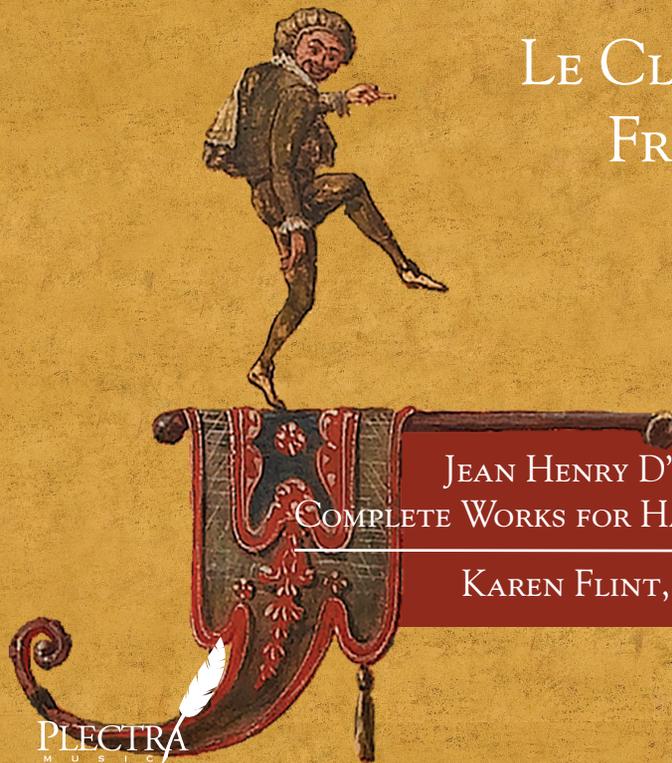




Photo by Scott Hewitt

LE CLAVECIN FRANÇAIS



JEAN HENRY D'ANGLEBERT
COMPLETE WORKS FOR HARPSICHORD

KAREN FLINT, *Harpsichord*

PLECTRA
MUSIC



JEAN HENRY D'ANGLEBERT (1629-1691)
COMPLETE WORKS FOR HARPSICHORD
KAREN FLINT

Disc 1

Pieces in G • Ioannes Ruckers, 1627

1	Prélude H. 1	2:22
2	Allemande H. 2	3:25
3	Courante & Double de la Courante H. 3	4:29
4	Seconde Courante H. 4	2:11
5	Troisième Courante H. 5	2:14
6	Sarabande H. 6	2:27
7	Gigue H. 7	2:09
8	Seconde Gigue H. 8	1:36
9	Gaillarde H. 9	4:17
10	Chaconne Rondeau H. 10	3:39
11	Gavotte H. 11	1:59
12	Menuet H. 12	1:14
13	Ouverture de Cadmus [Lully] H. 13	2:16
14	Ritournelle des Fées de Rolland [Lully] H. 14	1:18
15	Menuet dans nos bois [Lully] H. 15	1:16
16	Chaconne de Phaéton [Lully] H. 16	4:19
	Total Time	41:11

Disc 2**Pieces in G • “Ioannes Ruckers, 1620”**

Prélude H. 17	2:12	1
2 Allemande H. 18	3:23	
3 Courante H. 19	1:42	
4 Seconde Courante H. 20	2:38	
5 Courante de Lully & Double de la Courante H. 21	3:38	
6 Sarabande H. 22	2:40	
7 Sarabande Dieu des Enfers [Lully] H. 23	2:08	
8 Gigue H. 24	2:29	
9 Gigue [Lully] H. 25	1:56	
10 Gaillarde H. 26	3:26	
11 Passacaille H. 27	6:25	
12 Menuet la Jeune Iris [Lully] H. 28	1:59	
13 Gavotte Où estes vous allé, Air ancien H. 29	1:35	
14 Gavotte le beau berger Tircis, Air ancien H. 30	1:40	
15 La Bergère Anette, Vaudeville [Parville] H. 31	1:15	
16 Ouverture de la Mascarade [Lully] H. 32	2:54	
17 Les Sourdines d’Armide [Lully] H. 33	3:12	
18 Les Songes agréables d’Atys [Lully] H. 34	2:23	
19 Air d’Apollon du Triomphe de l’Amour [Lully] H. 35	3:03	
20 Menuet de Poitou, Vaudeville [Bauyn] H. 36	0:54	
21 Passacaille d’Armide [Lully] H. 37	5:51	
Total Time	57:23	

Disc 3**Pieces in D • “Ioannes Ruckers, 1620”**

1 Prélude H. 38	4:55
2 Allemande H. 39	3:20
3 Courante & Double de la Courante H. 40	3:46
4 Seconde Courante H. 41	2:40
5 Sarabande grave H. 42	3:07
6 Sarabande H. 43	2:50
7 Gigue H. 44	2:13
8 Gaillarde H. 45	3:36
9 Gavotte H. 46	1:38
10 Menuet H. 47	1:59
11 Ouverture de Proserpine [Lully] H. 48	3:05
12 Variations sur les folies d’Espagne H. 49	10:05
Pieces in D • Ioannes Ruckers, 1635	
13 Allemande H. 50	3:02
14 Courante H. 51	2:20
15 Seconde Courante H. 52	1:59
16 Sarabande H. 53	2:35
17 Gigue H. 54	1:38
18 Chaconne de Galatée [Lully] H. 55	1:28
19 Chaconne Rondeau H. 56	4:44
20 Tombeau de Mr. de Chambonnières H. 57	5:16
Total Time	66:16

Disc 4**Pieces in C • Ioannes Ruckers, 1635**

1	Prélude H. 64	1:12
2	Allemande H. 65	1:58
3	Courante [Borel] H. 106	1:48
4	Courante [Oldham] H. 100	1:38
5	Sarabande Pinel & Double de la Sarabande H. 68	3:02
6	Gigue [Borel] H. 105	1:41
7	Gailliarde & Double H. 70	6:01
8	Chaconne H. 71	2:42
9	Bourée: Air de Ballet pour les Basques [Lully] H. 72	0:53
10	Air de Ballet: Marche [Lully] H. 75	1:06
11	Les Démons: Air de Ballet [Lully] H. 73	1:08
12	Second Air des Démons [Lully] H. 74	1:15

Pieces in A • Ioannes Ruckers, 1627

13	Courante H. 102	1:42
14	Sarabande & Double H. 103	4:16
15	Gigue H. 104	2:38
16	Gailliarde H. 84	3:42

Pieces in D • “Ioannes Ruckers, 1620”

