



Photo by Scott Hewitt

LE CLAVECIN FRANÇAIS



*Pièces de Clavecin
La Barre*

Karen Flint, Harpsichord



Pièces de Clavecin
Associated with the Name La Barre
Karen Flint, Harpsichord

Claude de La Barre (b. 1570)
 Pierre [II] de La Barre (1572 – after 1626)
 Germain de La Barre (b. 1579)
 Pierre [III] de La Barre (1592-1656)
 Charles-Henri de La Barre (c1625- c1670)
 Joseph de La Barre (1633 – before 1678)
 Pierre [IV] de La Barre (1634 – before 1710)

Pieces in D

1	Prelude G. 31a	LaPierre	1:39
2	Allemande G. 23a	Berlin-40623	1:19
3	Corente di Monsu della Bara G. 27	Chigi Q IV 24	2:09
4	Sarabanda di Monsu della Bara G. 28	Chigi Q IV 24	0:59
5	Courant G. 29	Hintze	1:43
6	Courante de La Barre G. 20	Lynar A-1	1:16

Pieces in A

7	Monsier Bares Allmaine G. 8	Cosyn	1:46
8	Coranto [to G. 8] G. 9	Cosyn	0:51
9	Allamande [Gigue] G. 23b	Copenhagen-376	1:26

Pieces in D

10	Allmaine G. 10	Cosyn	1:44
11	Coranto G. 11	Cosyn	1:08

12	Sellabrand G. 12	Cosyn	1:37
13	Courant G. 14	Ch-Ch-1236	2:19

Piece in F

14	Courante La Barre G. 39	Parville	1:36
----	-------------------------	----------	------

Pieces in C

15	Allemand G. 24	Ihre	2:48
16	Corant G. 13	Ch-Ch-1236	0:43
17	Courant La Bar G. 25	Ihre	1:10
18	Coranto G. 3b	Cosyn	1:35
19	Saraband G. 26	Ihre	1:19
20	Courante de M ^r Dela Barre G. 42	Bauyn-III	1:17
21	Gigue M ^r Joseph Dela Barre G. 41	Bauyn-III	1:34

Pieces in D

22	Auttre Corant de La Barre ...Variatio G. 22	Lynar A-1	3:34
23	Corante G. 21	Lynar A-1	1:40

Pieces in G

24	Allmaine G. 16	Handmaide	0:51
25	Coranto G. 17	Handmaide	0:45
26	Saraband G. 18	Handmaide	1:30
27	Corant la Barr G. 15a	Ch-Ch-378	2:10

Pieces in D

28	Allemande La Barre G. 33	Parville	2:14
29	Corrant Bear G. 1	Rogers	1:01
30	Selebrande Beare G. 2 & Sarabande G. 2b	Rogers/Gresse	0:51

31	Corrant Beare G. 4	Rogers	1:07
32	Corrant Beare G. 5	Rogers	0:54
33	Courant de La Barre ...Variatio G. 6c	Lynar A-1	1:39
Piece in E			
34	Sarabrand La Barr G. 19	Ch-Ch-1177	2:21
Pieces in A			
35	Courante de M ^r de La Barre [Allemande] G. 36	Parville	2:57
36	Courante de M ^r de La Barre G. 37	Parville	1:34
37	Sarabande G. 28a	Copenhagen-376	1:17
38	Gigue de M ^r de La Barre G. 38	Parville	1:56
Pieces in D			
39	Prelude de Monsieur de La Barre G. 31	Parville	1:21
40	Allemande La Barre G. 32	Parville	3:49
41	Courante La Barre G. 34 & Courante G. 34a	Parville/Babell	1:58
42	Sarabande La Barre G. 35 & Sarabande G. 35a	Parville/Babell	2:54
43	Gigue de M ^r Dela Barre G. 40	Bauyn-III	1:53
Total Time			72:39

