. Ein Beispiel aus einer Abhandlung und einige didaktische Manuskripte zeugen jedoch von einer Praxis, die zu dieser Zeit als sehr verbreitet beschrieben wurde. Der junge Jacques Champion de Chambonnières war gleichzeitig mit seinem Vater im Dienst des Königs tätig. Seine Musik ist uns aber nur aus Quellen bekannt, die auf die Zeit

nach 1650 datiert sind. Da Ludwig XIII. 1643 starb, blieb mir nichts anderes übrig, als die Musik nachzuempfinden, die zu seiner Zeit in Frankreich auf dem Cembalo gespielt wurde. Eine ebenso reizvolle wie beängstigende Aufgabe!

Mein Ausgangspunkt war daher ein einziges und noch dazu unvollständiges Stück, das während der Herrschaft Ludwigs XIII. in Marin Mersennes Abhandlung von 1636 auf der Grundlage eines Liedes veröffentlicht wurde. Wie vom Verleger vorgeschlagen, vervollständigte ich es. Von diesem Stück mit imposanten Proportionen und langen Variationen sind nur einige wenige Takte als Beispiele angegeben. Da Mersenne die Kunst dieser Spinettisten lobte und genau beschrieb, fühlte ich mich verpflichtet, das Abenteuer fortzusetzen, indem ich andere Musik zum Transkribieren suchte.

Anhand des bekannten musikalischen Materials dieser Zeit (Tanzmusik,

Ballettmusik, Musik für Laute oder Gambe, Lieder) versuchte ich, mich in die Lage eines Cembalisten dieser Wendezeit zwischen dem Ende der Renaissance und dem aufkommenden Klassizismus zu versetzen. Die verschiedenen Musikstücke musste ich an mein Cembalo anpassen, was bewiesenermaßen die Hauptarbeit war. Dies war auch der beste Weg, um ein nicht vorhandenes Repertoire wiederherzustellen.

Ich suchte auch einige Werke von Chambonnières und Louis Couperin aus, den beiden wichtigsten Cembalisten der 1650er Jahre, wobei ich jene Stücke wählte, die mir vom Genre her am archaischsten erschienen und deren Tonumfang den der Instrumente, auf denen sie spielten, wahrscheinlich nicht überstieg!

Zuletzt stellte sich noch die Frage nach dem Instrument, auf dem ich diese

Werke interpretieren sollte. Das früheste erhaltene französische Instrument stammt aus dem Jahr 1658. Über die Instrumente, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert verwendet wurden, wissen wir nur sehr wenig. Dagegen ist bekannt, dass italienische und flämische Instrumente nach Frankreich importiert wurden. Sie schienen mir geeigneter zu sein als ein späteres im französischen Stil. Die zwei Instrumente, die bei diesen Aufnahmen eingesetzt wurden, sind perfekt, um die Klangfarben dieser Musik wiederzugeben, die so erfindungsreich ist, so voller Humor, Extravaganz, ja manchmal sogar Verrücktheit.

Ich hoffe, dass diese Musik den Zuhörer genauso verzaubert wie mich bei der Arbeit an dieser Aufnahme.

Leben Sie glücklicher denn je!

Sur le programme

Par Marie Demeilliez

«L'épinette tient le premier, ou le second lieu entre les instruments qui sont harmonieux» constate en 1636 Marin Mersenne dans son *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*.¹ De nombreuses sources, peintures, traités ou archives attestent de la vogue de l'épinette chez les amateurs de musique, progressivement supplantée par le clavecin. Pourtant, très rares sont les partitions pour clavier datées de la première moitié du XVII^e siècle. Après les sept livres de pièces pour «orgues, épinettes et manicordions» publiés par Pierre Attaignant en 1530, il faut attendre 1670 pour que soit publié en France un nouveau recueil pour clavecin: il s'agit de l'œuvre de Jacques Champion de Chambonnières, musicien au service du Roi depuis 1632 et l'un des clavecinistes les plus admirés de son siècle. La chanson *Tu crois ô beau soleil* de Pierre de La Barre, insérée à titre

d'exemple dans *l'Harmonie universelle* de Mersenne, est la seule pièce connue pour épinette (ou clavecin) imprimée en France sous le règne de Louis XIII. Deux voies se dessinent alors pour reconstituer le répertoire des clavecinistes du temps: certains musiciens actifs à la Cour de Louis XIII ont laissé des œuvres, publiées ou copiées quelques décennies plus tard – c'est le cas de Chambonnières et de Louis Couperin. Par ailleurs, les manuscrits pour clavier du XVII^e siècle révèlent l'importance de la transcription dans la pratique des clavecinistes, qui reprenaient volontiers à leur instrument les airs à la mode – les nombreux livres d'airs de Cour publiés dans ces années, comme les danses interprétées lors des ballets, s'avèrent dès lors de riches réservoirs de musiques à «mettre en tablature» de clavecin.

Issu d'une longue dynastie de musiciens, Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672) est d'abord «gentilhomme ordinaire de la Chambre» de Louis XIII puis succède à son père Jacques Champion de la Chapelle comme «joueur d'épinette» du Roi en 1643. À la fin du XVII^e siècle, on le considère comme le père de l'École française de clavecin: «Tout le monde sait que cet illustre personnage a excellé par-dessus les autres, tant à cause des pièces qu'il a composées, que parce qu'il a été la source de la belle manière du toucher, où il faisait paraître un jeu brillant & un jeu coulant si bien conduit & si bien ménagé l'un avec l'autre qu'il était impossible de mieux faire.»² Avant la publication de 1670, sa musique circule depuis plusieurs décennies dans toute l'Europe et nombre de ses pièces nous sont uniquement connues grâce à des copies manuscrites. C'est le cas de celles jouées dans cet enregistrement,

toutes notées (à l'exception de la *Paschalia*) dans le célèbre *Manuscrit Bauyn*, vaste ensemble constitué au XVII^e siècle pour la famille du financier parisien André Bauyn de Bersan, et considéré comme l'une des sources les plus importantes de la musique de clavecin. L'art de Chambonnières s'illustre dans de nombreuses pièces de danse, que l'on se plaît alors à jouer en suites d'un même ton. On connaît de lui des allemandes, des sarabandes et des giges, plusieurs dizaines de courantes, quatre pavaues, mais aussi quelques danses plus rares au clavecin, telles que la brusque ou la volte provençale, deux danses légères à trois temps. Dans l'art de toucher le clavecin de Chambonnières, on loue particulièrement la manière dont il varie ses pièces grâce à de nombreux ornements: «Toutes les fois qu'il jouait une pièce, il y mêlait de nouvelles beautés par des ports de voix, des passages, & des agréments

¹ Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, Cramoisy, 1636, livre III des instruments à cordes.

² Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *Lettre de Mr Le Gallois, à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, Paris, Michalet, 1680, p. 68-69.

différents, avec des doubles cadences. Enfin, il les diversifiait tellement par toutes ces beautés différentes qu'il y faisait toujours trouver de nouvelles grâces.» La structure de ses danses pour clavecin, composées de deux parties (ou trois pour les pavanés) jouées deux fois, ou alternant un refrain et plusieurs couplets dans le *rondeau*, se prête elle-même aux reprises variées : c'est le principe du « double », dans lequel le musicien ajoute des agréments et des diminutions, généralement improvisés, pour renouveler le discours musical. Cet art de l'ornementation caractéristique du jeu du clavecin du XVII^e siècle, Louis Couperin, ami et protégé de Chambonnières en propose un témoignage dans le même *Manuscrit Bauyn* à partir de l'allemande *Le Moutier*, l'une des plus célèbres pièces de Chambonnières. Dans cet enregistrement, chacune des deux sections de l'allemande est jouée dans la version de Chambonnières puis reprise dans celle du double de Couperin. Dans les autres pièces, les reprises sont variées grâce à une ornementation abondante. La *Paschalia* de Chambonnières provient quant à elle d'un manuscrit d'amateur du XVII^e siècle conservé à la Bibliothèque

Sainte-Geneviève à Paris : le titre de cette pièce (autrement nommée *Le Printemps* dans d'autres manuscrits) témoigne de la circulation du répertoire italien en France, à laquelle fait écho la réminiscence du motif musical typique d'une *passacaglia* à la fin de la pièce de Chambonnières.

D'après Titon du Tillet, auteur en 1732 d'un *Parnasse français* à la gloire des poètes et des musiciens français du règne de Louis XIV, c'est au soutien de Chambonnières que Louis Couperin (1626-1661) doit sa réussite parisienne : originaire de Chaumes-en-Brie, dans le bassin parisien, Louis donna une aubade au château de Chambonnières avec ses frères ; agréablement surpris par la « bonne symphonie » qu'il avait entendue, le claveciniste le « produisit à Paris et à la Cour, où il fut goûté. Il eut bientôt après l'orgue de Saint-Gervais à Paris et une des places d'organiste de la Chapelle du Roi ; on voulut même lui faire avoir la place de Musicien ordinaire de la chambre du Roi pour le Clavecin du vivant de Chambonnières qui en était pourvu ; mais il en remercia, disant qu'il ne déplacerait pas son bienfaiteur ; le Roi lui en sut bon gré, et créa une charge nouvelle de

dessus de viole, qu'il lui donna.»³ Si l'on se souvient du beau toucher, du jeu à la fois brillant et coulant de Chambonnières, ce sont les doctes recherches de Louis Couperin dans ses pièces de clavecin dont on fait l'éloge : « cette manière de jouer a été estimée par les personnes savantes, à cause qu'elle est pleine d'accords, et enrichie de belles dissonances, de dessein, et d'imitation » écrit-on à la fin du XVII^e siècle⁴. Trois pièces extraites du *Manuscrit Bauyn* sont enregistrées ici : d'abord un prélude, qui déroule des accords arpégés notés en ronde et sans mesure, dans un style fantasque, telle une improvisation faite pour tâter le clavier et explorer le ton que l'on veut jouer. Puis une chaconne, dont la forme en rondeau invite le claveciniste à varier les retours du refrain : ornements et changements de registration en renouvellent la sonorité à chacune de ses reprises. Enfin, un branle de basque, danse vive et enlevée, peut-être le souvenir d'une danse de bal.