17	Courante Les larmes du Vieux Gautier H. 86	2:18
18	Courante La petite bergère du Vieux Gautier H. 87	2:08
19	Courante l’Immortelle du Vieux Gautier H. 90	1:59
20	Sarabande du Vieux Gautier H. 88	1:42
21	Sarabande Gautier le jeune H. 91	2:01
22	Gigue La Poste du Vieux Gautier H. 89	2:22

Pieces in G • “Ioannes Ruckers, 1620”

23	Sarabande [Richard] & Double H. 96	4:18
24	Sarabande [Marais] H. 97	1:53
25	Ouverture d’Isis [Lully] H. 98	3:02

Pieces in C • “Ioannes Ruckers, 1620”

26	Allemande La Vestemponade du Vieux Gautier H. 81	2:19
27	Courante La superbe du Vieux Gautier H. 78	1:54
28	Courante du Vieux Gautier H. 80	2:11
29	Courante La pleureuse du Vieux Gautier H. 77	2:16
30	Courante du Vieux Gautier H. 82	2:29
31	Sarabande Mezangeot H. 79	1:42
32	Gigue La cloche du Vieux Gautier H. 76	1:55
33	Chaconne du Vieux Gautier H. 83	3:53

Total Time**77:04**

NOTE ON EDITIONS AND SOURCES

Most of the pieces on these discs were recorded using the edition edited by Kenneth Gilbert published by Heugel (Paris, 1975).

The 'H' numbers following the title of each work correspond to *The Collected Works of Jean Henry D'Anglebert* edited by C. David Harris published by The Broude Trust (New York, 2009).

Additional sources include:

Bauyn Manuscript, Paris? c. 1690?; Bibliothèque nationale de France, Paris, Rés. Vm7 674-675

The Borel Manuscript, Jean Gray Hargrove Music Library, University of California, Berkeley, MS 1356

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

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

The Roper Manuscript, Newberry Library Special Collections, Chicago, Case ms VM 2.3. (E58r)

Executive Producer: Karen Flint

Producer and Engineer: Ken Blair

Audio Editors: Will Anderson, Ken Blair and Charlie Hembrow

Harpsichord Tuning and Maintenance: John Phillips

Ioannes Ruckers 1637: a¹=392 Hz, tempéraments ordinaires

Ioannes Ruckers, 1635: a¹=392 Hz, tempéraments ordinaires

“Ioannes Ruckers, 1620”: a¹=409 Hz, tempéraments ordinaires

Project Manager & Design: Robert Munsell

Plectra Music, Inc.

P. O. Box 4311

Wilmington, DE. 19807

PL22101

www.plectra.org





The Henry Family

Our composer, Jean, was born into a bourgeois family in the town of Bar-le-Duc, now the capital of the Meuse department in northeastern France, then part of the Duchy of Lorraine. The family name was Henry, but members of the family adopted a second name, the *surnom* or nickname Anglebert (common as a first name in Bar-le-Duc), which might appear in documents either before or after Henry. Thus Jean Henry was baptized in 1629 as the “son of Claude Henry and Elisabeth Dubois,” but many documents survive where Claude signed himself “Claude Henry dit [called] Anglebert.” It would seem, then, that the “D” in D’Anglebert was an abbreviation for *dit*, rather than a particle indicating a patronymic or a family estate. This family was neither particularly wealthy nor musical, Claude having been a cobbler who died when Jean was not quite ten years old. Alas, we have no evidence of what musical training he received growing up in Bar-le-Duc, but obviously he somehow became a skilled organist who was able to obtain a post in Paris.

Jean Henry D'Anglebert
(bap. April 1,1629 – d. April 23,1691)

The first musical evidence of Jean Henry D'Anglebert in Paris is when the newly married musician was thirty and was already organist at the Jacobin monastery in the rue St. Honoré. The same year, 1660, he purchased from the famous Henry Du Mont the title of organist and member (*ordinaire*, soon specified as harpsichordist) of the Duke of Orléans' musical establishment, and he retained this association with Louis XIV's brother for the rest of his life. The witnesses at Jean's marriage contract included the prominent Parisian organist/composers Joseph de La Barre and François Roberday; in 1662, the godfather of the couple's second child was none other than Jean-Baptiste Lully. He was clearly established in the elite group of Parisian and court musicians.

Also in 1662, his professional security was set when he purchased the right to succeed Jacques Champion de Chambonnières as the harpsichordist to the king and thus became a central member of Lully's orchestra, assuming the duties immediately. It seems unlikely that D'Anglebert studied with Chambonnières, but clearly they were colleagues and

D'Anglebert adopted the general features of the older master's style, while creating a version of it that was very much his own, as one can clearly hear on the present recording, not least in the moving lament, the "Tombeau de Mr. Chambonnières" (CD 3, track 20 on this recording). In addition to playing in the orchestra for the stage works that Lully produced annually until his death in 1687, D'Anglebert was a harpsichord teacher. His pupils included the king's legitimized daughter, Marie-Anne de Bourbon, princesse de Conti, to whom he dedicated his 1689 printed collection that provides the majority of the pieces recorded here. In the dedication, he says that he had composed most of them for her and that she played them exquisitely from early childhood¹ (she was born in 1666, and the collection was printed when she was twenty-three). In the 1680s D'Anglebert had another royal pupil, the dauphine Marie-Anne-Christine-Victoire de Bavière, and he presumably had students in the rich bourgeoisie for whom we have no record. After a successful career of three decades at the court in Versailles and in the city

1. "I present you with a collection of my harpsichord pieces. ...I composed almost all of them for your highness. ... The natural grace that accompanies all that you do has been ever present in your manner of playing since your earliest childhood."

of Paris, D'Anglebert died in the metropolis, in the St. Roch parish, in 1691. The death inventory shows that he owned four harpsichords: a single manual "clavessin" with three registers, on the upper floor of the apartment; an "espinette" of two registers and richly decorated with chinoiserie, in the bedroom where he died on the lower floor; another single-manual "clavessin" with three registers and a transposing keyboard, painted inside and out, in the antechamber on the lower floor, appraised at more than twice the value of the other harpsichords; and a "petit clavessin," also with three registers, built by the famous Flemish builder, Ruckers, in D'Anglebert's study on the lower floor. Interestingly, although D'Anglebert's music shows a great knowledge of lute music, no lute or other instrument is listed in the death inventory.