SOURCES	
G. Bruce Gustafson and R. Peter Wolf, ed., Harpsichord Music Associated with the Name La Barre, The Broude Trust, New York, 1999	
Babell	London, British Library, Add. MS 39569
Bauyn	Paris, Bibliothèque nationale de France (Musique), Rés. Vm ⁷ 674-675
Berlin-40623	formerly Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. Ms. 40623
Ch-Ch-378	Oxford, Christ Church College Library, Mus. Ms. 378
Ch-Ch-1177	Oxford, Christ Church College Library, Mus. Ms. 1177
Ch-Ch-1236	Oxford, Christ Church College Library, Mus. Ms. 1236
Chigi Q IV 24	Rome, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Chigi Q IV 24
Copenhagen-376	Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Håndskrift Afd. , Gl. Kgl. Saml. 376 fol.
Cosyn	Paris, Bibliothèque nationale de France (Musique) Rés. 1184, 1185
Gresse	Utrecht, Universiteitsbibliotheek, LBMUZ: Rar Msq 1; Hs. 20 B 9
Handmaide	John Playford, comp. Musicks Handmaide. [Part 1] London, John Playford, 1663
Hintze	New Haven, Yale University, Beinecke Library, Music Deposit No. 3
Ihre	Uppsala, Universitetsbibliotek, Ihre 284

LaPierre	Paris, Bibliothèque nationale de France (Musique), Rés. Vmd. Ms. 18
Lynar A-1	Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Lübenau Tabulaturen, Lynar A-1
Parville	Berkeley, University of California, Jean Gray Hargrove Music Library, MS 778
Rogers	London, British Library, Department of Manuscripts, Additional Ms. 10337

Executive Producer: Karen Flint

Producer and Engineer: Ken Blair

Post Session Producers: Ken Blair, Karen Flint & Will Anderson

Audio Editors: Ken Blair & Will Anderson

Harpsichord Tuning: John Phillips
a¹=408 Hz, tempérament ordinaire

Production Manager & Design: Robert Munsell

Plectra Music, Inc.

P. O. Box 4311

Wilmington, DE. 19807 www.plectra.org

Manufactured and distributed by Plectra Music, Inc. Made in USA.

© © 2019 Plectra Music, Inc.

Unauthorized reproduction is prohibited by law and may result in prosecution.

PL21901



La Barre *Pièces de clavecin*

In the mid and late seventeenth century, an extraordinary number of harpsichord pieces were attributed to or otherwise associated with the name La Barre. The total of forty-three pieces or readings of works presented here stands in contrast to the surviving repertory of some of the most important Parisian harpsichordists, such as Henry Du Mont (13 known harpsichord pieces), Jacques Hardel (7), Étienne Richard (14), or Jacques Thomelin (3). However, there were many contemporary harpsichordists, organists, and lutenists who were named La Barre, the most prominent and documented being the Chabanceau de La Barre family (see the listing of seven of them on page 2). Of the generous sampling of pieces on this recording, only one, track 21, can be securely attributed to a specific La Barre, as the Bauyn manuscript attributes it to “Mr. Joseph Dela barre.” Joseph was indeed a member of the Chabanceau de La Barre family who was the organist at the chapel of Louis XIV and widely travelled outside France, including to the court of Christina of Sweden.

Further frustrating efforts to match specific composers with individual pieces in this fine repertory is the great diversity of the sources that transmit it to us (see the list of sources above). In terms of musical cultures, the manuscripts and a lone print come not only from France, but England, Germany, The Netherlands, Denmark, Sweden, and Italy. Stylistically, the pieces can be roughly divided into two categories. The first is musically very diverse and may well include foreign transcriptions for harpsichord of pieces originally composed

by one or more La Barre for lute (these include tracks 2–13, 15–19, 22–27, 29–34, and 37 on this recording); some of the attributions in these sources require a bit of a leap of faith to interpret them to mean “La Barre,” such as Mr. Bare, Beare, Monsu della Barra, or LB. The second category is stylistically more homogeneous, all being found in the two most important Parisian manuscripts (Bauyn and Parville) as well as other sources (tracks 1, 14, 20–21, 28, 35–36, and 38–43).