Les danses stylisées composées par Chambonnières ou Couperin n'étaient

pas destinées à être chorégraphiées. En revanche, d'autres pièces de cet enregistrement ont réellement été dansées, lors des grands ballets organisés à la Cour de Louis XIII. L'un des divertissements favoris du Roi et de son entourage, le ballet de cour faisait évoluer côte à côte des baladins professionnels, des membres de la famille royale et des courtisans formés à la danse depuis l'enfance, dans un enchaînement d'entrées dansées et de récits déclamés ou chantés. Leur musique nous est parvenue grâce à la vaste anthologie constituée par André Danican Philidor (1652-1730), bibliothécaire du Roi à partir de 1687, chargé de copier et de faire copier les œuvres les plus importantes et les plus belles de son temps. Plusieurs volumes rassemblent les musiques des « vieux ballets » dansés sous les règnes d'Henri III, d'Henri IV et de Louis XIII, que Philidor a voulu « retirer de la poussière de quelques cabinets où ils étaient comme ensevelis ». À la manière des clavecinistes du XVII^e siècle qui adaptaient au clavier les musiques à la mode, Arnaud De Pasquale

³ Evrard Titon du Tillet, *Le Parnasse français*, Paris, Coignard fils, 1732, p. 402.

⁴ *Lettre de Mr Le Gallois, op. cit.*, p. 74.

rassemble dans la *Suite en ré* des airs de ballet du début du règne de Louis XIII : trois entrées du *Ballet de la Robinette* dansées par les princes de Guise et de Vendôme en 1611, une entrée du *Ballet des Sibilots* (1611), trois entrées du *Ballet de la Courtisane appelée La Ronde*, dansées en février 1613 (entre autres par le duc de Vendôme) et un air du *Ballet de l'Arlequin* (1613). Rédigé près de quatre-vingts ans après leur représentation, le manuscrit de Philidor ne reproduit que le squelette musical des airs à danser ; alors qu'ils ont vraisemblablement été interprétés par les Vingt-quatre Violons (l'orchestre à cordes de la Cour, composé de dessus, hautes-contre, tailles, quintes et basses de violon), accompagnés de luths, d'instruments à vent et de percussions, seules deux parties, dessus et basses, ont été copiées, sans aucune indication d'instrument. À partir de cette ossature, le claveciniste ajoute un remplissage harmonique et contrapuntique, des diminutions et des agréments caractéristiques du langage musical du XVII^e siècle, pour faire de ces

airs incomplets de véritables pièces de clavecin. *La Suite en sol* rassemble quant à elle des airs dansés entre 1635 et 1638. Les livrets des ballets se font l'écho de l'atmosphère carnavalesque et joyeuse de ces grands divertissements⁵. En février 1635, Louis XIII paraît dans le *Ballet du Roi ou la Vieille cour, où les habitants des rives de la Seine viennent danser pour les triomphes de sa Majesté* : l'entrée des *Courtisans* rassemble plusieurs de ses proches (dont son frère Gaston d'Orléans) « tous richement vêtus à l'antique, et couverts de broderie d'or et d'argent » ; plus tard dans le ballet, on voyait paraître *Les fous de la fête* « coiffés de cartes et tarots, vêtus de vert, avec force queues de renards, et sonnettes aux jambes ». En mars, le Roi danse le *Ballet de la Merlaison* au château de Chantilly, sur le thème de la chasse au merle. D'après les témoignages du temps, il aurait lui-même composé les musiques et les danses du ballet. La 10^e entrée fait paraître des *Paysans*, dont « un giboyeur, un preneur d'oiseaux à la pipée et un tendeur de filets ». Louis XIII danse

encore le *Ballet des Improvistes*, en la salle du Louvre, le 12 février 1636 : deux entrées ont été retenues, la sixième, où quatre Bourgeois masqués « témoignent par leurs gestes la joie qu'ils ont de se voir si lestes », et la neuvième, dans laquelle le prince d'Harcourt interprète un Paysan. Du *Ballet des Nations* dansé le 13 janvier 1638 devant le Roi à Saint-Germain-en-Laye, trois entrées contrastées ont été adaptées au clavecin, qui faisaient danser Pantalon (célèbre personnage de la *Commedia dell'arte*), des Italiens et des Égyptiens. Enfin, deux entrées du *Ballet du Mariage de Pierre de Provence avec la belle Maguelonne*, donné par Gaston d'Orléans en février 1638 à Tours, puis repris à Saint-Germain devant le Roi ont été mises au clavecin. Le ballet retraçait l'histoire de Pierre de Provence, de sa maîtresse Maguelonne et de la reine du « Royaume des Andouilles. »

Outre les musiques des « vieux ballets », l'atelier de Philidor copie et conserve les « airs faits aux sacres, couronnements, mariages et autres solennités » des règnes de François I^{er}, Henri III, Henri IV et Louis XIII. Parmi ceux-ci, le *Concert donné à Louis XIII en 1627 par les Vingt-Quatre Violons et les Douze Hautbois* à l'occasion

de l'un des événements protocolaires les plus importants de l'année : la fête de la Saint-Louis, saint patron du royaume de France. De ce concert constitué d'airs de ballets, cette fois notés à cinq parties, une gavotte est ici adaptée au clavecin, partiellement réharmonisée et enrichie de nombreux ornements. Deux autres sources témoignant du répertoire des Vingt-quatre Violons de Louis XIII ont nourri ce programme pour clavecin : trois pièces proviennent du *Manuscrit de Kassel*, qui rassemble environ deux cents pièces françaises à l'usage d'un orchestre de Cour allemand épris de goût français. On y trouve notamment des airs de Guillaume Dumanoir (1615-1697), l'un des Vingt-quatre violons du Roi, mais aussi danseur renommé, participant activement aux ballets de la cour de France. Enfin, une courante est extraite du recueil *Terpsichore musarum* publié en 1612 par Michael Praetorius (1571-1621), *kapellmeister* à la cour de Wolfenbüttel. Cette vaste collection regroupe plus de trois cents danses instrumentales majoritairement empruntées au répertoire français et communiquées à Praetorius par le maître-danser français du duc. À chaque fois,

⁵ Ceux-ci sont reproduits dans le volume V des *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV* édités par Paul Lacroix (Genève, 1868-1870).

la polyphonie orchestrale est ici adaptée aux caractéristiques sonores du clavecin, prétexte à des diminutions et enrichie de nombreux agréments.

Depuis la Renaissance, les transcriptions du répertoire vocal, chansons profanes ou motets d'église, font partie du répertoire des organistes et des clavecinistes. Dans les livres publiés par Pierre Attaingnant au XVI^e siècle, les polyphonies des plus célèbres compositeurs contemporains (Janequin, Sermisy, Willaert, etc.) devenaient musiques pour clavier, moyennant l'ajout de formules ornementales et d'éléments idiomatiques de l'instrument tels que les accords en style luthé. Ce goût pour les chansons « mises en tablatures de clavier » demeure au XVII^e siècle. Un exemple en est donné par Marin Mersenne, qui insère dans son *Harmonie universelle* la chanson *Tu crois ô beau soleil*, composée par le Roi et mise en tablature par Pierre de la Barre (1592-1656), organiste de la Chapelle royale et joueur d'épinette du Roi et de la Reine. À titre d'exemples des diminutions qui se peuvent faire sur l'orgue ou sur l'épinette, Mersenne propose ensuite huit versions variées du début de la chanson, de virtuosité croissante, terminées par

Arnaud De Pasquale et enregistrées ici. L'exemple de Mersenne a inspiré les mises en tablatures de clavecin des trois airs de Cour d'Antoine Boësset (1587-1643) et d'Étienne Moulinié (1599-1676). Le premier est l'un des musiciens les plus importants du règne de Louis XIII, surintendant de la Musique de la Chambre du Roi (soit à la tête de la vie musicale profane de la cour). Composé sur un poème de Claude de L'Estoile, *Objet dont les charmes si doux* est un air à quatre voix, publié, suivant les usages du temps, à la fois sous forme polyphonique (9^e livre d'*Airs de cour à 4 & 5 parties* en 1642) et dans une version chant / luth (16^e livre d'*Airs de cour avec la tablature de luth* en 1643); l'air intitulé *Heureux séjour de Parthénisse* est plus ancien et avait été publié en 1623 dans un recueil collectif d'*Airs de différents auteurs avec la tablature de luth*. Les deux airs circulaient aussi sous la forme de parodies spirituelles. *Enfin la Beauté que j'adore* de Moulinié date des mêmes années, publié dans le premier livre d'*Airs de cour avec la tablature de luth* (1624) d'un jeune musicien talentueux originaire du Languedoc, dont le nom commence à être connu à la cour. Chaque air est d'abord joué

simplement, puis avec des diminutions qui en varient les sonorités. Le programme de ce disque emprunte aussi au répertoire vocal du règne précédent, avec la mise en tablature d'une étonnante chanson à trois voix de Claude Le Jeune (1530-1600), compositeur au service d'Henri IV, et l'un des musiciens les plus novateurs de la fin du XVI^e siècle. *Qu'est devenu ce bel œil* (1594) explore le genre chromatique, occasion de rencontres de notes inhabituelles et de belles dissonances.

Enfin, quatre pièces de ce concert de clavecin du temps de Louis XIII ont d'abord été composées pour d'autres instruments: le contrepoint de la *Fantaisie à 4 parties*

pour les violes extraite du cinquième livre d'*Airs de cour à quatre et cinq parties* (1639) d'Étienne Moulinié, devenu maître de la musique de Gaston d'Orléans, est transcrit pour le clavier; quant aux deux pièces de Charles Bocquet (1570-1615), célèbre luthiste du règne d'Henri IV dont la musique circule en France et en Allemagne, elles s'adaptent d'autant plus aisément au clavecin que les ressources sonores des deux instruments sont proches; la sarabande de René Mésangeau (1568-1638), luthiste au service de Louis XIII, était d'ailleurs déjà devenue pièce de clavecin dans le *Manuscrit Bauyn*.