Despite D'Anglebert's illustrious career at court and in Paris, his musical compositions seem not to have been well known. More than 250 copies of his printed volume remained unsold and in his possession at the time of his death, and his music was rarely (compared to that of Chambonnières) copied into contemporary manuscripts. Le Gallois, in his famous printed "letter" of 1680 in which he describes the French harpsichord

school at some length, does not mention D'Anglebert; and Titon du Tillet's *Parnasse françois* (1732, supplemented in 1743) is similarly silent. But harpsichord composers knew his music: J.S. Bach copied his ornament table, and Le Roux and Rameau also seem to have drawn from it. In Germany, Johann Gottfried Walther wrote in his 1732 dictionary that in about 1679 (*recte* 1689?) he was "a famous royal French chamber musician and organist who wrote a strong book of harpsichord pieces"; this evaluation, along with the incorrect date, was repeated by subsequent lexicographers. Not until writers in the nineteenth century did D'Anglebert begin to be presented as the formidable harpsichord composer that he truly was. Alexandre Choron in 1810 commented that around 1679 (*sic*) D'Anglebert's playing enjoyed a great reputation; A. Jal, writing in 1867, devoted four substantial paragraphs to D'Anglebert and his progeny, albeit without musical evaluation. In the twentieth century, our composer's music was fully recognized as the pinnacle of a style. The influential *History of Keyboard Music to 1700* by Willi Apel (1972) summarized a relatively long discussion: "With d'Anglebert French clavier music reaches its highest point of Baroque magnificence and fulness.

His skill in continuing a melody, contrapuntally interweaving voices, concatenating harmonies by way of suspensions, and always using meaningful figures as ornaments brings to a final culmination and maturity what ... Chambonnières began.”

The Sources

D’Anglebert published a single large harpsichord book in 1689, with 57 harpsichord pieces, 6 organ pieces, and a brief harmony treatise. This—which supplies us with three-quarters of the surviving output—was clearly intended as a first opus, as the title page is labelled “Livre premier,” and the Preface states explicitly that the composer hoped to publish pieces in other keys in a second book. Although this never happened (it must be remembered that the composer died two years later), an autograph manuscript including a number of pieces not in the print survives, as well as a few pieces in other manuscripts. This recording takes account of the sources as follows:

1689 print: CDs 1 (tracks 1–16, pieces in G), 2 (tracks 1–21, pieces in G), and 3 (tracks 1–20, two groups in D). All are recorded in the order in which the composer printed them.

Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. 89^{ter} (in D’Anglebert’s hand). Pieces dispersed into tonal groupings with the other manuscript pieces, accounting for the following tracks on CD4: 1, 2, 5, 7-12, 26-33.

England, Private Collection, “Oldham ms” (piece in D’Anglebert’s hand): CD4: 4.

United States, University of California at Berkeley, Hargrove Music Library, MS 1365, “Borel ms” (two pieces attributed to D’Anglebert, but otherwise unknown): CD4: 3, 6.

Chicago, Newberry Library, Case ms VM 2.3. E58r, “Roper ms” (seemingly copied from a D’Anglebert ms): CD4: 13–15.

Thus, these discs present the music that D’Anglebert published in the exact ordering and groupings that he himself chose. This is not as frivolous a statement as it might sound, as the groupings within the printed works are very long, and stretch the notion of “suite” (a group of dance-inspired movements in a more-or-less traditional order) to the breaking point. To be sure, each group opens with the traditional sequence of Prélude-Allemande-Courante(s)-Sarabande(s)-Gigue(s)-Other(s). But,

the “others” category is filled with variety and includes many transcriptions from the works of the opera composer Lully, and even a long set of variations on the famous “Folies d’Espagne” tune (and harmonic pattern). Thus, the “suite” as a performance grouping is not the obvious concept—and D’Anglebert, like many contemporary French harpsichordists, did not use the term—leaving the performer (or CD-listener) the opportunity to select from an anthology of pieces in the same tonality. Indeed, the eminent Kenneth Gilbert went so far in his 1970s edition to separate the “real” suites from the transcriptions, to make the point to harpsichord students that the composer did indeed write “normal” suites.

D’Anglebert’s Style

D’Anglebert’s music, more than that of any of his contemporaries, can be heard as the sonic equivalent of a richly embroidered tapestry. While he maintains the traditional three-voiced texture of seventeenth-century French harpsichord music, with “voices” appearing and disappearing as they participate in the breaking up of harmonies (the “broken style,” “style luthé,” or “style brisé”), D’Anglebert frequently enriches

the texture with more notes. Most notably, he encrusts not only his melodies but also lower voices with a plethora of ornaments. Indeed, he supplied a table of ornamental symbols and their realizations that was far more elaborate than that produced by any other composer. For example, Chambonnières, in his 1670 harpsichord books provided a table of seven ornaments; D’Anglebert’s 1689 table has twenty-nine. For the performer, the most daunting initial tasks in approaching this music are learning this vocabulary and making it sound a natural part of the music—ornamentation, not the heart of the music.

The four groups of pieces (CDs 1–3) that D’Anglebert presented in his 1689 printed volume can be taken as his ideal. Three of the four open with an unmeasured prelude in which the pitches are specified, but the rhythm is left largely to the discretion of the performer. In all three cases, the same preludes are also found in his autograph manuscript, and the difference in notation is telling. For presentation to the public in the printed volume (CD 1:1, CD2:1, and CD3:1), he uses various note values (though without any indication of regularly recurring accents—hence the term “unmeasured”), but in his manuscript he simply notated all of the pitches in unstemmed, unfilled

noteheads—what appear to the modern musician as whole notes (an example is found here as CD:4:1). The harpsichord prelude, and today we know of 115 of them, served at least three different traditions: short, unpretentious pieces that were used to teach the neophyte harpsichordist staff notation without introducing the complications of rhythmic signs; developed, artistic statements that introduced the tonality of the pieces to follow; and potentially stand-alone multi-sectional pieces clearly influenced by the Italian toccata, especially those by Johann Jacob Froberger. The four beautiful preludes by D’Anglebert belong to the second category.