Karen Flint has made musical sense of what could be a hodge-podge by grouping pieces by tonality and making suite-like groupings, but not trying to force the surviving pieces into the traditional French suite ordering of prelude-allemande-courante-sarabande-other. Instead, she relies on her musicianly judgment to create satisfying groups. It will be seen that, as is typical in French harpsichord music of the period, the most popular dance type in the La Barre repertory is the courante, and they have been dispersed in the tonal groupings to make both variety and suitable culminations.

The La Barre repertory uses the standard genres of the mid seventeenth century, all dance types except for the preludes. Although the sources have diverse national backgrounds, the understanding of the dance characteristics reflect those found in France in the mid seventeenth century.

Prelude (prélude). The unmeasured prelude—“unmeasured” in the sense that no regular pattern of accents (meter) is specified—is ubiquitous in French harpsichord music of the seventeenth century: we now know of 114 of them. As the word implies, they were used as introductory movements for a group of dances in the same tonality, but they were also treated independently with a

pedagogical function (the word *préluder* came to mean “to improvise”). Short unmeasured preludes were a young harpsichord student’s first piece, teaching the basics of pitch before being becoming involved with the complications of rhythm. The most famous today (by Louis Couperin, D’Anglebert, and Jacquet de La Guerre) turned the genre into expansive pieces, influenced by the toccatas of Froberger. The La Barre examples, two versions of the same prelude, are in a middle ground, more complicated than a pupil’s first assignment, but still short.

Allemande (allemand, allamande, allmaine). This was the most learned of the dance types in this repertory. Probably because the allemande was no longer danced, its rhythmic characteristics in harpsichord music vary considerably, but—as with all of the examples by La Barre—they are in quadruple meter, with an initial upbeat, and most have relatively dense texture; some are more contrapuntal than the other dances. They are generally serious in mood and moderate in tempo, but the genre was sometimes conflated with the gigue (see below). Like all of the dance types, allemandes—including those by La Barre—are almost always in binary form (two strains, each usually repeated, with harmonic movement to the dominant at the middle).

Courante (courant, corant, corrant, coranto, corante, corente). Courantes employ the wonderful rhythmic sway of the dance, moving effortlessly between three groups-of-two and two groups-of-three. This ambiguity of accent is the most identifiable trait of the genre. They are generally moderate in tempo, but vary from being serious to sprightly.

Sarabande (*saraband*, *sarabanda*, *sarabrand*, *sellabrand*, *selebrande*). Harpsichord sarabandes have a much more straightforward melodic orientation and structure than courantes, usually maintaining clear and balanced phrases. A characteristic rhythmic gesture is a displacement of the accent from the first to the second beat. They are generally slow and somber, but sometimes move into the realm of the pleasantly tuneful.

Gigue. This energetic genre is highly rhythmic, usually in a compound triple meter (e.g., 6/8), but they are sometimes notated in quadruple meter like an allemande. This sometimes caused a conflation of the two dance types in which the same piece is called an allemande in one source and a gigue in another, rendering an energetic allemande or a sober gigue (specific examples in the La Barre repertory are noted below). In the “true” harpsichord gigue, one or both strains open imitatively, with the right hand presenting a motive as a solo voice and the left hand repeating that motive when it joins in.



Pieces in D (1–6). This grouping is in D Minor except for ending with a courante (track 6) with “interpolated” diminution-variation in D Major; that is, the formal pattern is A A' B B', as opposed to the whole variation following the simple version of the courante: AB A'B' (not accounting for repetitions of the individual strains); the “diminution” characterization refers to the prevailing motion being in note values twice as fast as original courante. The unmeasured prelude (track 1) is not only a suitable opening for the group of pieces, but also for this entire recording. It comes from a French household manuscript where it is not a preface to a group of pieces, but another version

of it (track 39) uses it to preface a suite not by La Barre. It employs “mixed” notation, which is to say that rather than presenting an undifferentiated stream of what appear to be whole notes, various values—from whole notes to sixteenth notes—are used, but there is no organization by beats, presenting the listener with a continuous flow of sound, with rhythmic organization largely defined by the performer. The second courante (track 3) has a variation, but not interpolated, and the following sarabande comes from the same Italian source. The third courante (track 5) is without variation, but has considerable original ornamentation.

