

CHRISTOPHE
ROUSSET
BALBASTRE

PIÈCES DE CLAVECIN
LIVRE I





LES TALENS
LYRIQUES CHRISTOPHE
ROUSSET



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Enregistré par Little Tribeca du 25 au 27 septembre 2017 dans l'Amphithéâtre de la Cité de la musique, Paris, sur le clavecin Jean-Claude Goujon / Jacques Joachim Swanen, Paris avant 1749, E.233 de la collection du Musée de la musique.

Préparation et accord : Patrick Yègre

Direction artistique : Christophe Rousset

Prise de son : Ken Yoshida, Nicolas Bartholomé

Montage, mastering : Ken Yoshida

Introduction : Christophe Rousset

English translation © Charles Johnston & Sandy Spencer

Cover © Ignacio Barrios

Design © 440.media

AP163 © Les Talens Lyriques - Little Tribeca 2017 © Little Tribeca 2017

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

CLAUDE-BÉNIGNE BALBASTRE (1724-1799)

CHRISTOPHE ROUSSET clavecin
GILONE GAUBERT-JACQUES violon

Pièces de clavecin, Premier Livre (1759)

- | | |
|---|------|
| 1. La De Caze, Ouverture <i>fièrement et marqué</i> | 5'16 |
| 2. La D'Héricourt <i>noblement, sans lenteur</i> | 3'32 |
| 3. La Ségur, Gavotte <i>gracieusement</i> | 4'15 |
| 4. La Monmartel ou la Brunoy <i>allegro</i> | 2'52 |
| 5. La Boullongne <i>fièrement et marqué</i> | 6'36 |
| 6. La Castelmoré, Air champêtre <i>louré</i> | 4'38 |
| 7. La Courteille, Air | 3'05 |
| 8. La Bellaud <i>vivement</i> | 3'01 |
| 9. La Lamarck, Ouverture <i>vivement, et marquez les premières notes de chaque mesure</i> | 3'04 |
| 10. La Berville, Gavotte <i>gracieusement</i> | 4'30 |
| 11. La Lugeac, Giga <i>allegro</i> | 3'15 |
| 12. La Suzanne <i>noblement et animé</i> | 3'07 |
| 13. La Genty <i>badine, gaiement</i> | 2'13 |
| 14. La Malesherbe, Ariette <i>gracieuse</i> | 4'33 |
| 15. La Berryer ou la Lamoignon, Rondeau <i>gracieusement</i> | 3'22 |
| 16. La Laporte, <i>Allegro animé</i> | 3'13 |
| 17. La Morisseau <i>noblement</i> | 4'56 |

Pièce de clavecin en sonate avec accompagnement de violon, Sonate I^{re} (1749)

- | | |
|--------------------------|------|
| 18. Allegro | 4'04 |
| 19. Aria <i>gratioso</i> | 3'03 |
| 20. Allegro | 3'46 |



BALBASTRE OU LA TROISIÈME GÉNÉRATION DU CLAVECIN FRANÇAIS

Le clavecin français connaît essentiellement trois périodes. La facture instrumentale et les styles de composition en marquent de nettes limites : la première au XVII^e siècle est la lignée de Chambonnières, illustrée notamment par Louis Couperin et Jean-Henry D'Anglebert ; la seconde, début XVIII^e, est celle de François Couperin, Jean-Philippe Rameau et Louis Marchand ; la troisième, à partir de 1730, celle de Jacques Duphly, Pancrace Royer, Armand-Louis Couperin et Claude-Bénigne Balbastre. La première est tout en noblesse louis-quatorzienne, essentiellement fondée sur la suite de danses de cour ; la deuxième prend timidement les couleurs de l'italianité et développe surtout l'idée d'un instrument expressif, sophistiqué à l'extrême où l'on parle au cœur sur un ton intimiste ; la troisième, résolument séduite par les apports virtuoses de Haendel et de Domenico Scarlatti, tous deux publiés à Paris, cédera à l'effet, à la prouesse technique et parfois à la bergerie un peu niaise de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, à l'instar

de l'œuvre du peintre François Boucher par exemple. À l'exception de Royer qui sera un remarquable compositeur lyrique, la troisième école est avant tout illustrée par des instrumentistes virtuoses qui prétendent plus faire briller l'habileté de leur main que la science de leurs compositions. Elles étincellent et séduisent un public parisien toujours plus frivole et amateur d'engouements faciles. Elles n'atteignent que très rarement la puissance expressive d'un François Couperin – il sera oublié peu après sa mort au profit de son neveu Armand-Louis qui sera désormais à Paris « Monsieur Couperin » jusqu'en 1789.

Claude-Bénigne Balbastre (parfois orthographié Balbâtre) naît en 1724 à Dijon. Il reçoit ses premières leçons de son père, lui-même organiste de Saint-Médard puis de Saint-Étienne dans sa ville natale. À la mort de son père en 1737, Claude Rameau, frère du grand Jean-Philippe, qui reprend la tribune de Saint-Étienne de Dijon, continue de lui enseigner les

principes du clavecin et de l'orgue. De 1743 à 1748, soit à seulement dix-neuf ans, Balbastre tiendra les orgues de son père et des Rameau.