The first of the dance pieces (that is movements that take their characteristics from choreographed music), was the allemande (CD1:2; CD2:2; CD3:2, 13; CD4:2, 26), a serious piece in quadruple meter, typically with a dense texture. The second dance in a suite was the courante, by far the most popular dance in French harpsichord music and therefore the most typical sound of D’Anglebert’s harpsichord music (CD1:3–5; CD2:3–5; CD3:3–4, 14–15; CD 4:3–4, 13, 17–19, 27–30); while still serious, it was more energetic than the allemande with frequent cross accents (“hemioles”) in triple meter. The third

dance movement, and the last one that was almost invariably present in a French suite, was the sarabande, a slow movement in triple meter but with frequent shifting of the accent from the first to second beat (CD1: 6; CD2:6–7; CD3: 5–6, 16; CD4:5, 14, 20–21, 23–24, 31).

D’Anglebert frequently followed the sarabande(s) with one or two giges, as was almost always true in the German school (CD1:7–8; CD2:8–9; CD3:7, 17); CD4:6, 15, 22, 32). These were vigorous pieces usually in compound meter (e.g. 6/8; CD1:7; CD2:8–9; CD3:7, 17; CD4:6, 15), but sometimes in simple quadruple meter (e.g., CD4:22, 32). The other dance types that are represented in D’Anglebert’s œuvre are the gaillarde (CD1:9; CD2:10; CD3:8; CD4:7, 16); the more modern lively gavotte (CD1:11; CD 2:13–14; CD3:9) and the related bourrée (CD4:9); and the menuet (CD1:12, 15; CD2:12, 20; CD3:10).

All of these dance movements are typically in binary form, two sections, each to be repeated (AABB). But there are variants in this standardized form, such as when the last phrase of the second strain is played yet again (AABBb), or a performance indication that seems to be specified uniquely by D’Anglebert

in which the whole piece is repeated after the repetition of the second strain (AABBAB or even AABBAABB). A dance that was not in binary form but refrain form (*rondeau*), creating what was often a large-scale movement was the chaconne or passacaille (CD1:10, 16; CD2:11, 21; CD3:18–19; CD4:8, 33). Another large scale movement borrowed directly from stage music was the overture, with its stately first section and lively, imitative second section (CD1:13; CD2:16; CD3:11; CD4:25).

The most expansive of D’Anglebert’s harpsichord pieces is his set of variations on the traditional tune “Les Folies d’Espagne,” here with no fewer than 22 variations (CD3:12). However, our composer also wrote a single variation (“double”) to many of his works or those borrowed from other composers, as noted in the program listing.

This brings us to another unique aspect of D’Anglebert’s output: his harpsichord settings of pieces written by other composers. Transcriptions of favorite tunes from the operas of Lully are ubiquitous in seventeenth-century French harpsichord music, but those by D’Anglebert stand apart because he transforms them into works in his own style, often indistinguishable from his original compositions; they are easily

spotted in the program listing. Likewise, he borrowed from a contemporary harpsichordist (Richard, CD4:23), a viol and stage composer (Marais, CD4:24) or lutenists (Gautier, CD4:17–22, 26–30, 32, 33), Mesangeau (“Mezangeot”) (CD4:31), and Pinel (CD4:5).

In sum, D’Anglebert’s rich and intricate harpsichord music is incontestably the culmination of a style begun by Chambonnières, preparing the way for François Couperin at the beginning of the next century. This recording presents a true and beautiful monument of French music.

—Bruce Gustafson
Lancaster, Pennsylvania, 2021

La famille Henry

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Sarabande graue". The score is written on six staves, with the first two staves in treble clef and the remaining four in bass clef. The tempo is marked "Lentament" and the time signature is 3/4. The page number "77" is in the top right corner. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. There are annotations like "*1^{re} fois" and "*2^e fois" indicating repeat signs, and "Ritornelle" marking a section. The handwriting is in a historical style, likely from the 17th or 18th century.

Jean, notre compositeur, était né dans une famille bourgeoise dans la ville de Bar-le-Duc, actuellement chef-lieu du département de la Meuse, au nord-est de la France, qui faisait alors partie du duché de Lorraine. Le nom de famille était Henry, mais des membres de la famille avaient adopté un nom supplémentaire, le surnom Anglebert (prénom répandu à Bar-le-Duc), qui pouvait figurer dans des documents avant ou après Henry. C'est ainsi que Jean Henry fut baptisé en 1629 comme « Jean fils de Claude Henry et Elisabeth Dubois », mais il survit de nombreux documents où Claude signe « Claude Henry dit Anglebert ». Il semblerait donc que le « D » de D'Anglebert fût une abréviation de « dit » plutôt qu'une particule indiquant un patronyme ou un domaine familial. Cette famille n'était ni particulièrement riche ni particulièrement musicale, Claude ayant été cordonnier, mort alors que Jean n'avait pas encore dix ans. Hélas, nous n'avons aucune trace de la formation musicale que celui-ci reçut en grandissant à Bar-le-Duc, mais il est clair qu'il y devint un habile organiste et put obtenir un poste à Paris.

Jean Henry D'Anglebert
(bapt. 1^{er} avril 1629 – m. 23 avril 1691)

La première trace musicale que nous ayons de Jean Henry D'Anglebert à Paris date de l'époque où le musicien nouvellement marié et déjà trentenaire était organiste au couvent des Jacobins de la rue Saint-Honoré. La même année, 1660, il achetait au célèbre Henry Du Mont la charge d'organiste et membre ordinaire (précisé peu après en tant que claveciniste) de la musique du duc d'Orléans, et devait conserver ce lien avec le frère de Louis XIV durant le restant de sa vie. Parmi les témoins du mariage de Jean étaient les organistes et compositeurs de premier plan Joseph de La Barre et François Roberday ; en 1662, le parrain du second enfant du couple n'était autre que Jean-Baptiste Lully. Il est donc clair que Jean était un membre établi du cercle d'élite des musiciens de Paris et de la cour.