Pieces in A (7–9). These three dances in A Minor are stylistically similar, even though the third piece is from an early Danish manuscript. The second piece (track 8) is not actually attributed to La Barre, but that seems a reasonable inference from the title, which can be modernized as “its courante,” referring to the preceding allemande (track 7) that is attributed to La Barre. The concluding piece is an example of the cross-over between allemandes and giges: it is titled “allemande” in the three manuscripts that include it but is interpreted here as a gigue in quadruple meter.

Pieces in D (10–13). These four pieces in D Minor are all from English sources and are cohesive stylistically. The last makes a fitting close for the group, as it has a diminution-style variation (not interpolated).

Piece in F (14). This courante in F Major is the only surviving piece by a La Barre in this tonality. It comes down to us in the fine Parville manuscript from the end of the seventeenth century.

Pieces in C (15–21). This group in C Major successfully joins pieces from the first heterogeneous category mentioned above, observing the traditional allemande-courante-sarabande ordering (tracks 15–19) followed by a courante and lively gigue from the largest and most important source of seventeenth-century French harpsichord music, the Bauyn manuscript. The third courante (track 18) is enlivened by an interpolated variation. The simple allemande and sarabande (tracks 15 and 19) are of uncertain attribution, but are part of a suite in the source, the courante of which (track 17) has an attribution to La Barre. The concluding gigue is the only piece we can assign to a specific La Barre, as it is called “gigue” in the reading used for this recording. However, it is titled “allemande” elsewhere in the same manuscript; the readings are almost identical and are in quadruple meter.

Pieces in D (22–23). This pair of courantes in D Minor both have variations. Both have two variations in the somewhat unusual form of AB A'A" B'B" (as opposed to AB A'B' A"B" A"B").

Pieces in G (24–27). The first three of these pieces in G Major are the only ones on this recording to come from a printed (rather than manuscript) source, published in London in 1663. The last courante, from an English manuscript, includes an interpolated variation, again using diminution style.

Pieces in D (28–33). This group in D Minor begins with an allemande from the second category mentioned above, but it prefaces the following pieces from category-one manuscripts very well. For the sarabande (track 30), Karen Flint uses the versions in the two manuscripts in the manner of an interpolated variation. The closing courante uses the same format for variations as we heard

in tracks 22 and 23 (AB A'A" B'B"), with the first variation presenting diminutions in the right hand, and the left hand taking the lead in the second variation.

Piece in E (34). This sarabande in E Minor is the only known piece by La Barre in this tonality. The brief piece has three variations, with no break between the first and second strains: AB A'B' A"B" A"B".

Pieces in A (35–38). These pieces in A Minor begin with a traditional allemande that the scribe in the Parville manuscript mislabeled a courante; it is very clearly an allemande, with its quadruple rhythm and fairly dense texture. The sarabande (track 37) from a category-one manuscript makes a surprisingly effective foil for the pieces from the esteemed Parville manuscript. The gigue (track 38) uses the typical triple meter and imitative opening of each strain.

Pieces in D (39–43). The concluding pieces in D Minor are all from the category-two manuscripts. The group opens with a version of an unmeasured prelude that began this recording. Tracks 41 and 42 again present versions from two manuscripts in the manner of an interpolated variation, and the group concludes with a final gigue, similar to track 38, but in this case in quadruple meter; indeed, two other copies of the piece, one in the Bauyn manuscript, one in an English source call this piece an allemande, another merging of the two dance types.