About the programme

By Marie Demeilliez

“The spinet takes the first or second place among instruments that are harmonious,” noted Marin Mersenne in 1636 in his *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*¹. Numerous sources, paintings, treatises and archives attest to the popularity of the spinet amongst music lovers, but which was gradually supplanted by the harpsichord. However, very few keyboard scores date from the first half of the 17th century. After the seven books of pieces for “*orgues, epinettes* and *manicordions*” published by Pierre Attaignant in 1530, it was not until 1670 that a new collection for harpsichord was published in France: this was the work of Jacques Champion de Chambonnières, a musician in the service of the King since 1632 and one of the most admired harpsichordists of his century. The song *Tu crois ô beau soleil* by Pierre de La Barre, included as an example in Mersenne’s

Harmonie universelle, is the only known piece for spinet (or harpsichord) printed in France during the reign of Louis XIII. There are two ways of reconstructing the repertoire of the harpsichordists of the time: some musicians active at the court of Louis XIII left works that were published or copied a few decades later, such as Chambonnières and Louis Couperin. Moreover, seventeenth-century keyboard manuscripts reveal the importance of transcription as a frequent practice amongst harpsichordists, who readily adapted fashionable airs for their instruments - the many books of court airs published in those years, such as the dances performed at ballets, proved to be rich reservoirs of music to be “written out in harpsichord tablature”. Coming from a long dynasty of musicians, Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672) was first a “*gentilhomme ordinaire*

de la Chambre” of Louis XIII, then succeeded his father Jacques Champion de la Chapelle as the King’s “spinet player” in 1643. At the end of the 17th century, he was considered the father of the French harpsichord school: “Everyone knows that this illustrious character excelled above all others, both because of the pieces that he composed and because he was the source of the most beautiful instrumental technique, enabling him to play brilliantly and fluently, and where everything was so well executed and perfectly balanced that it would be impossible to play more effectively².” Before the 1670 publication, his music had been circulating for several decades throughout Europe and many of his pieces are known to us only through manuscript copies. This is the case of those played on this recording, all of which (with the exception of the *Paschalia*) are notated in the famous *Bauyn*

Manuscript, a vast collection compiled in the seventeenth century for the family of the Parisian financier André Bauyn *de Bersan*, and considered one of the most important sources of harpsichord music. Chambonnières’ art is illustrated in numerous dance pieces, which were then played in suites in the same tonality. He wrote *allemandes*, *sarabandes* and *gigues*, several dozen *courantes* and four *pavanes*, as well as a number of dances that are rarer on the harpsichord, such as the *brusque* and the *volte provençale*, two dances in three time.

In Chambonnières’ *Art de toucher le clavecin*, he is particularly praised for the way he varies his pieces with numerous ornaments: “Every time he played a piece, he mixed in new marvels by using *portamento*, *passages*, & different ornaments, with double cadences. Finally,

¹ Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, Cramoisy, 1636, livre III of *stringed instruments*.

² Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *Letter from Mr Le Gallois, to Mademoiselle Regnault de Solier concerning music*, Paris, Michalet, 1680, p. 68-69.

he diversified them so much by all these different marvels that he always managed to increase their charm.” The structure of his dances for harpsichord, composed of two parts (or three for the pavanes) played twice, or alternating a refrain and several verses in the *rondeau*, lends itself to varied repetitions: this is the principle of the “double”, in which the musician adds ornaments and diminutions, usually improvised, to renew the musical discourse. Louis Couperin, Chambonnières' friend and protégé, bears witness to this art of ornamentation in the same *Bauyn Manuscript*, using the *allemande Le Moutier*, one of Chambonnières' most famous pieces. On this recording, each of the two sections of the *allemande* is played in Chambonnières' version and then repeated in Couperin's double. In the other pieces the repeats are varied thanks to the abundant ornamentation. The *Paschalia* by Chambonnières comes from a seventeenth-century amateur manuscript kept at the *Bibliothèque Sainte-Geneviève* in Paris: the title of this piece (otherwise called *Le Printemps* in other manuscripts) testifies to the circulation of the Italian repertoire in France, echoed by the

reminiscence of the typical musical motif of a *passacaglia* at the end of Chambonnières' piece. According to Titon du Tillet, author in 1732 of a French Parnassus to the glory of French poets and musicians during the reign of Louis XIV, it was due to the support of Chambonnières that Louis Couperin (1626-1661) achieved success in Paris: Originally from Chaumes-en-Brie in the Paris region, Louis gave a dawn serenade at the château de Chambonnières with his brothers; pleasantly surprised by the “bonne symphonie” he had heard, the harpsichordist “reproduced it in Paris and at Court, where it was much enjoyed. He was soon given the position of organist of Saint-Gervais in Paris and another of organist at the King's Chapel; he was even offered the position of *Musician Ordinaire de la Chambre du Roi* for the Harpsichord whilst Chambonnières, who held the title, was still alive; but though appreciative for the offer responded by saying that he would not displace his benefactor; the King was grateful to him and created a new position of viola da gamba, which

he gave to him³.” If we bear in mind Chambonnières' marvelous technique and brilliant, fluent playing, it is Louis Couperin's erudition in his harpsichord pieces that we are praising: “this manner of playing had been esteemed by learned people, because it is full of chords, and enriched with beautiful dissonances, design, and imitation”, wrote one such person at the end of the 17th century⁴. Three pieces from the *Bauyn Manuscript* are recorded here: first a prelude, which unfolds arpeggiated chords notated in semibreves and without barlines in a whimsical style, like an improvisation made to get a feel for the keyboard and explore the tonality one would like to play in. Then a *chaconne*, whose *rondeau* form invites the harpsichordist to vary on each occasion the return of the refrain: ornaments and changes of registration renew the sonority at each repetition. Finally, a *branle de basque*, a lively and spirited dance, perhaps a reminder of a partner dance. The stylised dances composed by Chambonnières or Couperin were not intended to be

choreographed. On the other hand, other pieces on this recording were actually danced at the great ballets organised at the court of Louis XIII.

One of the King's and his entourage's favourite divertissements, the *ballet de cour* had professional street artists, members of the royal family and courtiers trained in dance since childhood, perform side by side in a sequence of danced *entrée* and declaimed or sung stories. Their music has come down to us thanks to the vast anthology compiled by André Danican Philidor (1652-1730), the King's librarian from 1687 onwards, who was responsible for copying the most important and beautiful works of his time. Several volumes bring together the music of the “early ballets” danced during the reigns of Henri III, Henri IV and Louis XIII, which Philidor wanted to “pull out of the dust of some cupboards where they were as it were, buried”.

In the manner of the harpsichordists of the seventeenth century who adapted fashionable music for the keyboard, Arnaud

³ Evrard Titon du Tillet, *Le Parnasse françois*, Paris, Coignard fils, 1732, p. 402.

⁴ *Letter from Mr Le Gallois, op. cit.*, p. 74.

De Pasquale brings together in the *Suite en ré* ballet arias from the early reign of Louis XIII: three *entrée* from the *Ballet de la Robinette* danced by the princes of Guise and Vendôme in 1611, an *entrée* from the *Ballet des Sibylots* (1611), three *entrée* from the *Ballet de la Courtisane* called *La Ronde*, danced in February 1613 (among others by the *Duc de Vendôme*) and an air from the *Ballet de l'Arlequin* (1613). Written nearly eighty years after their performance, Philidor's manuscript reproduces only the musical skeleton of the *airs à danser*; while they were probably performed by the *Vingt-quatre Violons* (the Court string orchestra, composed of *dessus* (violins), *hautes-contre* (2nd violins), *tailles* (violas), *quintes* (large violas) and *basses de violons* (slightly larger cellos), accompanied by lutes, wind instruments and percussion, only two parts, *dessus* (violin) and *basses* (slightly larger cellos), were copied, without any indication of the instrument. From this basic framework, the harpsichordist added a harmonic and contrapuntal filling, diminutions and ornaments characteristic

of the musical language of the seventeenth century, turning these incomplete airs into true harpsichord pieces. The *Suite en sol* is a collection of airs danced between 1635 and 1638. The librettos of the ballets echo the carnivalesque and joyous atmosphere of these great *divertissements*⁵. In February 1635, Louis XIII appeared in the *Ballet du Roi ou la Vieille cour*, where the inhabitants of the banks of the Seine came to dance to celebrate his Majesty's triumphs: The *entrée* of the Courtisans brings together several of his relatives (including his brother Gaston d'Orléans) "all richly dressed in the antique style, and covered with gold and silver embroidery"; later in the ballet, *Les fous de la fête* appeared "wearing playing cards and tarot cards on their heads, dressed in green, with many fox tails, and bells on their legs". In the month of March, the King danced the *Ballet de la Merlaison* at the *Château de Chantilly*, on the theme of blackbird hunting. According to accounts of the time, the king himself composed the music and dances for the ballet. The 10th *entrée* features peasants,

including "a gamekeeper, a bird catcher and a net stretcher". Louis XIII again danced the *Ballet des Improvistes* in the Louvre on 12 February 1636: two *entrée* were retained, the sixth, in which four masked burghers "testify by their gestures the joy they have in seeing themselves so light-hearted", and the ninth, in which the Prince of Harcourt played a peasant. From the *Ballet des Nations* danced on 13 January 1638 before the King in *Saint-Germain-en-Laye*, three contrasting *entrée* were adapted for the harpsichord, featuring *Pantalon* (a famous *Commedia dell'arte* character), Italians and Egyptians. Finally, two entries from the *Ballet du Mariage de Pierre de Provence avec la belle Maguelonne*, given by Gaston d'Orléans in February 1638 in Tours, and then performed again in Saint-Germain before the King, were adapted for the harpsichord. The ballet recounted the story of Pierre de Provence, his mistress Maguelonne and the queen of the "Kingdom of *Andouilles*."