En 1662 également, sa sécurité professionnelle était assurée lorsqu'il achetait la survivance de Jacques Champion de Chambonnières en tant que claveciniste royal, devenant ainsi un membre central de l'orchestre de Lully, fonctions qu'il occupait aussitôt. Il semble peu probable que D'Anglebert

ait étudié avec Chambonnières, mais ils étaient évidemment collègues et D'Anglebert reprit à son compte les caractéristiques globales du style du musicien plus âgé, tout en en créant une version complètement personnelle, comme on peut l'entendre clairement dans le présent enregistrement, à commencer par l'émouvante lamentation du « Tombeau de Mr. Chambonnières » (CD 3, piste 20 du présent enregistrement). Outre le fait qu'il jouait dans l'orchestre des ouvrages scéniques que Lully produisait annuellement jusqu'à sa mort en 1687, D'Anglebert était professeur de clavecin. Parmi ses élèves était la fille légitimée du roi, Marie-Anne de Bourbon, princesse de Conti, à qui il dédia son recueil imprimé où figurent la majorité des pièces enregistrées ici. Dans la dédicace, il déclare avoir en composé la plupart pour elle et qu'elle les jouait de manière exquise depuis sa petite enfance¹ (elle était née en 1666 et le recueil fut imprimée quand elle avait vingt-trois ans). Dans les années 1680 D'Anglebert avait une autre élève royale en la personne de la dauphine Marie-Anne-Christine-Victoire de Bavière, et l'on peut supposer qu'il avait des élèves de la riche

1 « Je vous présente un recueil de mes pièces de Claveçin. ... Je les ay presque toute composées pour Votre Altesse Serenissime. ... Les graces naturelles qui accompagnent tout ce que vous faites se répandoient dans votre maniere de joüer des votre plus tendre enfance. »

bourgeoisie dont nous n'avons pas trace. Après une belle carrière de trois décennies à la cour de Versailles et dans la capitale française, D'Anglebert mourut à Paris, dans la paroisse Saint-Roch, en 1691. L'inventaire après décès indique qu'il possédait quatre clavecins: un « clavessin » à un seul clavier muni de trois registres à l'étage supérieur de l'appartement; une « espinette » à deux registres richement décorée de chinoiserie dans la chambre où il mourut à l'étage inférieur ; un autre « clavessin » à trois registres et clavier transpositeur, peint intérieurement et extérieurement, dans l'antichambre de l'étage inférieur, estimé à plus de deux fois la valeur des autres clavecins ; et un « petit clavessin », également à trois registres, construit par le célèbre facteur flamand Ruckers, dans le cabinet de travail de D'Anglebert à l'étage inférieur. Il est intéressant de noter que, bien que la musique de D'Anglebert révèle une connaissance approfondie de la musique pour luth, aucun luth ni autre instrument de musique ne figurent dans l'inventaire après décès.

En dépit de la carrière illustre que connut D'Anglebert à la cour et à la ville, il semblerait que ses compositions musicales n'étaient pas si célèbres. Plus de 250 exemplaires invendus de son recueil imprimé restaient en sa possession au moment de

sa mort, et sa musique (comparée à celle de Chambonnières) était rarement copiée dans des manuscrits de l'époque. Le Gallois, dans sa fameuse « Lettre » imprimée de 1680 où il décrit en quelque détail l'école française de clavecin, ne mentionne pas D'Anglebert ; et le *Parnasse françois* de Titon du Tillet (1732, nouvelle édition augmentée en 1743) est semblablement silencieux. Mais les compositeurs de musique de clavecin connaissaient sa musique : J.-S. Bach a copié sa table d'ornements et Le Roux et Rameau semblent s'en être inspirés eux aussi. En Allemagne, Johann Gottfried Walther écrivait dans son dictionnaire de 1732 que vers 1679 (*recte* 1689 ?) il était « un célèbre musicien de la chambre du roi et organiste qui a écrit un livre de pièces de clavecin d'une grande solidité » ; cette évaluation, y compris la date inexacte, a été reprise par des lexicographes ultérieurs. Ce n'est qu'au dix-neuvième siècle que les commentateurs commencent à présenter D'Anglebert comme le fabuleux compositeur de musique de clavecin qu'il était en fait. Alexandre Choron relève en 1810 que « vers l'an 1679 (*sic*) », le jeu de D'Anglebert « jouissait d'une grande réputation » ; A. Jal, écrivant en 1867, consacre à D'Anglebert et à ses disciples quatre paragraphes consécutifs,

bien que dépourvus d'évaluation musicale. Au vingtième siècle, la musique de notre compositeur était pleinement reconnue comme un sommet stylistique. L'influent ouvrage de Willi Apel, *History of Keyboard Music to 1700* (1972), synthétisait ainsi une assez longue analyse : « Avec d'Anglebert, la musique française pour clavier atteint son plus haut degré de magnificence baroque et de plénitude. Son habileté à mener une mélodie à son terme, à faire s'entrelacer des voix contrapuntiques, à enchaîner des harmonies au moyen de suspensions, et d'avoir toujours recours à des figurations significatives dans son ornementation amène à son point culminant et à son plus haut point de maturité ce qui ... avait été amorcé par Chambonnières. »

Les sources

D'Anglebert a publié en 1689 un unique et substantiel livre de clavecin, comportant 57 pièces de clavecin, 6 pièces d'orgue et un bref traité d'harmonie. Ce livre – dont proviennent les trois-quarts de sa production qui nous est parvenue – était de toute évidence conçu comme un premier opus, puisque la page de titre porte la mention « Livre premier » et la Préface indique explicitement que le compositeur espérait publier des pièces

dans d'autres tonalités dans un second livre. Même si cela ne s'est jamais concrétisé (n'oublions pas que le compositeur est mort deux ans plus tard), un manuscrit autographe comportant un certain nombre de pièces ne figurant pas dans le recueil nous est parvenu, ainsi que quelques pièces provenant d'autres manuscrits. Le présent enregistrement reflète ces sources de la manière suivante :

Recueil imprimé de 1689 : CD4 1 (pistes 1-16, pièces en *sol*), 2 (pistes 1-21, pièces en *sol*) et 3 (pistes 1-20, deux groupes en *ré*). Toutes les pièces sont enregistrées dans l'ordre selon lequel le compositeur les a imprimées.

Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. 89^{ter} (de la main de D'Anglebert). Pièces dispersées en groupes par tonalité avec les autres pièces manuscrites, correspondant aux pistes suivantes du CD4 : 1, 2, 5, 7-12, 26-33.

Grande-Bretagne, collection privée, « Oldham MS » (pièce de la main de D'Anglebert) : CD4 : 4.

États-Unis, Université de Californie, Berkeley, Hargrove Music Library, MS 1365, « Borel MS » (deux pièces attribuées à D'Anglebert, mais autrement inconnues) : CD4 : 3, 6.

Chicago, Newberry Library, Case VM 2.3 E58r, « Roper ms » (apparemment copié d'après un MS de D'Anglebert) : CD4 : 13-15.