En 1750 il s'installe définitivement à Paris. Présenté à Versailles, probablement par Jean-Philippe Rameau, dijonnais comme lui, il séduira l'aristocratie parisienne qui l'adopte avec passion (paradoxalement non par ses propres compositions mais par sa transcription de l'ouverture de *Pygmalion* de Rameau). Il devient premier organiste du Concert Spirituel (première grande institution de concerts à Paris entre 1725 et 1791), obtient la tribune de Saint-Roch en 1756, puis celle de Notre-Dame de Paris à côté de Daquin et d'Armand-Louis Couperin en 1760. Les dédicataires de ses œuvres M^{me} de Caze, fermière générale, M^{me} de Choiseul, femme du ministre de Louis XV, M^{me} de Lamoignon, femme du président du Parlement de Paris puis garde des sceaux, sont ses premiers soutiens dans la capitale. Il se marie en premières noces en 1763 avec Marie-Geneviève Hotteterre, descendante de l'illustre famille de musiciens de Louis XIV (les compositeurs Rameau, Mondonville et l'organiste E.-D. Clérambault assistent à la cérémonie) puis, resté veuf, prend en 1767 comme deuxième épouse Marie-Anne-Toinette

Boileau, nièce de l'écrivain. Dès 1776 il devient organiste de Monsieur frère du roi, puis professeur du duc de Chartres et de la reine Marie-Antoinette, enfin organiste à la Chapelle royale à Versailles. Quand on considère que l'archevêque de Paris interdit à Balbastre de jouer ses fameux Noëls sur l'orgue de Saint-Roch « à cause de la multitude qui venait pour entendre l'organiste, et qui ne conservait pas le respect dû à la sainteté du lieu » ou lorsqu'on lit dans les récits du voyageur et musicien anglais Charles Burney : « Sa maison était pleine de monde : 12 ou 14 dames, 10 ou 12 messieurs. "En vérité" dit l'une des dames qui avait assisté au service religieux, "Monsieur Balbastre, vous êtes ravissant". Il indique aussi "[...] Monsieur Balbastre m'invita à venir voir chez lui un beau [clavecin] Ruckers qu'il avait fait peindre au-dedans et en-dehors avec autant de soin que le plus beau carrosse, voire même la plus belle tabatière que j'eusse jamais vue à Paris [...]. M. Balbastre avait dans la même pièce un très grand orgue à pédales », on comprend l'adulation de la haute société parisienne, autant que le profit financier que l'organiste sut tirer de son succès.

Il accompagnera l'évolution du goût et contribuera à faire connaître le tout nouveau forte-

piano : « On lui doit la perfection donnée à l'instrument nommé Forté-piano ; qu'il a imaginé de faire organiser, ainsi que l'idée d'ajouter un jeu de buffle au clavecin ; ce que MM. Cliquot facteur d'orgues du roi et Pascal [Taskin] facteur de clavecin, ont exécuté avec la plus grande perfection ». On l'a compris, la fortune de Balbastre était liée au goût sophistiqué d'une aristocratie parisienne toujours prête à vénérer un interprète de talent. Elle cessera abruptement avec la Révolution et bien que l'organiste de Notre-Dame pût sauver les grandes orgues en y jouant des hymnes révolutionnaires, il perdra ses pensions et divers privilèges ; il terminera sa vie dans la gêne financière et mourra en 1799 dans l'oubli.

Son *Premier Livre de pièces de clavecin* paraît en 1759 à Paris. L'annonce de sa publication dans le *Mercure* de février 1759 est très positive : « L'exécution brillante de M. Balbastre sur l'orgue et sur le clavecin, et son goût dans le choix des pièces que le public a tant de fois applaudies au Concert Spirituel, doivent prévenir favorablement pour ce jeune compositeur » [âgé tout de même de 35 ans !]. On y reconnaît « des desseins heureux et variés, une harmonie agréable et de quoi donner à l'instrument tous les charmes dont il est

susceptible, sans la vaine affectation des difficultés d'où ne résulte aucun plaisir ». Ce recueil réunit huit pièces en *ut*, trois pièces isolées en *mi* bémol, *sol* et *fa*, puis six pièces en *la*, soit dix-sept pièces de caractères très différents mais évidemment conformes au goût du temps, souvent des sonates très italiennes pour la virtuosité, les croisements de mains ou les accompagnements en basse d'Alberti. Il rend hommage à la vocalité de Rameau. Quelques danses subsistent, gavottes et menuets, ainsi que quelques rondeaux dans la droite ligne de l'expressivité d'un François Couperin. En général le clavecin y est conçu de façon orchestrale, même dans les pièces tendres, une tendance initiée par Rameau et relayée par Royer et Mondonville, tous les trois compositeurs lyriques.