In addition to the music of the "early ballets", Philidor's workshop copied and preserved the "airs composed for coronations, weddings and other solemnities" for the reigns of François I, Henri III, Henri IV

and Louis XIII. Among these is the *Concert* given for Louis XIII in 1627 by the *Vingt-Quatre Violons* and the *Douze Hautbois* on the occasion of one of the most important ceremonial events of the year: the feast of Saint Louis, patron saint of the kingdom of France. From this concert of ballet airs, this time orchestrated in five parts, a *gavotte* is adapted here for the harpsichord, partially reharmonised and enriched with numerous ornaments. Two other sources from the repertoire of the *Vingt-quatre Violons* de Louis XIII have been included in this harpsichord programme: three pieces come from the *Kassel Manuscript*, which brings together about two hundred French pieces for the use of a German court orchestra which was passionate about all things French. It includes airs by Guillaume Dumanoir (1615-1697), one of the King's twenty-four violins, but also a renowned dancer, actively participating in the ballets of the French court. Finally, a *courante* is taken from the collection *Terpsichore musarum* published in 1612 by Michael Praetorius (1571-1621), *kapellmeister* at the court of Wolfenbüttel. This vast collection contains more than three hundred instrumental dances, mostly

⁵ These are reproduced in volume V of *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV* edited by Paul Lacroix (Geneva, 1868-1870).

borrowed from the French repertoire and communicated to Praetorius by the Duke's French dance master. In each case, the orchestral polyphony is adapted to the sound characteristics of the harpsichord, providing a pretext for diminutions and enriched with numerous ornaments. Since the Renaissance, transcriptions of the vocal repertoire, secular songs or church motets, have been part of the repertoire of organists and harpsichordists. In the books published by Pierre Attaingnant in the sixteenth century, the polyphonies of the most famous contemporary composers (Janequin, Sermisy, Willaert, etc.) were transformed into music for the keyboard, with the addition of ornamental formulas and idiomatic elements of the instrument, such as chords in Lutheran style. This taste for songs "using keyboard tablature" continued in the 17th century. An example is given by Marin Mersenne, who included in his *Harmonie universelle* the song *Tu crois ô beau soleil*, composed by the King and set in tablature by Pierre de la Barre (1592-1656), organist of the Chapelle royale and spinet player to the King and Queen. As examples of the diminutions that can be made on the organ or on

the spinet, Mersenne then offers eight varied versions of the beginning of the song, of increasing virtuosity, completed by Arnaud De Pasquale and recorded here. Mersenne's example inspired the harpsichord tablature settings of the three *airs de Cour* by Antoine Boësset (1587-1643) and Étienne Moulinié (1599-1676). The former was one of the most important musicians of the reign of Louis XIII, superintendent of the Music of the King's Chamber (i.e. the head of secular musical life at court). Composed on a poem by Claude de L'Estoile, *Objet dont les charmes si doux* is an air for four voices, published, according to the customs of the time, both in polyphonic form (9th book of *Airs de cour* with 4 & 5 parts in 1642) and in a song/lute version (16th book of *Airs de cour* with lute tablature in 1643); the air entitled *Heureux séjour de Parthénisse* is older and was published in 1623 in a joint collection of *Airs* by different authors with lute tablature. Both airs also circulated in the form of witty parodies. Finally, Moulinié's *Beauté que j'adore* dates from the same years, published in the first book of *Airs de cour* with lute tablature (1624) by a talented young musician from the

Languedoc, whose name was beginning to be known at court. Each air is first played simply, then with diminutions that vary the sonorities. The programme on this disc also borrows from the vocal repertoire of the previous reign, with the setting in tablature of an astonishing three-part song by Claude Le Jeune (1530-1600), a composer in the service of Henri IV, and one of the most innovative musicians of the late 16th century. *Qu'est devenu ce bel œil* (1594) explores the chromatic genre, an opportunity for unusual note associations and beautiful dissonances. Finally, four pieces in this harpsichord concert from the time of Louis XIII were originally composed for other

instruments: *contrepoint de la Fantaisie à 4 parties* for viols taken from the fifth book of *Airs de cour à quatre et cinq parties* (1639) by Étienne Moulinié, who became Gaston d'Orléans' music master, is transcribed for the keyboard; As for the two pieces by Charles Bocquet (1570-1615), a famous lutenist in the reign of Henri IV whose music circulated in France and Germany, they are all the more easily adapted to the harpsichord as the sound resources of the two instruments are similar; the *sarabande* by René Mésangeau (1568-1638), a lutenist in the service of Louis XIII, had already been turned into a harpsichord piece in the *Bauyn Manuscript*.

Über das Programm

Von Marie Demeilliez

„Das Spinett nimmt unter den Harmonieinstrumenten den ersten oder zweiten Platz ein“, bemerkte Marin Mersenne 1636 in seiner *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique (Universelle Harmonie, die Theorie und Praxis der Musik enthält)*¹. Zahlreiche Quellen, Gemälde, Abhandlungen und Archive zeugen von der Beliebtheit des Spinetts bei den Musikliebhabern. Nach und nach wurde es aber vom Cembalo verdrängt. Aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind uns allerdings nur sehr wenige Werke für Tasteninstrumente überliefert. Nach den sieben Büchern mit Stücken für „Orgeln, Spinette und Manicordions“, die Pierre Attaingnant 1530 veröffentlichte, wurde erst 1670 in Frankreich eine neue Sammlung für Cembalo herausgegeben: Es handelt sich um das Werk von Jacques Champion de Chambonnières, einem

Musiker, der seit 1632 im Dienst des Königs stand und einer der bewundertsten Cembalisten seines Jahrhunderts war. Das in Mersennes *Harmonie universelle* als Beispiel eingefügte Lied *Tu crois ô beau soleil* von Pierre de La Barre ist das einzige bekannte Stück für Spinett (oder Cembalo), das in Frankreich während der Herrschaft von Ludwig XIII. gedruckt wurde. Es gibt zwei Möglichkeiten, das Repertoire der damaligen Cembalisten zu rekonstruieren: Einige am Hof Ludwigs XIII. tätige Musiker hinterließen Werke, die ein paar Jahrzehnte später veröffentlicht oder kopiert wurden, wie das bei Chambonnières und Louis Couperin der Fall war. Außerdem zeigen die den Tasteninstrumenten gewidmeten Handschriften aus dem 17. Jahrhundert die Bedeutung der Transkription in der Praxis der Cembalisten, die bereitwillig Melodien, die gerade in Mode waren, auf

ihren Instrumenten übernahmen. Die vielen Bücher mit höfischen *Airs*, die in jenen Jahren veröffentlicht wurden, sowie die Tänze, die bei Balletten aufgeführt wurden, erwiesen sich als reiches Reservoir an Musik, die in die „Cembalotabulatur“ übertragen werden konnte.

Der aus einer alten Musikedynastie stammende Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672) war zunächst „gentilhomme ordinaire de la Chambre“ (ordentlicher Edelmann der Kammer) Ludwigs XIII. und wurde 1643 Nachfolger seines Vaters Jacques Champion de la Chapelle als „Spinettspieler“ des Königs. Am Ende des 17. Jahrhunderts galt er als Stammvater der französischen Cembaloschule: „Jeder weiß, dass diese illustre Persönlichkeit die anderen überragte, sowohl wegen der Stücke, die er komponierte, als auch, weil er der Erfinder

der schönen Art des Anschlages war, in der er brillantes Spiel & fließendes Spiel so gut handhabte & so gut miteinander verband, dass es unmöglich besser gemacht werden konnte.“² Vor der Veröffentlichung im Jahr 1670 war seine Musik, die uns nur durch handschriftliche Kopien bekannt ist, bereits seit mehreren Jahrzehnten in ganz Europa im Umlauf. Das ist der Fall der Stücke dieser Aufnahme, die alle (mit Ausnahme der *Paschalia*) im berühmten *Bauyn-Manuskript* enthalten sind, einer umfangreichen Sammlung, die im 17. Jahrhundert für die Familie des Pariser Finanziers André Bauyn de Bersan zusammengestellt wurde und als eine der wichtigsten Quellen für Cembalomusik gilt. Die Kunst der Chambonnières offenbart sich in zahlreichen Tanzstücken, die man gern hintereinander in der gleichen Tonart spielte. Wir kennen seine Allemanden, Sarabanden und *Gigues*, mehrere Dutzend

¹ Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, Cramoisy, 1636, livre III des instruments à cordes [Buch III der Saiteninstrumente].

² Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *Lettre de Mr Le Gallois, à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique Brief von Monsieur Le Gallois an Fräulein Regnault de Solier über die Musik*, Paris, Michalet, 1680, p. 68-69

Courantes und vier Pavanen sowie einige seltenere Tänze für Cembalo wie die *Brusque* oder die *Volte provençale*, zwei leichte Tänze im Dreiertakt. In Hinblick auf Chambonnières' Kunst des Anschlags auf dem Cembalo wurde er besonders dafür gelobt, wie er seine Stücke mit zahlreichen Verzierungen abwandelte: „Jedes Mal, wenn er ein Stück spielte, fügte er neue schöne Effekte mit Hilfe von Portamenti, Passagen, verschiedenen Zierarten und Doppelkadenzten hinzu. Schließlich variierte er sie durch all diese unterschiedlichen schönen Effekte so sehr, dass er immer neue Reize fand.“ Die Struktur seiner Tänze für Cembalo, die aus zwei (oder für die Pavanen aus drei) Teilen bestehen und zweimal gespielt werden oder im Fall eines Rondeaus einen Refrain und mehrere Strophen abwechseln, eignet sich für eine Vielzahl von Wiederholungen: Dieses Prinzip des *Doubles*, der Verdoppelung, bei der der Musiker meist improvisierte Verzierungen und Diminutionen hinzufügt, dient dazu, den musikalischen Diskurs zu erneuern. Von dieser Kunst, die charakteristisch für das Cembalo im 17. Jahrhundert ist, zeugte Louis Couperin, der Freund und

Schützling von Chambonnières, eben in diesem *Bauyn-Manuskript* ausgehend von der Allemande *Le Moutier*, einem der berühmtesten Stücke von Chambonnières. In der vorliegenden Aufnahme wird jeder der beiden Abschnitte der Allemande in Chambonnières' Version gespielt und dann in Couperins Double-Fassung wiederholt. Die *Paschalia* von Chambonnières stammt aus der Handschrift eines Amateurs des 17. Jahrhunderts, die in der *Bibliothèque Sainte-Geneviève* in Paris aufbewahrt wird: Der Titel dieses (in anderen Manuskripten *Le Printemps [Der Frühling]* genannten) Stücks zeugt von der Verbreitung des italienischen Repertoires in Frankreich. Das spiegelt sich in der Reminiszenz an das typische musikalische Motiv einer Passacaglia am Ende von Chambonnières' Stück wider.