Bruce Gustafson
New York, January 2019

La Barre *Pièces de clavecin*

Au milieu et à la fin du dix-septième siècle, un nombre extraordinaire de pièces de clavecin ont été attribuées au nom de La Barre ou y ont été associées d'une manière ou d'une autre. Le total de quarante-trois pièces ou versions d'une même pièce qui sont présentées ici contraste fortement avec le répertoire préservé pour certains des plus importants des clavecinistes parisiens, comme Henry Du Mont (13 pièces de clavecin connues), Jacques Hardel (7), Étienne Richard (14), ou Jacques Thomelin (3). Il y avait, toutefois, de nombreux clavecinistes, organistes et luthistes du temps nommés La Barre, les plus importants et les mieux connus appartenant à la famille Chabanceau de La Barre (voir la liste de sept d'entre eux à la page 2). De la généreuse sélection de pièces figurant sur le présent enregistrement, on ne peut attribuer qu'une seule, piste 21, à un La Barre précis, puisque le manuscrit Bauyn l'attribue à « Mr. Joseph Dela barre ». Joseph était en effet membre de la famille Chabanceau de La Barre, organiste de la chapelle de Louis XIV et ses nombreux voyages hors de France l'avaient conduit jusqu'à la cour de Christine de Suède.

Les tentatives d'associer des pièces individuelles de ce magnifique répertoire avec des compositeurs particuliers sont découragées de surcroît par la grande diversité des sources qui nous l'ont transmis (voir ci-dessus la liste des sources). En termes de cultures musicales, les manuscrits et l'unique source imprimée proviennent non seulement de France, mais aussi d'Angleterre, d'Allemagne, des Pays-Bas, du Danemark, de Suède et d'Italie. Du point de vue stylistique, on peut, en gros, diviser les pièces en deux catégories. La première,

musicalement très diverse, pourrait bien comporter des transcriptions pour clavecin faites à l'étranger de pièces originellement composées pour luth par un ou plusieurs La Barre (on les trouvera aux pistes 2-13, 15-19, 22-27, 29-34 et 37 du présent enregistrement) ; certaines attributions qu'on trouve dans les sources demandent à être accueillies avec circonspection s'il s'agit de les interpréter comme signifiant « La Barre », du genre Mr. Bare, Beare, Monsu della Barra ou LB. La seconde catégorie est stylistiquement plus homogène, toutes les pièces provenant des deux manuscrits parisiens les plus importants (Bauyn et Parville) en plus d'autres sources (pistes 1, 14, 20-21, 28, 35-36 et 38-43).

De ce qui pourrait être un mélange informe, Karen Flint a fait un ensemble musicalement cohérent en groupant les pièces par tonalité et en présentant des groupements évoquant des suites, sans pour autant tenter de faire entrer de toute force les pièces restantes dans la séquence traditionnelle de la suite française : prélude-allemande-courante-sarabande-autre. Elle s'en remet plutôt à son jugement de musicienne informée pour créer des groupements satisfaisants pour l'esprit. Comme on va le voir, le type de danse le plus populaire du répertoire La Barre, est la courante, ce qui est d'ailleurs typique de la musique française pour clavecin de la période : ces courantes ont été réparties dans les groupes par tonalité pour des raisons de variété tout en offrant des points culminants appropiés.

Le répertoire La Barre fait appel aux genres en usage au milieu du dix-septième siècle, tous étant des types de danse à l'exception des préludes. Même

si les sources ont une origine nationale variée, les caractéristiques des danses sont conçues d'une manière qui correspond à ce que l'on trouvait dans la France du milieu du dix-septième siècle.