Ce premier livre (il n'y en aura pas d'autre publié) est dédié à la bienfaitrice de Balbastre dans les premières années de l'installation de l'auteur à Paris, la fermière générale M^{me} de Caze. La dédicace de l'auteur est assez concise : « Madame, j'ai composé ces pièces de clavecin pour votre amusement, et la reconnaissance vous les consacre. Mais quelle disproportion entre mon hommage et vos bienfaits ! Rien ne peut les égaler que le profond respect avec

lequel je suis, Madame, votre très humble et très obéissant serviteur, Balbastre ».

Il s'ouvre par une pièce éponyme « La De Caze », Ouverture, *fièrement et marqué*, au rythme pointé caractéristique, lointaine référence à Lully. Les changements de caractère indiqués (*moelleux*) font penser à ce que Rameau avait imaginé dans « L'Enharmonique » (1728). Bien que le style luthé y soit présent, les basses ronflantes et souvent tassées dans le grave font fi des avis de Couperin dans *L'Art de toucher le clavecin* (1716) : « Les choses luthées et syncopées doivent être préférées à celles qui sont pleines de tenues ou de notes trop graves ». Dans cette pièce d'ouverture du livre, Balbastre expose une richesse harmonique héritée de Forqueray par exemple, édité douze ans plus tôt. « La D'Héricourt », *noblement, sans lenteur*, est sans conteste un des fleurons de la musique française pour clavecin de la deuxième moitié du XVIII^e, rondeau à l'expressivité puissante et au geste large et parfois pathétique. « La Ségur », Gavotte, *gracieusement*, n'est pas sans rappeler « La Timide » de Rameau, voire « La Livri » qui est restée un modèle dans toute la littérature de clavecin d'après 1741. La « Gavotte en rondeau » en *ut* mineur se joue

alternativement avec une deuxième gavotte en majeur. Tout y est exquis dans l'expression intime et dans l'écriture subtile qui tire le meilleur parti de l'instrument.

« La Monmartel ou La Brunoy », *allegro*, est la première sonate de style italien du volume. L'harmonie y est subitement plus simple, le ton plus léger mais son caractère souriant est du meilleur effet. « La Boullongne », *fièrement et marqué*, est un rondeau mineur/majeur. Exploitant le registre grave, il évoque les pièces de viole de Forqueray, mais aussi des pièces comme « La Félix » ou « La Forqueray » de Duphly. « La Castelmoré », Air champêtre, *louré*, est une musette comparable à celles de Choisy ou de Taverny dans le *Troisième Livre* de François Couperin. La bergerie parfumée à la Boucher est pleine de charme malgré sa minceur harmonique et mélodique. « La Courteille » est un menuet majeur/mineur que Rameau a peut-être en tête lorsqu'il écrit l'air de la Furie des *Paladins*, « Je suis la furie qui crie ». Comme chez Duphly ou Armand-Louis Couperin, le menuet s'est considérablement ralenti et prend des accents de préclassicisme, sensibles également dans quelques opéras tardifs du grand Rameau. « La Bellaud », *vivement*, dédiée au facteur de clavecin du même nom, est une sonate italienne avec une

main gauche en basse d'Alberti et des croisements de mains que Rameau avait introduits en 1728, mais qui deviennent un passage obligé dans le clavecin français tardif. Comme dans « La Monmartel », si le propos n'est pas d'une grande profondeur, le ton général de gaieté et de badinerie réjouit l'auditeur. « La Lamarck », Ouverture, *vivement*, est la seule pièce en *mi* bémol majeur du volume. Elle adopte aussi le ton italianisant et des sonorités très orchestrales et rappelle irrésistiblement « La Poule » de Rameau dans la deuxième partie. « La Berville », Gavotte, *gracieusement*, seule pièce en *sol* mineur, est une pièce délicate, comme « La Ségur » du même volume, et digne des meilleurs clavecinistes du XVIII^e. Les changements de claviers y sont explicitement indiqués. « La Lugeac » en *fa* majeur est la troisième pièce isolée du volume. « Giga », *allegro*, est, comme son nom le laisse entendre, une gigue à l'italienne. La référence à Scarlatti y est évidente. Notons au passage l'existence d'un intéressant volume de Scarlatti copié par Balbastre pour sa fille M^{me} Hardy, prouvant la familiarité de celui-ci avec l'audacieux Napolitain (ce manuscrit a été vendu à Paris le 20 novembre 2015). L'auteur déploie dans cette pièce une sonorité tout à fait unique, résolu à tirer un maximum de son du clavecin,

comme Royer l'avait tenté en 1746 dans son propre *Premier Livre* : un morceau d'anthologie que de nombreux clavecinistes gardent aujourd'hui à leur répertoire.

Les six pièces suivantes sont en *la* majeur ou mineur. « La Suzanne », *noblement et animé*, hommage au sculpteur Claude-Louis Suzanne, est une pièce de « grande exécution » comme « Les Cyclopes » de Rameau ou « La Marche des Scythes » de Royer, utilisant les mêmes batteries de main gauche, recourant au *glissando* introduit par Scarlatti et peut-être voulu par Rameau dans « Les Trois Mains ». La deuxième partie, *gracieusement*, en majeur, prend des accents pastoraux, privilégiant la tessiture grave et somptueuse du clavecin. Avant de céder à la mode du forte-piano, Balbastre déclara au facteur de clavecin Pascal Taskin : « Jamais ce nouveau-venu ne détrônera le majestueux clavecin ! » Voltaire lui-même, en 1774, qualifia le piano d'« instrument de chaudronnier en comparaison du clavecin ». « La Suzanne » est un parfait exemple des sonorités impossibles à transposer au piano. « La Genty », *badine, gaiement*, est une sorte d'ariette italienne en rondeau. Si le propos n'y est pas bien profond, le côté circulaire des rythmes ternaires et de sa forme en rondeau confère à cette pièce un caractère hypnotique.