Les présents disques présentent donc la musique publiée par D'Anglebert dans l'ordre et les groupements qu'il avait lui-même choisis. Ce n'est pas là une précision aussi superflue qu'on pourrait le penser, car les groupements des pièces imprimées sont très longs et dépassent la notion de « suite » (groupe de mouvements inspirés par la danse arrangés dans un ordre plus ou moins traditionnel) au point de le rendre inopérant. Certes, chaque groupe commence par la séquence traditionnelle Prélude-Allemande-Courante(s)-Sarabande(s)-Gigue(s)-Autre(s). Mais la catégorie « autres » est d'une extrême variété et inclut de nombreuses transcriptions d'œuvres de Lully, compositeur d'opéras, et même un long ensemble de variations sur l'air (et la structure harmonique) des fameuses « Folies d'Espagne ». La « suite » en tant que groupement pour une exécution n'est donc pas le concept qui s'impose – et D'Anglebert, comme de nombreux clavecinistes français du temps, n'utilisait pas le terme – ce qui laisse à l'interprète (et à l'auditeur du CD) l'occasion de faire son choix dans une anthologie de pièces de

la même tonalité. En fait, l'éminent Kenneth Gilbert, dans son édition de 1975, est allé jusqu'à séparer les « vraies » suites des transcriptions, pour bien faire comprendre aux étudiants clavecinistes que le compositeur a effectivement écrit des suites « normales ».

Le style de D'Anglebert

La musique de D'Anglebert, plus que celle d'aucun de ses contemporains, peut s'écouter comme l'équivalent sonore d'une tapisserie richement brodée. Tout en conservant la texture à trois voix de la musique française pour clavecin du dix-septième siècle, avec des « voix » qui apparaissent et disparaissent tout en participant à la brisure de l'harmonie (le « style luthé » ou « style brisé »), D'Anglebert enrichit fréquemment la texture par un surplus de notes. Il est avant tout à noter qu'il enrichit non seulement ses mélodies mais aussi les parties graves par toute une pléthore d'ornements. On lui doit, en effet, une table de symboles d'ornements et de leur réalisation qui était bien plus élaborée qu'aucun compositeur n'en avait produit. Par exemple Chambonnières, dans ses livres de clavecin de 1670, avait fourni une table de sept ornements ; celle de D'Anglebert en

1689 en comporte vingt-neuf. Pour l'interprète, la tâche initiale la plus redoutable en abordant cette musique est d'apprendre ce vocabulaire et de le faire entendre comme un élément naturel de la musique – l'ornementation, et non le cœur de la musique.

Les quatre groupes de pièces (CDs 1–3) que D'Anglebert a présentés dans son volume imprimé de 1689 peuvent être considérés comme l'idéal qu'il avait en tête. Trois des quatre s'ouvrent par un prélude non mesuré dans lequel les hauteurs de son sont précisées mais dont le rythme est laissé pour une grande part à la discrétion de l'interprète. Dans chacun de ces trois cas, on trouve les mêmes préludes dans son manuscrit autographe, et la différence de notation est parlante. Pour la présentation au public dans le volume imprimé (CD 1 : 1, CD2 : 1 et CD3 : 1), il utilise diverses valeurs de note (sans toutefois indiquer des accents récurrents – d'où l'expression « non mesuré »), mais dans son manuscrit il s'est contenté de noter toutes les hauteurs de son avec des « têtes de note » – ce qui pour un musicien actuel ressemble à des rondes (on en trouve ici un exemple dans CD4 : 1). Le prélude de clavecin, et nous en connaissons actuellement 115, se rattachait au moins à trois traditions : de courtes pièces sans prétention qui servaient à apprendre au

claveciniste néophyte la notation sur la portée sans introduire les complications des indications de rythme ; des déclarations artistiques développées introduisant la tonalité des pièces qui suivaient ; et des pièces potentiellement autonomes à multiples sections, clairement influencées par la toccata italienne, en particulier les toccatas de Johann Jacob Froberger. Les quatre superbes préludes de D'Anglebert appartiennent à la deuxième catégorie.

La première des pièces de danse (c'est-à-dire les mouvements dont les caractéristiques se rattachent à la musique chorégraphique), était l'allemande (CD1 : 2 ; CD2 : 2 ; CD3 : 2, 13 ; CD4 : 2, 26), pièce sérieuse à quatre temps, souvent dense de texture. La deuxième danse d'une suite était la courante, de loin la danse la plus populaire de la musique française de clavecin et par conséquent la forme sonore la plus caractéristique de la musique pour clavecin de D'Anglebert (CD1 : 3–5 ; CD2 : 3–5 ; CD3 : 3–4, 14–15 ; CD 4 : 3–4, 13, 17–19, 27–30) ; quoique toujours sérieuse, elle était plus énergique que l'allemande, avec de fréquents accents croisés (« hémioles ») et à rythme ternaire. Le troisième mouvement de danse, dernier à être presque invariablement présent dans une suite française, était

la sarabande, mouvement lent de rythme ternaire mais avec de fréquents changements d'accentuation du premier au second temps (CD1 : 6 ; CD2 : 6-7 ; CD3 : 5-6, 16 ; CD4 : 5, 14, 20-21, 23-24, 31).

D'Anglebert fait souvent suivre la ou les sarabande(s) d'une ou deux giges, comme c'était presque toujours le cas dans l'école allemande (CD1 : 7-8 ; CD2 : 8-9 ; CD3 : 7, 17) ; CD4 : 6, 15, 22, 32). Ces dernières étaient des pièces vigoureuses de rythme composé (par ex. 6/8 ; CD1 : 7 ; CD2 : 8-9 ; CD3 : 7, 17 ; CD4 : 6, 15), mais parfois simplement à quatre temps (par ex., CD4 : 22, 32). Les autres types de danse représentés dans l'œuvre de D'Anglebert sont la gaillarde (CD1 : 9 ; CD2 : 10 ; CD3 : 8 ; CD4 : 7, 16) ; la gavotte vive, d'allure plus moderne (CD1 : 11 ; CD 2 : 13-14 ; CD3 : 9) et la bourrée qui lui est apparentée (CD4 : 9) ; et le menuet (CD1 : 12, 15 ; CD2 : 12, 20 ; CD3 : 10).