Laut Titon du Tillet, der 1732 einen *Parnasse français* zum Ruhm der französischen Dichter und Musiker unter der Herrschaft Ludwigs XIV. verfasste, verdankte Louis Couperin (1626-1661) seinen Erfolg in Paris der Unterstützung von Chambonnières: Louis, der aus Chaumes-en-Brie im Pariser Becken stammte, gab mit seinen Brüdern

im Château de Chambonnières ein „Ständchen“; von der „guten Symphonie“, die er gehört hatte, angenehm überrascht, ließ der Cembalist Louis „in Paris und am Hofe auftreten, wo er großen Anklang fand. Bald darauf erhielt er den Organistenposten von Saint-Gervais in Paris und eine der Organistenstellen der königlichen Kapelle; man bot ihm sogar den Posten eines ordentlichen Musikers der *Chambre du Roi* für das Cembalo zu Lebzeiten Chambonnières' an; aber er lehnte dankend ab und meinte, dass er seinen Wohltäter nicht verdrängen werde; der König war ihm dafür dankbar und betraute ihn mit einem neu geschaffenen Posten für Diskantgambe.“³ Erinnernte man sich an den schönen Anschlag und das brillante, fließende Spiel Chambonnières, so lobte man, dass Louis Couperin das Instrument in seinen Cembalostücken voll auszuloten suchte: „Diese Spielweise wurde von gebildeten Personen geschätzt, weil sie voller Akkorde und mit schönen Dissonanzen, verschiedenen Absichten und Imitationen angereichert ist“, meinte

man am Ende des 17. Jahrhunderts.⁴ Drei Stücke aus dem *Bauyn-Manuskript* werden hier wiedergegeben: zuerst ein Präludium, das arpeggierte Akkorde entfaltet, die in ganzen Noten und ohne Takt notiert und in einem eigenwilligen Stil wie eine Improvisation geschrieben sind, durch die die Klaviatur abgetastet und die Tonart, in der man spielen möchte, erforscht werden soll. Darauf folgt eine *Chaconne*, deren Rondeau-Form den Cembalisten dazu einlädt, die Wiederholungen des Refrains zu variieren: Verzierungen und Veränderungen der Registrierung erneuern die Klangfülle bei jeder Wiederholung. Schließlich folgt ein *Branle de basque*, ein lebhafter und schwungvoller Tanz, der vielleicht an einen Ball erinnert.

Die von Chambonnières oder Couperin komponierten stilisierten Tänze waren nicht dazu bestimmt, choreografiert zu werden. Dagegen wurden andere Stücke dieser Aufnahme tatsächlich getanzt, und zwar während der großen Ballette, die am Hof von Ludwig XIII. veranstaltet wurden. Das höfische Ballett war eine der

³ Evrard Titon du Tillet, *Le Parnasse français*, Paris, Coignard fils, 1732, p. 402

⁴ *Lettre de Mr Le Gallois, op. cit.*, p. 74

Liebblingsunterhaltungen des Königs und seines Gefolges. Professionelle Tänzer, Mitglieder der königlichen Familie und Höflinge, die von Kindheit an im Tanz ausgebildet worden waren, traten in einer Abfolge von getanzten *Entrées* und Erzählungen auf, die deklamiert oder gesungen wurden. Ihre Musik ist uns dank der umfangreichen Anthologie überliefert, die von André Danican Philidor (1652-1730) zusammengestellt wurde. Philidor war ab 1687 Bibliothekar des Königs und damit beauftragt, die wichtigsten und schönsten Werke seiner Zeit zu kopieren bzw. kopieren zu lassen. In mehreren Bänden ist die Musik der „alten Ballette“ gesammelt, die unter der Herrschaft von Heinrich III., IV. und Ludwig XIII. getanzte wurden und die Philidor „aus dem Staub einiger Schränke ziehen wollte, wo sie wie begraben lagen“. In der Art der Cembalisten des 17. Jahrhunderts, die modische Musik für Tasteninstrumente bearbeiteten, stellte Arnaud De Pasquale in der *Suite in D* Ballettarien aus der frühen Regierungszeit Ludwigs XIII. zusammen: drei *Entrées* aus dem *Ballet de la Robinette*, getanzte von den Fürsten von Guise und Vendôme im Jahr 1611, ein

Entrée aus dem *Ballet des Sibilots* (1611), drei *Entrées* aus dem *La Ronde* genannten *Ballet de la Courtisane*, getanzte im Februar 1613 (u.a. vom Herzog von Vendôme) und ein Air aus dem *Ballet de l'Arlequin* (1613). Das fast achtzig Jahre nach ihrer Aufführung geschriebene Manuskript Philidors gibt nur das musikalische Gerüst der *Airs à danser* wieder; während sie wahrscheinlich von den *Vingt-quatre Violons* (dem Streichorchester des Hofes, das sich aus *Dessus*, *Hautes-contre*, *Tailles*, *Quintes* und *Basses* der Violinfamilie zusammensetzte) begleitet von Lauten, Blas- und Schlaginstrumenten aufgeführt wurden, sind nur die zwei Stimmen von *Dessus* und *Basses* kopiert, ohne jegliche Angabe der Instrumente. Davon ausgehend fügt der Cembalist harmonische und kontrapunktische Füllsel, Diminutionen und Verzierungen hinzu, die für die Musiksprache des 17. Jahrhunderts charakteristisch sind, und verwandelt diese unvollständigen *Airs* in echte Cembalostücke. Die *Suite in G* ist eine Sammlung von *Airs*, die zwischen 1635 und 1638 getanzte wurden. Die Libretti der Ballette spiegeln die karnevaleske, fröhliche Atmosphäre dieser

großen *Divertissements* (Unterhaltungen) wider.⁵ Im Februar 1635 trat Ludwig XIII. im *le Ballet du Roi ou la Vieille cour, où les habitants des rives de la Seine viennent danser pour les triomphes de sa Majesté (Ballet des Königs oder der Alte Hof, wo die Bewohner der Seine-Ufer anlässlich der Triumphe seiner Majestät zum Tanz kommen)* auf: Das *Entrée* der Höflinge versammelte mehrere seiner Verwandten (darunter seinen Bruder Gaston d'Orléans), „alle reich gekleidet im antiken Stil und mit Gold- und Silberstickereien bedeckt“; später traten in diesem Ballett *Les fous de la fête* (Die Narren des Festes) auf, „mit Karten und Tarockkarten als Kopfschmuck, grün gekleidet, mit vielen Fuchsschwänzen und Glöckchen an den Beinen. Im März tanzte der König im Château de Chantilly das *Ballet de la Merlaison* zum Thema Amseljagd. Zeitzeugenberichten zufolge hatte er selbst die Musik und die Tänze des Balletts komponiert. Das 10. *Entrée* zeigt Bauern, darunter „einen Jäger, einen Vogelfänger und jemanden, der Netze auslegt“. Ludwig XIII. tanzte noch am 12.

Februar 1636 das *Ballet des Improvistes* im Louvre: Zwei *Entrées* wurden beibehalten, nämlich das sechste, in dem vier maskierte Bürger „durch ihre Gesten die Freude bezeugen, sich so unbeschwert zu sehen“, und das neunte, in dem der Fürst von Harcourt einen *Bauern* spielte. Aus dem *Ballet des Nations*, das am 13. Januar 1638 vor dem König in Saint-Germain-en-Laye getanzte wurde, stammen drei für Cembalo bearbeitete, kontrastierende *Entrées*, die *Pantalon* (die berühmte Figur der *Commedia dell'arte*), Italiener und Ägypter darstellten. Schließlich wurden zwei *Entrées* aus dem *Ballet du Mariage de Pierre de Provence avec la belle Maguelonne (Ballett der Hochzeit von Pierre de Provence mit der schönen Magelone)*, das von Gaston d'Orléans im Februar 1638 in Tours gegeben und dann in Saint-Germain vor dem König nochmals aufgeführt wurde, für Cembalo bearbeitet. Das Ballett erzählte die Geschichte von Pierre de Provence, seiner Geliebten Maguelonne und der Königin des *Königreichs der Andouilles (der Dummköpfe)*.

⁵ Diejenigen, die in Band V der *Ballets et mascarades de cours de Henri III à Louis XIV* abgedruckt sind und von Paul Lacroix (Genf, 1868-1870) herausgegeben wurden.