« La Malesherbe », Ariette gracieuse, comme « La Castelmoré » du même volume, adopte le style de la musette en rondeau, sur une basse d'Alberti. La deuxième partie, Air gai, est une musette vive en forme de tambourin à l'effet entraînant. « La Berryer ou La Lamoignon », Rondeau, *gracieusement*, n'est autre que la succession des gavottes I et II en rondeau majeur/mineur, dignes des meilleurs exemples du temps, comme ceux de Rameau qui, dans les années 1750, atteint le comble de la sophistication. La basse en croches continues, liées par deux rappelle celle des « Tendres Plaintes » ou de « L'Entretien des muses » du même Rameau. « La Laporte », Allegro, *animé*, est une sonate de type Scarlatti mais dont la conception sonore est toute française. Le volume se conclut par « La Morisseau », *noblement* – une noblesse qui n'est évidemment plus celle du siècle de Louis XIV mais plutôt celle d'un mobilier Louis XV aux courbes parfois exagérées. De nouveau dans le registre grave du clavecin, cette dernière pièce exploite la somptuosité du son du clavecin tout en cédant au *cantabile* caractéristique du temps.

Le programme de cet enregistrement se termine par une sonate de clavecin avec accompagnement de violon restée manus-

crité. Elle suit le modèle des six sonates de l'opus 3 de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (partition éditée à Paris, non datée mais qu'on peut estimer des années 1730). Le genre inventé par Mondonville va connaître une fortune considérable. *Les Pièces de clavecin en concerts* de Rameau (1741) en sont des imitations à peine moins italiennes. Balbastre leur emboîte le pas en écrivant trois sonates séduisantes d'où il exclut la virtuosité presque systématique de Mondonville au profit d'un esprit plus badin. Mais la forme et le caractère en sont identiques : un allegro, une aria en rondeau, « où le violon prend un rôle plus soliste », et une gigue finale.

Christophe Rousset



BALBASTRE OR THE THIRD GENERATION OF FRENCH HARPSICHORD MUSIC

The history of French harpsichord music is basically divided into three periods. They are clearly delimited by the types of instrument and the compositional styles they exemplify: the first, in the seventeenth century, is in the tradition of Chambonnières, illustrated notably by Louis Couperin and Jean-Henry D'Anglebert; the second, in the early eighteenth, is that of François Couperin, Jean-Philippe Rameau and Louis Marchand; the third, from 1730 onwards, the era of Jacques Duphly, Pancrace Royer, Armand-Louis Couperin and Claude-Bénigne Balbastre. The first is dominated by the *noblesse* of the age of Louis XIV, and is essentially founded on the suite of courtly dances; the second timidly adopts Italianate colours and develops most particularly the notion of an expressive, highly sophisticated instrument on which one speaks to the heart in a tone of intimacy; the third, decisively attracted by the virtuoso innovations of Handel and Domenico Scarlatti, both of whom were published in Paris, concentrated on effect, feats of technical prowess, and sometimes the rather inane *bergeries* (pasto-

rales) of the second half of the eighteenth century, much like the work of, say, the painter François Boucher. With the exception of Royer, who was to become a remarkable operatic composer, the chief representatives of this third school were mostly instrumental virtuosos whose claim to fame lay more in skill of hand than in science of composition. Their sparkling performances seduced a Parisian public ever more frivolous in its enjoyment of facile crazes. They very rarely attained the expressive power of a figure like François Couperin – forgotten soon after his death and supplanted by his nephew Armand-Louis, who was henceforth 'Monsieur Couperin' to Parisian music lovers until 1789.

Claude-Bénigne Balbastre (sometimes spelt Balbâtre) was born in Dijon in 1724. He received his first lessons from his father, who was organist of Saint-Médard and subsequently Saint-Étienne in his home city. Following his father's death in 1737, Claude Rameau (brother of the great Jean-Philippe), who was the new organist of Saint-

Étienne, continued to teach him the principles of the harpsichord and the organ. From 1743 (when he was still only eighteen) to 1748, Balbastre occupied the organist's posts formerly held by his father and the Rameau brothers.