Tous les mouvements de danse qu'on vient d'énumérer sont le plus souvent de forme binaire, en deux sections dont chacune est reprise (AABB). Mais il existe des variations de cette forme standardisée, ainsi comme quand la dernière phrase de la seconde section est reprise une nouvelle fois (AABBb),

ou une indication d'exécution que D'Anglebert semble avoir été le seul à spécifier selon laquelle la pièce entière est répétée après la reprise de la seconde section (AABBAB ou même AABBAABB). Une danse qui n'était pas de forme binaire mais de forme avec refrain (rondeau), produisant ce qui était souvent un mouvement développé, était la chaconne ou passacaille (CD1 : 10, 16 ; CD2 : 11, 21 ; CD3 : 18-19 ; CD4 : 8, 33). Un autre mouvement développé emprunté directement à la musique de théâtre était l'ouverture, avec sa première section solennelle et sa seconde section vive et de caractère imitatif (CD1 : 13 ; CD2 : 16 ; CD3 : 11 ; CD4 : 25).

La plus développée des pièces de clavecin de D'Anglebert est son ensemble de variations sur l'air traditionnel des « Folies d'Espagne », ne comportant pas moins de 22 variations (CD3 : 12). Toutefois, notre compositeur a aussi écrit une seule variation (dite « double ») pour nombre de ses œuvres ou des pièces empruntées à d'autres compositeurs, comme l'indique la liste des morceaux enregistrés.

Ceci nous amène à un autre aspect unique de la production de D'Anglebert : ses versions pour clavecin d'œuvres écrites par d'autres compositeurs. Les transcriptions d'airs favoris des opéras

de Lully sont monnaie courante dans la musique française de clavecin du dix-septième siècle, mais celles de D'Anglebert occupent une place spéciale car il les transforme en œuvres dans son style propre, souvent impossibles à distinguer de ses compositions originales ; on les identifiera sans peine dans la liste des morceaux enregistrés. De même a-t-il emprunté à un claveciniste contemporain (Richard, CD4 : 23), un compositeur de viole et d'opéra (Marais, CD4 : 24) ou à des luthistes (Gautier, CD 4 : 17–22, 26–30, 32, 33 ; Mesangeau («Mezangeot»), CD 4 : 31 ; Pinel, CD 4 : 5).

Pour résumer, la riche et complexe musique de clavecin de D'Anglebert est incontestablement le point culminant d'un style inauguré par Chambonnières, et qui ouvre la voie à François Couperin au début du siècle suivant. Le présent enregistrement présente un authentique monument d'une grande beauté au sein de la musique française.

—Bruce Gustafson
Lancaster, Pennsylvanie, 2021
Traduction: Vincent Giroud



Harpsichord by Ioannes Ruckers
(Antwerp, 1627)

Ioannes Ruckers Harpsichord, Antwerp, 1627

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

Clavecin Ioannes Ruckers, Anvers, 1627

Ioannes Ruckers (1578-1642), membre le plus fameux de l'illustre dynastie flamande des facteurs de clavecin, construisit cet instrument à Anvers en 1627. Ce clavecin à deux claviers fut pendant de nombreuses années au château de Villebon, jadis résidence du duc de Sully (1560-1641), le grand premier ministre d'Henri IV. L'instrument possédait originellement quatre registres non-alignés accordés à une quarte d'intervalle se partageant deux jeux de huit et quatre pieds. L'instrument fut presque certainement restauré à Paris par Nicolas Blanchet. Les nouveaux claviers sont datés 1701, les sautereaux et l'entendue ont été modifiés et on a ajouté de nouveaux piétement et couvercle ainsi qu'une nouvelle décoration extérieure noire. L'étendue est GG/BB-c³, avec une octave courte et une touche de *mi* bémol dédoublée. Ce Ruckers d'une beauté exceptionnelle a été restauré dans son état du début du dix-huitième siècle par John Phillips à Berkeley, Californie, en 2009.

Ioannes Ruckers Harpsichord, Antwerp, 1635

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

Clavecin Ioannes Ruckers, Anvers, 1635

Le clavecin de 1635 de Ioannes Ruckers, originellement instrument à un seul clavier à l'étendue de 45 notes (C/E-c³), possède une disposition unique en deux registres à l'unisson et une octave. Il a été transformé vers 1700 en instrument à deux claviers dont l'étendue est passée à 48 notes (C, D-c³) et plus tard (peut-être en 1753) a été augmentée de quatre notes (BB, C# & c#³, d³). La caisse a été allongée pour installer le second clavier, elle n'a



Harpsichord by Ioannes Ruckers
(Antwerp, 1635)

jamais été élargie. L'instrument a conservé l'exquise décoration originelle de sa table d'harmonie et ses papiers imprimés. À part la signature d'un restaurateur en 1907, on ignore tout de son histoire avant qu'il fût mis aux enchères en 1997. En 2005 John Phillips l'a restauré dans son état du milieu du dix-huitième siècle.

**Harpichord inscribed "Ioannes Ruckers me fecit, 1620"
[Philippe Denis?, Paris c1690];
two anonymous eighteenth-century ravalements,
[François Blanchet?, Paris] 1732, 1745**

This double-manual harpsichord bears the inscription "IOANNES RUCKERS ME FECIT ANTWERPIAE" (Ioannes Ruckers of Antwerp made me), and the date "1620" is found on the soundboard. Nevertheless, the instrument cannot have been made at that date nor have originated in the famous Antwerp workshop of Ioannes Ruckers. The design of the case and details of construction and materials exhibit more similarities to the surviving work by members of the Denis family, an important French dynasty of harpsichord builders. The original case was almost certainly built in Paris, possibly by Louis Denis (1635-1711) or his brother Philippe (after 1635-1705).



Harpichord inscribed
"Ioannes Ruckers me fecit, 1620"
[Denis?, Paris c1690]

The exquisite exterior decoration, most likely from the workshop of Jean Bérain the elder (1640-1711), includes monkeys, dogs, doves, a peacock, a man, a pomegranate and many other fruits and flowers, all painted over gold leaf. The interior lid painting of a landscape with dancing shepherds and shepherdesses is similar to one using the same figures found on a harpsichord by Nicolas Dumont dated 1704 (private collection, Paris). The superb oak stand is carved and water-gilded, with eight cabriole legs.

Dates on the keys, 1732 and 1745, indicate that the harpsichord was twice enlarged in Paris, with these ravalements most likely resulting in its transformation into an instrument flourishing the prestigious “Ruckers” name. The present soundboard was assembled from numerous pieces of soundboards derived from two Flemish virginals, one fragment of which might have been dated 1620, explaining the deliberately misleading date found on the instrument. A genuine Ruckers rose was incorporated, but it comes from a virginals, not a harpsichord, another indication that it is not original. This work may have been carried out in the workshop of Nicolas Blanchet, who was known for updating Flemish harpsichords. The close similarity of the keyboard arcades in this instrument to those in the 1733 Blanchet harpsichord

(Thoiry) suggests that François Blanchet (1695-1761) was responsible for the work.