Neben der Musik der „alten Ballette“ kopierte und bewahrte Philidors Werkstatt auch die „für Weihen, Krönungen, Hochzeiten und andere Feierlichkeiten gemachten Airs“ der Regierungszeiten von Franz I., Heinrich III., Heinrich IV. und Ludwig XIII. Darunter das *Concert donné à Louis XIII en 1627 par les Vingt-Quatre Violons et les Douze Hautbois* (Konzert der vierundzwanzig Violinen und der zwölf Oboen), das für Ludwig XIII. im Jahr 1627 anlässlich eines der wichtigsten, dem Protokoll entsprechenden Ereignisse des Jahres gegeben wurde: des Festes des Heiligen Ludwig, des Schutzpatrons des Königreichs Frankreich. Aus diesem Konzert von Ballett-Arien, die diesmal fünfstimmig notiert wurden, ist hier eine *Gavotte* für das Cembalo bearbeitet, teilweise umharmonisiert und mit zahlreichen Verzierungen angereichert. Noch zwei weitere Quellen, die vom Repertoire der *Vingt-quatre Violons* Ludwigs XIII. zeugen, liefern Material für dieses Cembaloprogramm: Drei Stücke stammen aus der *Kasseler Handschrift*, die etwa zweihundert französische Stücke für den Gebrauch eines dem französischen Geschmack zugeneigten deutschen

Hoforchesters enthält. Darin finden sich u. a. *Airs* von Guillaume Dumañoir (1615-1697), einem der *Vingt-quatre violons* des Königs, der darüber hinaus auch ein bekannter Tänzer war und aktiv an den Balletten des französischen Hofes teilnahm. Eine *Courante* schließlich stammt aus der 1612 veröffentlichten Sammlung *Terpsichore musarum* von Michael Praetorius (1571-1621), Kapellmeister am Hof von Wolfenbüttel. Diese umfangreiche Sammlung umfasst mehr als dreihundert instrumentale Tänze, die größtenteils dem französischen Repertoire entlehnt sind und Praetorius von dem französischen Tanzmeister des Herzogs übermittelt wurden. Jedes Mal wird die Orchesterpolyphonie an die Klangeigenschaften des Cembalos angepasst, als Vorwand für Diminutionen genutzt und mit zahlreichen Ergänzungen angereichert.

Seit der Renaissance gehören Transkriptionen des Vokalrepertoires, ob weltliche Lieder oder Kirchenmotetten, zum Repertoire von Organisten und Cembalisten. In den von Pierre Attaingnant im 16. Jahrhundert herausgegebenen Büchern wurden

die Polyphonien der berühmtesten zeitgenössischen Komponisten (Janequin, Sermisy, Willaert usw.) zu Musik für Tasteninstrumente, wobei ornamentale Formeln und idiomatische Elemente des Instruments wie Akkorde im Lautenstil hinzugefügt wurden. Diese Vorliebe für „in Klaviertabulatur gesetzte“ Lieder bestand im 17. Jahrhundert weiter. Ein Beispiel dafür gibt Marin Mersenne, der in seine *Harmonie universelle* das Lied *Tu crois ô beau soleil* aufnahm, das vom König komponiert und von Pierre de la Barre (1592-1656), dem Organisten der *Chapelle royale* und Spinettisten des Königs und der Königin, in Tabulatur gesetzt wurde. Als Beispiele für die Diminutionen, die auf der Orgel oder dem Spinett gespielt werden können, bringt Mersenne danach acht variierte Fassungen des Liedanfangs mit zunehmender Virtuosität, die von Arnaud De Pasquale vervollständigt und hier aufgenommen wurden. Mersennes Vorbild inspirierte die Tabulturnotation für Cembalo der drei *Airs de Cour* von Antoine Boësset (1587-1643) und Étienne Moulinié (1599-1676). Ersterer war einer der wichtigsten Musiker unter der Herrschaft Ludwigs XIII. und *Surintendant*

der *Musique de la Chambre du Roi* (d.h. Leiter des weltlichen Musiklebens des Hofes). *Objet dont les charmes si doux*, komponiert auf ein Gedicht von Claude de L'Estoile, ist ein vierstimmiges Air, das den Gepflogenheiten der Zeit entsprechend sowohl in mehrstimmiger Form (9. Buch der 4- und 5-stimmigen *Airs de cour*, 1642) als auch in einer Lied- bzw. Lautenfassung (16. Buch der *Airs de cour mit Lautentabulatur*, 1643) veröffentlicht wurde. Das Air mit dem Titel *Heureux séjour de Parthénisse* ist älter und wurde 1623 in einem Sammelband von Airs verschiedener Autoren in Lautentabulatur veröffentlicht. Beide Melodien wurden auch in Form von geistlichen Parodien in Umlauf gebracht. Aus denselben Jahren stammt schließlich im ersten (1624 veröffentlichten) Buch der *Airs de cour mit Lautentabulatur Enfin la Beauté que j'adore* von Mouliniés, einem begabten jungen Musiker aus dem Languedoc, dessen Name am Hof bekannt zu werden begann. Jede Melodie wird zunächst einfach gespielt, dann mit Diminutionen, die die Klangfarben variieren. Das Programm dieser CD nimmt auch Anleihen beim Vokalrepertoire der vorherigen

Herrschaftperiode, u. zw. durch die Tabulturnotation eines erstaunlichen dreistimmigen Liedes von Claude Le Jeune (1530-1600), einem Komponisten im Dienst von Heinrich IV., der einer der innovativsten Musiker des späten 16. Jahrhunderts war. *Qu'est devenu ce bel œil* (1594) erkundet das chromatische Genre, eine Gelegenheit für ungewöhnliche Aufeinandertreffen von Noten und schönen Dissonanzen.

Schließlich folgen vier Stücke eines Cembalokonzerts aus der Zeit Ludwigs XIII., die ursprünglich für andere Instrumente komponiert wurden: der für Tasteninstrumente transkribierte Kontrapunkt der *Fantaisie à 4 parties*

pour les violes (4-stimmige Fantasie für Gamben) aus dem fünften Buch der *Airs de cour à quatre et cinq parties* (1639) von Étienne Moulinié, der Meister der Musik von Gaston d'Orléans geworden war; die beiden Stücke von Charles Bocquet (1570-1615), einem berühmten Lautenisten aus der Regierungszeit Heinrichs IV., dessen Musik in Frankreich und Deutschland verbreitet war, lassen sich umso leichter auf das Cembalo übertragen, als die Klangressourcen der beiden Instrumente ähnlich sind; die Sarabande von René Mésangeau (1568-1638), einem Lautenisten im Dienste Ludwigs XIII., war bereits im *Bauyn-Manuskript* zu einem Cembalostück umgeschrieben worden.



Le clavecin Rückers

Par Émile Jobin

Si les instruments à clavier, épinettes, clavecins et manichordions, sont cités dans les traités publiés en France sous le règne de Louis XIII, entre autres ceux de Mersenne et de Trichet, nous n'en avons aucune trace physique et ils sont curieusement absents dans les représentations. Dans l'iconographie, ce sont des instruments italiens que l'on retrouve et, à partir du XVII^e siècle, des flamands.

En fait, de la première moitié du XVII^e siècle, un seul clavecin français nous est parvenu, celui de Jean II Denis daté de 1648, exposé au musée de l'Hospice Saint Roch d'Issoudun.

À la fin du XVI^e siècle, Anvers est une ville florissante, elle connaît alors un rayonnement artistique incomparable. C'est à la faveur de ce mouvement intellectuel et artistique qu'une véritable révolution voit le jour dans la facture de clavecins anversoise: la construction des caisses n'est plus réalisée sur le fond comme dans la tradition mais assemblée

autour du sommier comme du mobilier, facilitant la construction avec des bois locaux. En outre, les instruments sont systématiquement cordés en fer, ne gardant en laiton que les cordes des notes les plus graves, contrairement à la plupart des instruments italiens.

Les ateliers de la célèbre dynastie des Rückers ne produisirent pas moins de quatorze modèles différents de clavecins et d'épinettes. Le clavecin transpositeur faisait partie de ce catalogue. À l'origine, cet instrument comportait deux claviers superposés décalés d'une quarte, qui utilisaient les mêmes cordes, avec un registre de huit pieds et un de quatre pieds à chaque étage. En fait, c'est comme si on avait deux instruments traditionnels flamands dans la même caisse à deux diapasons différents. Rappelons qu'au début du XVII^e siècle, le clavecin « normal » en Flandres et dans toute l'Europe était un instrument à un seul clavier. C'est aussi pour cette raison que les transpositeurs

étaient si prisés: ils étaient susceptibles d'être facilement transformés en clavecins à deux claviers. Rares sont les instruments transpositeurs qui nous sont parvenus dans leur état original, c'est-à-dire avec les deux claviers décalés d'une quarte.

En 1991, j'ai restauré un clavecin originellement transpositeur de Ioannes Rückers, daté de 1612, mais qui avait été « aligné » (claviers à l'aplomb non décalés d'une quarte) en 1733 pour le musée de Picardie à Amiens. Fasciné par la projection acoustique de cet instrument, je m'en suis inspiré pour fabriquer le clavecin joué dans cet enregistrement (propriété du conservatoire de Boulogne-Billancourt).

Dans cet instrument, j'ai souhaité conserver les longueurs de cordes et les points de pincements originaux, véritable code génétique de l'instrument, et aligner les deux claviers sur un seul. C'est justement cette possibilité qui avait inspiré les facteurs anciens pour les ravalements:

celle-ci produit précisément l'étendue des clavecins à petit ravalement avec octave courte GG-BB-HH, très courante à partir de la fin du XVII^e siècle.

Le clavecin comporte donc deux rangs de cordes, l'un de huit pieds et l'autre de quatre pieds, sur un clavier avec trois registres, deux jeux de huit pieds sur la même corde, qui peuvent sonner séparément ou ensemble, et un jeu de quatre pieds. Cette disposition permet d'entendre l'instrument Rückers d'origine, mais aussi de faire sonner la corde de huit pieds excitée en même temps par deux sautereaux, une invention de Ioannes Couchet (1615-1655), neveu et apprenti de Ioannes Rückers (1578-1642).

Cet instrument n'est donc pas une copie exacte du clavecin d'Amiens, mais une restitution acoustique qui comporte une possibilité supplémentaire par rapport aux clavecins transpositeurs historiques.