In 1750 he settled permanently in Paris. Having been presented to the Versailles court, probably by Jean-Philippe Rameau, a native of Dijon like himself, he ingratiated himself with the Parisian aristocracy, which enthusiastically adopted him (paradoxically, not for his own compositions but for his transcription of the overture to Rameau's *Pygmalion*). He became principal organist of the Concert Spirituel (the leading concert institution in Paris between 1725 and 1791) and obtained the post of organist at Saint-Roch in 1756, followed by that of Notre-Dame (shared with Daquin and Armand-Louis Couperin) in 1760. The dedicatees of his works – Mme de Caze, wife of a prominent tax farmer (*fermier général*), M^{me} de Choiseul, married to Louis XV's chief minister, and M^{me} de Lamoignon, wife of the president of the Parlement de Paris who later became Keeper of the Seals – were his earliest supporters in the capital. In 1763 he married for the first time, to Marie-Geneviève Hotteterre, a descendant of the illustrious family of musicians under Louis XIV (the composers Rameau and Mondonville and the organist Évrard-

Dominique Clérambault attended the ceremony). Soon a widower, he remarried in 1767, this time to Marie-Anne-Toinette Boileau, niece of the writer. From 1776 onwards he was organist to Monsieur (the King's brother), then harpsichord master to the Duc de Chartres and Queen Marie-Antoinette, and finally organist of the Chapelle Royale in Versailles. Contemporary reports tell us that the Archbishop of Paris prohibited Balbastre from playing his famous *noëls* on the organ of Saint-Roch 'on account of the crowd that came to hear the organist, and did not observe the respect due to the sacred character of the place', while we read in Charles Burney's travel diary *The Present State of Music in France and Italy* that his house was always full of admiring visitors: '12 or 14 ladies and 10 or a dozen gentlemen en verite says one of the ladies who had been at church M. Balbastre, vous etes ravissans.' Burney also relates: 'After church M. Balbastre invited me to his house, to see a fine Rucker [sic] harpsichord which he has had painted inside and out with as much delicacy as the finest coach or even snuff-box I ever saw at Paris . . . M. Balbastre had in the same room a very large organ, with pedals.' Reading these contemporary sources, one understands both the adulation of Parisian high society and the financial profit that the organist was able to derive from his success.

He accompanied the evolution of tastes and helped to popularise the brand new fortepiano: 'We owe him the perfection of the instrument called the Forte-piano, which he thought of having organised,¹ and the idea of adding a buff stop to the harpsichord; MM. Cliquot, Organ Builder to the King, and Pascal [Taskin] the harpsichord maker executed these ideas with the greatest perfection.' As will be clear by now, Balbastre's fortunes were bound up with the sophisticated tastes of a Parisian aristocracy that was invariably ready to venerate a performer of talent. They ceased abruptly with the Revolution, and even though the organist of Notre-Dame was able to save its great organ by playing revolutionary hymns, he lost his pensions and various privileges; he ended his life in financial difficulties and died forgotten in 1799.

His *Premier Livre de pièces de clavecin* was published in Paris in 1759. The announcement of its publication in the *Mercure* of February 1759 is very positive: 'M. Balbastre's brilliant execution on the organ and the harpsichord, and his taste in choosing the pieces that the public has so often

applauded at the Concert Spirituel, must dispose us favourably towards this young composer' (who was nevertheless thirty-five years old!). The article continues by saying that the collection contains 'felicitous and varied themes, and pleasant harmony that confers on the instrument all the charms it can provide, without that vain affectation of difficulties that yield no pleasure'. The book comprises eight pieces in C, three single pieces in E flat, G and F, then six pieces in A: in all, seventeen pieces very different from each other in character but obviously conforming to the tastes of the time – they are often sonatas, very Italianate in their virtuosity, their hand-crossings and their Alberti bass accompaniments. It pays homage to the vocality of Rameau. A few dances still survive, gavottes and minuets, and a few *rondeaux* directly descended from the expressive style of François Couperin. In general the harpsichord is conceived in orchestral terms, even in the tender pieces, a trend begun by Rameau and continued by Royer and Mondonville, all three of whom were operatic composers.

This first book (no other was published subse-

1. 'Organised' in this context refers to 'the "fortepiano organisé", a combination of the piano and organ at a single keyboard' (*New Grove*, 1980, vol.2, p. 60), along the lines of the earlier claviorganum, which combined harpsichord and organ. (Translator's note)

quently) is dedicated to Balbastre's benefactress in the first years after his move to Paris, the *fermière générale* M^{me} de Caze. The composer's dedication is fairly concise: 'Madame, I composed these harpsichord pieces for your amusement, and gratitude consecrates them to you. But what a disproportion between my homage and your kindnesses! Nothing can equal those but the profound respect with which I remain, Madame, your most humble and most obedient servant, Balbastre.'

The set opens with a piece named for its dedicatee, 'La De Caze', *Ouverture, fièrement et marqué* (Proud and marcato), with the characteristic dotted rhythm, a distant reference to Lully. The changes of character indicated (*moelleux*, 'smooth', for example) suggest Rameau's conception in 'L'Enharmonique' (1728). Although there are traces of the *style luthé*,² the throbbing basses, often densely packed in the low register, flout Couperin's advice in *L'Art de toucher le clavecin* (The art of harpsichord playing, 1716): 'Arpeggiated [*luthées*] and syncopated textures should be preferred to textures full of sustained notes or excessively low notes.' In this opening piece of the volume, Balbastre displays a harmonic

richness inherited notably from Forqueray's publication of twelve years earlier. 'La D'Héricourt', *noblement sans lenteur* (Noble but not slow), is unquestionably one of the jewels of French harpsichord music of the second half of the eighteenth century, a powerfully expressive *rondeau* with broad and sometimes pathetic gestures. 'La Ségur', *Gavotte, gracieusement*, conjures up memories of Rameau's 'La Timide', or indeed 'La Livri', which was a model for all the harpsichord literature after 1741. This *gavotte en rondeau* in C minor is played in alternation with a second *gavotte* in the major. Everything about it is exquisite, with its expressive intimacy and its subtle writing, which shows the instrument off to best advantage.