This instrument has a fully chromatic compass of 56 notes (GG-d³), and what has come to be regarded as the “standard” French disposition of 1x8’ and 1x4’ on the lower manual, with 1x8’ on the upper.

The harpsichord underwent restoration in 1889 by Louis Tomasini (Paris), as recorded by his characteristically bold stamp on the wrestplank. The instrument was most recently restored by John Phillips (Berkeley, California) in 2017.

**Clavecin signé « Ioannes Ruckers me fecit, 1620 »
[Philippe Denis ?, Paris vers 1690] ;
deux ravalements anonymes au dix-huitième siècle,
[François Blanchet ?, Paris] 1732, 1745**

Ce clavecin à deux claviers porte l’inscription « IOANNES RUCKERS ME FECIT ANTWERPIAE » (Ioannes Ruckers d’Anvers m’a fabriqué), et l’on trouve la date « 1620 » sur la table d’harmonie. Néanmoins, l’instrument ne peut avoir été fabriqué à cette date ni être originaire du célèbre atelier anversois de Ioannes

Ruckers. La facture de la caisse et certaines particularités de construction et de matériau présentent davantage de similitudes avec les instruments qui nous sont parvenus dus à des membres de la famille Denis, importante dynastie française de facteurs de clavecin. La caisse originelle a presque à coup sûr été fabriquée à Paris, peut-être par Louis Denis (1635-1711) ou son frère Philippe (après 1635-1705).

L'exquise décoration extérieure, due en toute vraisemblance à l'atelier de Jean Bérain l'ainé (1640-1711), comporte des singes, des chiens, des colombes, un paon, un homme, une grenade et nombre d'autres fruits et fleurs, tous peints sur feuille d'or. La peinture de l'intérieur du couvercle, montrant un paysage avec des bergers et bergères dansant, est semblable à une décoration utilisant les mêmes figures que l'on trouve sur un clavecin de Nicolas Dumont datant de 1704 (collection particulière, Paris). Le superbe piédestal en chêne est sculpté et doré à l'eau, avec huit pieds en cabriole.

Des dates figurant sur les touches, 1732 et 1745, indiquent que le clavecin a été élargi à deux reprises à Paris, ces ravalements étant la cause la plus probable de sa transformation en instrument se parant du nom prestigieux de « Ruckers ». La table d'harmonie

actuelle a été assemblée à partir de multiples parties de tables provenant de deux virginaux flamands, dont un fragment a pu être daté 1620, ce qui expliquerait la date délibérément trompeuse qu'on trouve sur l'instrument. Une authentique rosace de Ruckers y a été incorporée, mais elle provient d'un virginal et non d'un clavecin, autre indication montrant qu'il ne s'agit pas d'un original. L'ouvrage a pu être exécuté dans l'atelier de Nicolas Blanchet, connu pour ses mises au goût du jour de clavecins flamands. La proche similitude des arcades des claviers de notre instrument avec celles du clavecin de Blanchet de 1733 (Thoiry) laisse supposer que François Blanchet (1695-1761) s'est chargé de ce travail.

L'instrument comporte une étendue pleinement chromatique de 56 notes (GG-d³) et ce qui a fini par être considéré comme la disposition française « classique » de 1x8' et 1x4' au clavier inférieur et de 1x8' au clavier supérieur.

Le clavecin a été restauré en 1889 par Louis Tomasini (Paris), comme en témoigne fièrement son cachet bien reconnaissable sur le sommier. L'instrument a tout récemment été restauré à nouveau par John Phillips (Berkeley, Californie) en 2017.

Karen Flint, harpsichordist and artistic director of Brandywine Baroque since its founding, directs a series of concerts in Delaware and a weekend festival of harpsichord recitals called Harpsichord Heaven. The programs are given on her collection of antique instruments. Ms. Flint studied harpsichord with Edward Parmentier and Egbert Ennulat and organ with Fenner Douglass. She has degrees from Oberlin Conservatory of Music and The University of Michigan and is Adjunct Instructor of Harpsichord at the University of Delaware.

Her recordings include: *Pièces de Clavecin associated with the Name La Barre* (PL21901); *The Complete Works for Harpsichord of Louis Couperin* (PL21701); *The Complete Works for Harpsichord of Jacques Champion de Chambonnières* (PL21501, PL21601 & PL21001); *Complete Harpsichord Works of Nicolas Lebègue and Jacques Hardel*; *Complete Harpsichord Works of Elizabeth Jacquet de La Guerre*; *The Complete Harpsichord Concertos on Antique Instruments* by J. S. Bach with Davitt Moroney & Arthur Haas for Plectra Music; plus *The Jane Austen Songbook* with Julianne Baird on the Albany label. For more information visit www.brandywinebaroque.org & www.plectra.org.

Karen Flint, claveciniste et directeur artistique de Brandywine Baroque depuis sa fondation, dirige une série annuelle de concerts dans l'État du Delaware et un festival de recitals de clavecin sur un week-end baptisés Harpsichord Heaven. Ces programmes sont donnés sur sa collection d'instruments anciens. Mme Flint a étudié le clavecin avec Edward Parmentier et Egbert Ennulat et l'orgue avec Fenner Douglass. Elle est diplômée du conservatoire de musique d'Oberlin et de l'université du Michigan. Elle enseigne le clavecin à l'université du Delaware.

Parmi ses enregistrements : *Pièces de Clavecin associé avec le nom Le Barre* (PL21901) ; *L'œuvre complète pour clavecin de Louis Couperin* (PL21701) ; *L'œuvre complète pour clavecin de Jacques Champion de Chambonnières* (PL21501, PL21601 & PL21001) ; *Œuvres complètes pour clavecin de Nicolas Lebègue et Jacques Hardel* ; *L'œuvre complète pour clavecin d'Élisabeth Jacquet de La Guerre* ; *Intégrale des concertos pour clavecin sur instruments anciens* de J. S. Bach avec Davitt Moroney & Arthur Haas ; tous les enregistrements précédents sous la marque Plectra Music ; et aussi *The Jane Austen Songbook*, avec Julianne Baird, sous la marque Albany. Pour plus de renseignements, voir www.brandywinebaroque.org & www.plectra.org.