The Rückers Harpsichord

By Émile Jobin

Although keyboard instruments, spinet, harpsichord and clavichord are mentioned in treatises published in France during the reign of Louis XIII, including those by Mersenne and Trichet, we have no physical trace of them and they are curiously absent from illustrations. In the iconography, Italian instruments are found and, from the 17th century onwards, Flemish ones.

In fact, only one French harpsichord from the first half of the 17th century has survived, that of Jean II Denis, dated 1648, on display at the *Musée de l'Hospice Saint-Roch* in Issoudun.

At the end of the sixteenth century, Antwerp was a flourishing city with unparalleled artistic influence. It was during this intellectual and artistic movement that a veritable revolution took place in Antwerp harpsichord making: the construction of the case was no longer started from the underside as in the tradition, but assembled around the wrest plank something like in furniture making,

and was facilitated by the possibility of using local woods from the region around Antwerp.

In addition, the instruments were systematically strung in iron, leaving only the lower strings in brass, unlike most Italian instruments. The workshops of the famous Rückers dynasty produced no less than fourteen different models of harpsichord and spinet. The transposing harpsichord was part of this catalogue. Originally, this instrument had two superimposed keyboards out of sync by a fourth, using the same strings, with an eight-foot register and a four-foot register on each level. In fact, it was like having two traditional Flemish instruments in the same case at two different pitches. It should be remembered that in the early seventeenth century the “normal” harpsichord in Flanders and throughout Europe was a single manual instrument. This is also why transposers were so popular: they could easily be converted

into two-manual harpsichords. Very few transposers have survived in their original state, i.e. with the two keyboards out of sync by a fourth. In 1991, I restored for the *Musée de Picardie* in Amiens an original transposing harpsichord by Ioannes Rückers, dated 1612, but which had been “aligned” in 1733 for the museum (keyboards directly one above the other, not out of sync by a fourth). Fascinated by the acoustical projection of this instrument, I took inspiration from it to build the harpsichord played in this recording (owned by the *Conservatoire de Boulogne-Billancourt*). In this instrument, I wanted to keep the original string lengths and plucking points, which are the genetic codes of the instrument, and to align the two manuals onto one. It is precisely this possibility that inspired the early makers to create the *ravalements*¹: it produces precisely the range of the petits

*ravalements*² with short octave GG-BB-HH harpsichords, which were very common from the end of the 17th century onwards.

The harpsichord thus has two rows of strings, one of eight feet and one of four feet, on a keyboard with three registers, two sets of eight feet on the same string, which can sound separately or together, and one set of four feet. This arrangement allows the original Rückers instrument to be heard, but also allows the eight-foot string to be played at the same time by two jacks, an invention by Ioannes Couchet (1615-1655), nephew and apprentice of Ioannes Rückers (1578-1642).

This instrument is therefore not an exact copy of the Amiens harpsichord, but an acoustic reproduction that includes an additional possibility compared to historical transposing harpsichords.

¹Translator's note A term for the alteration and extension of the disposition and range of keyboard instruments. It is most often applied to the rebuilding of instruments by the Ruckers family in the 18th century. A harpsichord with a compass of C/E-c^{'''} might have been modified to make the compass chromatic C-d^{'''}; this could have been carried out within the existing case width by making a new keyboard and slides and repinning the bridges. a more extensive modification to a five-octave compass involved widening the case and was called 'à grand ravalement'. The type of modification depended on the prevailing musical requirements in the country in which it was carried out.

Das Rückers-Cembalo

Von Émile Jobin

Auch wenn Tasteninstrumente wie Spinette, Cembali und Manichordions in theoretischen Schriften erwähnt werden, die während der Herrschaft Ludwigs XIII. unter anderen von Mersenne und Trichet in Frankreich veröffentlicht wurden, verfügen wir über keine konkreten Spuren von ihnen, und sie fehlen merkwürdigerweise auch auf Abbildungen, während wir sehr wohl italienische und ab dem 17. Jahrhundert auch flämische Instrumente auf Bildquellen finden.

Das einzige französische Cembalo, das uns aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erhalten ist, wurde von Jean II Denis gebaut, ist auf 1648 datiert und im *Musée de l'Hospice Saint-Roch* in Issoudun ausgestellt.

Am Ende des 16. Jahrhunderts war Antwerpen eine blühende Stadt, die einen unvergleichlichen künstlerischen Einfluss ausübte. Während dieser intellektuellen und kulturellen Blüte fand im Antwerpener Cembalobau eine regelrechte Revolution statt: Der Resonanzkasten ist nicht

mehr traditionsgemäß aufgeschachtelt, sondern wie bei Möbelstücken befestigt, u.zw. entlang des Stimmstockes, was die Verwendung von einheimischem Holz erleichterte. Außerdem sind die Instrumente im Gegensatz zu den meisten italienischen Cembali systematisch mit Eisensaiten bespannt, wobei nur für die tiefsten Töne Messingsaiten benutzt wurden.

Die Werkstätten der berühmten Rückers-Dynastie produzierten nicht weniger als vierzehn verschiedene Modelle von Cembali und Spinetten. Das Transponiercembalo war Teil dieses Sortiments. Ursprünglich hatte dieses Instrument zwei übereinanderliegende, um eine Quart versetzte Manuale, die die gleichen Saiten benutzten, wobei jedes mit einem Acht-Fuß- und einem Vier-Fuß-Register ausgestattet war. Es schien, als hätte man zwei traditionelle flämische Instrumente mit zwei verschiedenen Tonhöhen in einem Resonanzkasten.

Im Gegensatz dazu, war das „normale“ Cembalo in Flandern und ganz Europa zu Beginn des 17. Jahrhunderts ein einmanualiges Instrument. Aus diesem Grund wurden die Transponiercembali so geschätzt, konnten sie doch leicht in zweimanualige Cembali umgebaut werden. Nur wenige Transponiercembali sind uns im Originalzustand erhalten, d.h. mit den beiden um eine Quart versetzten Manualen.

1991 restaurierte ich für das *Musée de Picardie* in Amiens ein originales Transponiercembalo von Ioannes Rückers aus dem Jahr 1612, das 1733 „angepasst“ worden war (die Manuale liegen übereinander, sind aber nicht um eine Quart verschoben). Von der akustischen Projektion dieses Instruments fasziniert, ließ ich mich zum Bau von dem in dieser Aufnahme gespielten Cembalo (Eigentum des Konservatoriums Boulogne-Billancourt) inspirieren.

Bei diesem Instrument wollte ich die ursprünglichen Saitenlängen und Zupfstellen, die einen geradezu „genetischen Code“ des Instruments darstellen, beibehalten und die beiden

Manuale aneinanderreihen. Eben diese Möglichkeit veranlasste die früheren Cembalobauer zu den *Ravalements*: Durch ein *kleines Ravalement* ergibt sich genau der Tonumfang der Cembali mit kurzer Oktave GG-BB-HH, die ab dem Ende des 17. Jahrhunderts sehr verbreitet waren.

Das Cembalo hat also zwei Saitenchöre, einen Achtfuß und einen Vierfuß auf einem Manual mit drei Registern, zwei Achtfußsaiten auf demselben Chor, die einzeln oder zusammen klingen können, und einen Vierfußchor. Diese Anordnung ermöglicht es, das originale Rückers-Instrument zu hören, aber auch die von zwei Springern gleichzeitig in Schwingung versetzte Acht-Fuß-Saite zum Klingen zu bringen, eine Erfindung von Ioannes Couchet (1615-1655), des Neffen und Lehrlings von Ioannes Rückers (1578-1642).

Dieses Instrument ist somit keine exakte Kopie des Cembali von Amiens, sondern eine akustische Nachbildung, die im Vergleich zu historischen Transponiercembali eine zusätzliche Möglichkeit bietet.

Clavecin dans l'esprit italien fait à Barbaste par Philippe Humeau, 2005

Étendue : E/cc - la 4 ; 1x8' - 1x4'

Après avoir construit de nombreuses copies de clavecins anciens; après avoir étudié les inventaires des instruments encore conservés; m'être imprégné de la musique, des descriptions de concerts de l'époque; m'être laissé envahir par l'activité artistique (peinture, architecture...) de l'Italie des XVI^e et XVII^e siècle; je me suis permis de rêver et de laisser aller mon imagination nourrie par tous ces éléments.

Je me suis octroyé la liberté sans être obligé de construire d'une manière servile la copie d'un instrument original.

Qu'avaient donc dans la tête ces facteurs pour prendre les directions qu'ils ont prises? Copier ne suffit pas. Copier c'est l'apprentissage, lequel se pratique toute la vie. Créer est une autre affaire. Ce que vous entendez n'est que le fruit de ma liberté.

Harpsichord in the Italian spirit made in Barbaste by Philippe Humeau, 2005

Range: E/cc - A 4; 1x8' - 1x4'

After having built numerous copies of ancient harpsichords; after having studied the inventories of the instruments still preserved; after having immersed myself

in the music and in the descriptions of concerts of the period; after having allowed myself to be invaded by the artistic activity (painting, architecture...) of 16th

and 17th century Italy; I allowed myself to dream and to let my imagination run wild, nourished by all these elements. I allowed myself freedom without being obliged to build a slavish copy of an original instrument.

What did these makers have in mind to take the directions they did? Copying is not enough. Copying is learning, which is a lifelong process. Creating is another matter. What you hear is only the fruit of my freedom.

Cembalo im italienischen Geist, hergestellt in Barbaste von Philippe Humeau, 2005

Tonumfang: E/cc - a 4; 1x8' - 1x4'

Nachdem ich viele Kopien antiker Cembalos gebaut, die Inventare der noch erhaltenen Instrumente studiert, mich in die Musik, in die Beschreibungen der Konzerte jener Zeit vertieft hatte und mich von der künstlerischen Aktivität (Malerei, Architektur...) des 16. und 17. Jahrhunderts in Italien hatte überwältigen lassen, erlaubte ich mir, zu träumen und meiner von all diesen Elementen genährten Phantasie freien Lauf zu lassen. Ich habe mir die Freiheit genommen, mich

nicht zu zwingen, akribisch die getreue Kopie eines Originalinstruments zu bauen.