'La Monmartel ou La Brunoys', *allegro*, is the first Italian-style sonata in the volume. The harmony here suddenly becomes simpler, the tone lighter, the accompaniment more straightforward, but its light and cheerful character is highly effective. 'La Boullongne', *fièrement et marqué*, is a minor/major *rondeau*. Exploiting the low register, it recalls the *pièces de viole* of Forqueray, but also such harpsichord pieces as Duphly's 'La Félix' and 'La Forqueray'. 'La Castelmoré', *Air champêtre, louré* (Bucolic air), is a *musette* comparable to the 'Muséte de Choisy' and 'Muséte de Taverny'

2. The broken, arpeggiated texture imitated from lute style. (Translator's note)

in François Couperin's *Troisième Livre*. This perfumed *bergerie* in the manner of Boucher is full of charm despite the slightness of its harmonic and melodic material. 'La Courteille' is a major/minor minuet that Rameau may perhaps have had in mind when he wrote the *air* of the 'Furie' in *Les Paladins*, 'Je suis la furie qui crie'. As in Duphy and Armand-Louis Couperin, the minuet has slowed down considerably and assumes the traits of pre-Classicism, which are also to be observed in some of the late operas of the great Rameau. 'La Bellaud', *vivement* (Lively), dedicated to the harpsichord maker of the same name, is an Italian sonata with an Alberti bass in the left hand, and hand-crossings, introduced by Rameau in 1728, which subsequently became an indispensable feature of late French harpsichord music. As in 'La Monmartel', if the content is of no great profundity, the general tone of gaiety and playfulness delights the listener. 'La Lamarck', *Ouverture, vivement*, is the only piece in E flat major in the volume. It too employs an Italianate tone and very orchestral sonorities, and its second part irresistibly recalls Rameau's 'La Poule'. 'La Berville', *Gavotte, gracieusement*, the only movement in G minor, is a delicate piece, like 'La Ségur' earlier in the set, and worthy of the finest harpsichord composers of the eighteenth century. The changes of manual are explicitly marked. 'La Lugeac' in F

major is the third isolated piece in the volume. This 'Giga', marked *allegro*, is as its name suggests a gigue in the Italian style. The reference to Scarlatti is obvious. It is worth mentioning the existence of an interesting volume of Scarlatti sonatas copied by Balbastre for his daughter M^{me} Hardy, which proves he was familiar with the bold Neapolitan composer's works (the manuscript was auctioned in Paris on 20 November 2015). In this piece the composer deploys a truly unique sonority, as if determined to draw the maximum sound from the harpsichord, as Royer had tried to do in his *Premier Livre* of 1746: a bravura number that many of today's harpsichordists maintain in their repertoire.

The following six pieces are all in A major or minor. 'La Suzanne', *noblement et animé*, a tribute to the sculptor Claude-Louis Suzanne, is another showpiece for the performer's technique, like Rameau's 'Les Cyclopes' and Royer's 'La Marche des Scythes', using the same left-hand *batteries* and calling for the glissando introduced by Scarlatti and perhaps desired by Rameau in 'Les Trois Mains'. The second part, *gracieusement*, in the major, assumes a pastoral mood, emphasising the sumptuous low register of the harpsichord. Before eventually yielding to the vogue for the forte-piano, Balbastre had declared to the harpsichord maker Pascal Taskin: 'This newcomer will never

dethrone the majestic harpsichord!’ Voltaire himself, in 1774, described the piano as ‘an ironmonger’s instrument in comparison with the harpsichord’. ‘La Suzanne’ is a perfect example of sonorities that cannot be transposed to the piano. ‘La Genty’, *badine, gaiement* (Playful, cheerful), is a sort of Italian arietta in *rondeau* form. Although there is nothing profound in the material, the circular nature of the ternary rhythms and the *rondeau* form give the piece a hypnotic character. ‘La Malesherbe’, *Ariette gracieuse*, like ‘La Castelmoré’ earlier in the volume, adopts the style of the *musette en rondeau*, on an Alberti bass. The second part, *Air gai*, is a brisk *musette* in the form of a catchy tambourin. ‘La Berryer ou La Lamoignon’, *Rondeau, gracieusement*, offers a succession of gavottes I and II in a major/minor *rondeau* design, worthy to stand with the best examples of the period, like those of Rameau, who reached the height of sophistication in the 1750s. The bass in continuous quavers slurred in pairs recalls that of the older composer’s ‘Les Tendres Plaintes’ and ‘L’Entretien des Muses’. ‘La Laporte’, *Allegro, animé*, is a sonata of the Scarlattian type but with a typically French sonic conception. The volume concludes with ‘La Morisseau’, *noblement* – a nobility which is clearly no longer that of the age of Louis XIV but rather that of furniture in the Louis-Quinze style, with its sometimes

exaggerated curves. Once again in the low register of the harpsichord, this final piece exploits the sumptuousness of the instrument’s sound while yielding to the cantabile characteristic of the time.

Our programme ends with a sonata for harpsichord with violin accompaniment that has survived only in manuscript. It adopts the model of the Six Sonatas op.3 of Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (an undated volume published in Paris which can probably be assigned to the 1730s). The genre invented by Mondonville went on to enjoy considerable fortune. Rameau’s *Pièces de clavecin en concerts* (1741) are scarcely less Italianate imitations of his colleague’s sonatas. Balbastre followed in their footsteps by writing three attractive sonatas from which he excluded the almost systematic virtuosity of Mondonville, replacing it with a more playful spirit. But the form and character are identical: an Allegro, an Aria *en rondeau* ‘where the violin takes on a more soloistic role’, and a final gigue.

Christophe Rousset

© translation: Charles Johnston

Clavecin signé Jean-Claude Goujon, Paris, première moitié du XVIII^e siècle, ravalé par Jacques Joachim Swanen, Paris, 1784

Dépôt du Mobilier National au Musée de la musique, E.233

Contrairement à ce que laisse supposer l'inscription « *Hans Ruckers me fecit Antverpiae* » sur la barre d'adresse au-dessus des claviers ainsi que la rosace munie des initiales HR et la date 1590 sur sa table d'harmonie, ce clavecin a été construit dans la première moitié du XVIII^e siècle par le facteur parisien Jean-Claude Goujon. La restauration effectuée en 1980 permit en effet de découvrir sa signature à l'intérieur de l'instrument. Les clavecins flamands construits au XVII^e siècle par la dynastie anversoise des Ruckers qui étaient mis au goût du jour par les facteurs parisiens au XVIII^e siècle étaient généralement vendus plus cher que des instruments neufs et certains d'entre eux ne résistèrent pas à l'envie de fabriquer des faux. Goujon a-t-il lui aussi cédé à la tentation ? Rien n'est moins sûr car ses confrères n'auraient pu être abusés en examinant son travail.

Le décor extérieur a été réalisé au XVIII^e siècle en imitation des laques de Chine et du Japon

très prisées à cette époque. La table d'harmonie est peinte dans le style flamand des instruments des Ruckers. Les pourtours de claviers et d'intérieur de caisse, au-dessus de la table d'harmonie, sont recouverts de papiers imprimés qui rappellent ceux utilisés par les facteurs anversois, accentuant ainsi sa supposée provenance flamande.

Il est posé sur un piétement doré de style Louis XV dont les pieds sont ornés de mascarons et terminés par des sabots. Sa hauteur importante et sa construction sont inhabituelles et pourraient laisser supposer que cet élément a été réalisé au XIX^e siècle.

Construit à l'origine avec une étendue de 56 notes, de *sol* à *ré* (GG-d₃), et trois jeux, 2 x 8' et 1 x 4', l'instrument fut ravalé en 1784 par le facteur parisien Jacques Joachim Swanen qui porta son étendue à 61 notes, de *fa* à *fa* (FF-f₃). Il ajouta un quatrième registre aux trois déjà existants et installa des genouillères actionnant tout en jouant les trois jeux munis de plectres en plume et celui portant des plectres en peau de buffle. En agissant sur une des genouillères, on actionne un mécanisme appelé jeu de *diminuendo* qui retire ou rajoute les registres dans un ordre défini, allant du *forte* lorsque tous les registres sont engagés au

piano lorsque seul parle le jeu muni de plectres en peau de buffle, cela afin de concurrencer le pianoforte qui commençait à s'imposer en France. De nombreuses partitions écrites à la fin du XVIII^e siècle pour clavecin ou pianoforte peuvent être interprétées sur ces clavecins à genouillères permettant un semblant d'expressivité.

Étendue actuelle : FF-f₃ (fa à fa) 61 notes

*2 claviers, accouplement manuel à tiroir, 3 jeux :
2 x 8', 1 x 4'*

5 genouillères : 4' plume, diminuendo, 8' inférieur plume, 8' inférieur buffle, soulèvement du jeu de buffle

Diapason : a₁ = 415 Hz.

Clavecin restauré par Hubert Bédart en 1968 et Michel Robin en 1980. Fac-similé de la mécanique (registres et sautereaux) réalisé en 2001 par l'atelier Marc Ducornet.