Was dachten sich diese Instrumentenbauer dabei, als sie die Richtungen wählten, die sie einschlugen? Kopieren allein genügt nicht. Doch Kopieren heißt auch Lernen, und das ist ein lebenslanger Prozess. Kreieren ist eine andere Sache. Was Sie hören, ist ausschließlich das Ergebnis meiner Freiheit.



Arnaud De Pasquale

Arnaud De Pasquale

Arnaud De Pasquale grandit dans un milieu musical baroque et commence l'apprentissage du clavecin dès l'âge de cinq ans avec Dominique Ferran au Conservatoire de Poitiers. Il entre ensuite au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris dans les classes d'Olivier Baumont et de Blandine Rannou. Il complète sa formation grâce aux conseils de Pierre Hantaï, Blandine Verlet, Élisabeth Joyé, Skip Sempé, Laurent Stewart et Huguette Grémy-Chauliac. Sa carrière lancée, il joue au sein de plusieurs ensembles tels que Pygmalion, dirigé par Raphaël Pichon, l'Ensemble Correspondances, dirigé par Sébastien Daucé et Collegium Vocale, dirigé par Philippe Herreweghe. En tant que soliste au clavecin aussi bien qu'à l'orgue, au piano ou au clavicorde, il est régulièrement invité à donner des récitals en France, en Europe ou au Mexique (Château d'Assas, théâtre de Caen, Festival de Radio France à Montpellier, *London Festival of Baroque Music*, etc).

Outre son activité discographique avec les ensembles, il a enregistré plusieurs albums pour Alpha, dont deux avec la violiste Lucile Boulanger, tous salués par la critique – *Diapason Découverte*, *Choc* de Classica, *IRR-Outstanding*, *ffff* de Télérama. Il a également reçu un *Diapason Découverte* en 2013 pour le premier album de La Sainte Folie Fantastique (*My Precious Manuscript*), un ensemble dont il est membre fondateur. Il a récemment enregistré la musique de clavecin au temps de Louis XIII pour le label Château de Versailles Spectacles.

Sa curiosité pour la diversité des orgues historiques l'a amené à entreprendre un tour du monde des orgues : une aventure au long cours produite en partenariat avec les Éditions des Abbesses pour le label harmonia mundi et dont le premier album consacré à la Sicile inaugure les premières pages d'un carnet de voyage riche en promesses.

Arnaud De Pasquale grew up in a Baroque musical environment and began learning the harpsichord at the age of five with Dominique Ferran at the *Conservatoire de Poitiers*. He then entered the *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris* in the classes of Olivier Baumont and Blandine Rannou. He completed his training under the guidance of Pierre Hantaï, Blandine Verlet, Élisabeth Joyé, Skip Sempé, Laurent Stewart and Huguette Grémy-Chauliac. His career having begun he was invited to play in several ensembles such as the Ensemble Pygmalion, conducted by Raphaël Pichon, the Ensemble Correspondances, conducted by Sébastien Daucé and Collegium Vocale, conducted by Philippe Herreweghe. As a soloist on harpsichord as well as organ, fortepiano or clavichord, he is regularly invited to give recitals in France, Europe and Mexico (*Château d'Assas*,

Caen theatre, Radio France Festival in Montpellier, London Festival of Baroque Music, etc). In addition to his recording activity with ensembles, he has recorded several albums for Alpha, including two with the violinist Lucile Boulanger, all of which have been acclaimed by the critics – *Diapason Découverte*, *Choc de Classica*, *IRR-Outstanding*, *ffff* de Télérama. He also received a *Diapason Découverte* in 2013 for the first album of La Sainte Folie Fantastique (*My Precious Manuscript*), an ensemble of which he is a founding member.

His curiosity for the diversity of historical organs led him to embark on a world tour of organs: a long-term adventure produced in partnership with Éditions des Abbesses for the harmonia mundi label, and whose first album, devoted to Sicily, inaugurates the first pages of a travel journal full of promise.

Arnaud De Pasquale wuchs mit Barockmusik auf und begann bereits im Alter von fünf Jahren Cembalounterricht bei Dominique Ferran am *Conservatoire de Poitiers* zu nehmen. Anschließend trat er in das *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse* von Paris in die Klassen von Olivier Baumont und Blandine Rannou ein. Mit vielen Ratschlägen standen ihm Pierre Hantaï, Blandine Verlet, Élisabeth Joyé, Skip Sempé, Laurent Stewart und Huguette Grémy-Chauliac hilfreich zur Seite und gaben seiner Ausbildung den letzten Schliff. Seit Beginn seiner Karriere spielt er in verschiedenen Ensembles wie Pygmalion unter der Leitung von Raphaël Pichon, dem Ensemble Correspondances unter der Leitung von Sébastien Daucé und dem Collegium Vocale unter der Leitung von Philippe Herreweghe. Als Solist sowohl auf dem Cembalo als auch auf der Orgel, dem Fortepiano oder dem Clavichord wird er nicht nur regelmäßig zu Recitals in Frankreich, sondern auch in viele Länder Europas und sogar nach Mexiko eingeladen (*Château d'Assas*, *Théâtre de Caen*, Radio

France Festival in Montpellier, *London Festival of Baroque Music* u. a.).

Neben seinen Aufnahmen mit diesen Ensembles nahm er mehrere Alben für das Label Alpha auf, darunter zwei mit der Gambistin Lucile Boulanger, die ausnahmslos von der Kritik hoch gelobt wurden – *Diapason Découverte*, *Choc de Classica*, *IRR-Outstanding*, *ffff* de Télérama. Außerdem erhielt er 2013 einen *Diapason Découverte* für das erste Album von La Sainte Folie Fantastique (*My Precious Manuscript*), einem Ensemble, dessen Gründungsmitglied er ist.

Sein Interesse für die Vielfalt historischer Orgeln hat ihn dazu veranlasst, eine „Weltreise der Orgeln“ zu unternehmen: ein langfristiges Abenteuer, das von den *Éditions des Abbesses* für das Label *Harmonia Mundi* unterstützt wird. Das erste Album, das Sizilien gewidmet ist, leitet den Beginn eines vielversprechenden Reisetagebuchs ein.

SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL Support the Royal Opera



Richard Cœur de Lion, Opéra Royal, octobre 2019, soutenu par L'ADOR

Château de Versailles Spectacles, filiale privée du Château de Versailles, a pour mission de perpétuer le foisonnement musical et artistique qui fait rayonner la résidence royale dans le monde entier. Elle produit la saison musicale de l'Opéra Royal, soit près d'une centaine de représentations par an à l'Opéra Royal et à la Chapelle Royale, des concerts d'exception au Salon d'Hercule et dans la Galerie des Glaces ainsi que les grands spectacles de plein air à l'Orangerie. Elle ne reçoit aucune subvention publique. Ses recettes de billetterie et le soutien de donateurs privés et d'entreprises mécènes lui permettent de construire une saison riche qui réunit plus de 50 000 spectateurs par an.

Château de Versailles Spectacles has for mission to produce the musical season of the Royal Opera which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allows us to offer the musical and artistic productions that makes Versailles shine throughout the world.



L'ADOR – les Amis de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 66% du don), rassemble les donateurs particuliers. Les Amis apportent un soutien financier nécessaire à des projets artistiques d'excellence, confiés à des artistes de renommée internationale comme à de jeunes artistes talentueux et prometteurs. Les niveaux d'adhésion, à partir de 500€, leur permettent de bénéficier d'avantages et ont un accès privilégié à une extraordinaire saison musicale.

The ADOR – the Friends of the Royal Opera – brings together private donors. In particular, the Friends provide the necessary financial support for excellent artistic projects entrusted to young artists.

Contact: amisoperaroyal@gmail.com
+33 1 30 83 70 92



Le Cercle des Mécènes de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 60% du don), rassemble les entreprises qui œuvrent au rayonnement de l'Opéra Royal. Les niveaux d'adhésion, à partir de 4000€, donnent accès à de fortes contreparties qui permettent aux entreprises de réaliser des opérations de relations publiques de grande qualité.

The Circle of Patrons of the Royal Opera brings together companies that work to benefit the Royal Opera. Membership levels, starting at €4,000, give access to highly valuable benefits that allow corporations to carry out level public relations operations that include the faculty to entertain customers at Versailles.

Contact: mecanat@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35



LIVE OPERA VERSAILLES



Enregistré au Château de Montgeroult
du 3 au 6 septembre 2019.

Prise de son et direction artistique : Camille Frachet

Traductions anglaises : Christopher Bayton

Traductions allemandes : Silvia Berutti-Ronelt

Remerciements :

François Guerrier, Sébastien Dacé, Camille Frachet, Emile Jobin, Philippe et Florence Humeau, Bénédicte Harlé-Jobin, Jérôme Verghade, Bibiane Lapointe, Nathalie Deveau, Marie-Felice et Xavier Des Courtils et les compositeurs anonymes des ballets donnés sous Louis XIII.

Collection Château de Versailles Spectacles

Château de Versailles Spectacles
Pavillon des Roulettes, grille du Dragon
78000 Versailles

Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, productrice

Béatrice Gallitelli, responsable des éditions discographiques
Stéphanie Hokayem, conception graphique

Retrouvez l'actualité de la saison musicale
de l'Opéra Royal sur :

www.chateauversailles-spectacles.fr

@chateauversailles.spectacles

@CVSpectacles @OperaRoyal

Château de Versailles Spectacles

Couverture : *Portrait du roi Louis XIII*, Philippe de Champaigne, 1635 ;
p. 46 © François Berthier ; p. 50 © Agathe Poupény ;
4^e de couverture : *Louis XIII*, Philippe de Champaigne, XVII^e siècle

Château de
VERSAILLES
Spectacles



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming !
www.live-operaversailles.fr



Louis XIII, Philippe de Champaigne, XVII^e siècle