Jean-Claude Battault

Juillet 2017

**Harpsichord signed by Jean-Claude Goujon,
Paris, first half of the 18th century, refitted by
Jacques Joachim Swanen, Paris 1784**

Dépôt du Mobilier National au Musée de la
musique, E. 233

(National Movable Repository at the Musée
de la musique, E. 233)

In spite of what one might be led to believe by the inscription '*Hans Ruckers me fecit Antverpiae*' (Hans Ruckers made me in Antwerp) on the nameboard over the manuals and by the initials HR on the rose and the date 1590 on the soundboard, this harpsichord was built in the first half of the 18th century by the Parisian maker Jean-Claude Goujon. Restoration undertaken in 1980 revealed his signature inside the instrument. Flemish harpsichords built in the 17th century by the Ruckers dynasty of harpsichord builders which were brought back into style by Parisian makers in the 18th century were generally sold for higher prices than new instruments and there were more than a few who were unable to resist the temptation to build fakes. Did Goujon succumb to the same temptation? Almost certainly not since his colleagues at the time would have been able to detect the forgery when they examined his work.

The exterior decoration was done in the 18th century and mimics the Chinese and Japanese lacquering greatly prized at the time. The soundboard is painted in the Flemish style common to Ruckers instruments. The keyboard side panels and the interior of the casing over the soundboard are decorated with printed paper reminiscent of similar usage by Antwerp makers, thus underlining its supposed Flemish origin.

The instrument rests on a Louis Quinze-style gilt stand, the legs of which are decorated with medallions and terminate in ornamental feet. Its relative height and construction are unusual, suggesting that the stand may date from the 19th century.

Originally built with a compass of 56 keys from G to D (GG-d³) and three jacks (2 x 8' and 1 x 4'), the instrument was refitted in 1784 by the Parisian maker Jacques Joachim Swanen who extended the range to 61 keys from F to F (FF-f³). He added a fourth register to the existing three and installed knee-levers (so-called *genouillères*) which, as the instrument is being played, come to bear on the three jacks with quill plectra and the one jack with *peau de buffle* (buff leather) plectra. By working one

of the knee-levers, the player can activate a mechanism known as a *diminuendo* effect that drops or adds registers in a chosen order, going from *forte* when all the registers are engaged to *piano* when only the jack with the buff leather plectra is in play, thereby remaining competitive with the pianoforte which was beginning to gain ground in France. A number of scores written at the end of the 18th century for harpsichord or piano can be played on these knee-lever or 'genouillère' harpsichords, which can provide a semblance of expression.

Current compass: FF-f³ (F to F), 61 notes

*2 manuals, sliding coupler manual, 3 jacks: 2 x 8',
1 x 4'*

*5 "genouillères": 4' plectrum, diminuendo, 8' lower
plectrum, 8' lower bison-hide plectrum, lifting buff
stop*

Tuning pitch: a¹ = 415 Hz

*Harpsichord restored by Hubert Bédart in 1968
and Michel Robin in 1980. The facsimile of the
mechanism (registers and jacks) was made in
2001 by the Marc Ducornet workshop.*

Jean-Claude Battault

July 2017

© Translation: Sandy Spencer

MUSÉE DE LA MUSIQUE DE PARIS

Au cœur de la Cité de la musique-Philharmonie de Paris, le Musée de la musique est le lieu où le patrimoine dialogue avec le répertoire, où la recherche sur les matières et les gestes qui ont donné naissance à ces instruments permet de mieux comprendre la musique qu'ils nous font entendre.

Inauguré en 1997, le Musée de la musique de Paris rassemble une collection de plus de 7 000 instruments et objets d'art dont 1 000 sont présentés, permettant de relater l'histoire de la musique occidentale du XVI^e siècle à nos jours et de donner un aperçu des principales cultures musicales de par le monde. Il se caractérise aussi par la programmation quotidienne de moments musicaux dans sa collection permanente. Ouvert à tous les champs artistiques, il organise des expositions temporaires, programme des manifestations culturelles et développe des projets pédagogiques. Le Musée abrite également un pôle de conservation et recherche travaillant à la connaissance des instruments anciens et modernes.

Les instruments historiques en état de jeu ou les fac-similés du Musée sont parfois confiés à des musiciens, donnés en concert ou enregistrés. Ces projets discographiques ont été envisagés en fonction des contraintes de chaque famille instrumentale et des souhaits des musiciens dans des conditions de jeu et d'écoute d'une haute qualité.

Marie-Pauline Martin

Directrice du Musée de la musique



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

The Musée de la musique (the Museum of Music), at the heart of Cité de la musique-Philharmonie de Paris, is where musical heritage meets musical repertoire; where research on the construction materials and craft which brought these instruments to life enables us to better understand the music they make.

Established in 1997, the Musée de la musique boasts a collection of more than 7,000 instruments and objets d'art, 1,000 of them on permanent display. The collection spans the history of western music from the 16th century to the present day and offers a window onto the major musical cultures of the world. The museum is also noted for its programming of daily musical performances as part of its permanent collection. It stages temporary exhibits, hosts cultural events and offers a range of educational opportunities. The museum also serves as a centre for conservation of and research into ancient and contemporary instruments.

Historic and facsimile instruments from the museum's collection are, on occasion, loaned out to musicians for live performances and recordings. Various recording projects have been conceived around the availability of actual instruments and musicians' express desire to achieve the very best in performance and listening quality.

Marie-Pauline Martin

Director, Musée de la musique

© *Translation: Sandy Spencer*



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Also available - Également disponible



apartemusic.com