Prélude. Le prélude non mesuré – non mesuré en ce sens qu'aucune formule régulière d'accentuation (ou de rythme) n'est précisée – se rencontre constamment dans la musique française de clavecin du dix-septième siècle : on en connaît actuellement 114. Comme le terme l'implique, ils servaient de mouvement introductif pour des groupes de danses de même tonalité, mais ils étaient aussi traités de manière autonome dans un objectif pédagogique (le verbe préluder avait fini par signifier « improviser »). De courts préludes non mesurés étaient le point de départ des études du jeune claveciniste, pour lui apprendre les notions fondamentales des différentes hauteurs de son avant de l'intéresser aux complexités du rythme. Les plus célèbres aujourd'hui (de Louis Couperin, D'Anglebert et Jacquet de La Guerre) ont transformé le genre en morceaux plus amples, influencés par les toccatas de Froberger. Les exemples de La Barre, deux versions du même prélude, sont dans l'entre-deux, plus compliqués qu'un morceau pour élève débutant, mais néanmoins courts.

Allemande (*allemand*, *allamande*, *allmaine*). Il s'agissait là du plus recherché des types de danse de ce répertoire. Probablement parce que l'allemande ne se dansait plus, ses caractères rythmiques dans la musique de clavecin varient considérablement, mais – et c'est le cas de tous les exemples de La Barre – elles sont à quatre temps, commençant sur un temps faible, et la plupart ont une texture relativement dense ; certaines sont plus contrapuntiques que les autres danses. Elles sont généralement d'humeur sérieuse et de tempo modéré, mais

le genre se confondait parfois avec la gigue (voir ci-après). Comme tous les types de danse, les allemandes – celles de La Barre incluses – sont presque toujours de forme binaire (deux sections, chacune le plus souvent répétée, avec une progression harmonique vers la dominante entre chaque).

Courante (*courant*, *corant*, *corrant*, *coranto*, *corante*, *corente*). Les courantes jouent sur le merveilleux balancement rythmique de la danse, alternant sans effort entre trois groupes de deux et deux groupes de trois. Cette ambiguïté d'accentuation est le trait le plus reconnaissable du genre. Leur tempo est généralement modéré et leur atmosphère peut aller du sérieux à la vivacité.

Sarabande (*saraband*, *sarabanda*, *sarabrand*, *sellabrand*, *selebrande*). Les sarabandes pour clavecin ont une tournure mélodique et une structure beaucoup moins complexes que les courantes et se cantonnent généralement dans des phrases claires et harmonieuses. L'un des gestes rythmiques qui les caractérisent est le déplacement de l'accent du premier au deuxième temps de la mesure. Elles sont la plupart du temps lentes et de tonalité sombre, mais il peut leur arriver de faire preuve d'une amabilité mélodique certaine.

Gigue. Ce genre énergique est très rythmique, généralement écrit dans un mètre à trois temps composé (par ex. 6/8), mais on les trouve parfois écrites à quatre temps comme une allemande. Ceci a parfois causé une confusion entre les deux types de danse, le même morceau étant appelé allemande dans une source et gigue dans une autre, à savoir une allemande énergique ou une gigue d'allure modérée (on a relevé ci-après des exemples spécifiques dans le répertoire La Barre). Dans la « vraie » gigue pour clavecin, une section mélodique ou deux sont entendues sous forme imitative, la main droite

présentant un motif sous forme de voix soliste et la main gauche reprenant ce motif quand elle fait son entrée.



Pièces en ré (1-6). Ce groupe est en *ré* mineur à ceci près qu'il s'achève sur une courante (piste 6) comportant l'« interpolation » d'un double diminué en *ré* majeur; en d'autres termes, la structure formelle est A A' B B', par opposition au double complet qui suit la version simple de la courante : AB A'B' (compte non tenu des répétitions éventuelles des différentes sections) ; le qualificatif « diminué » renvoie au fait que le mouvement dominant est en valeurs de note deux fois plus rapides que la courante de départ. Le prélude non mesuré (piste 1) fournit non seulement une ouverture appropriée pour ce groupe de pièces, mais aussi pour l'enregistrement dans son ensemble. Il provient d'un manuscrit français à usage domestique où il ne sert pas de préface à un groupe de pièces, alors qu'une autre version de ce même prélude (piste 39) l'utilise pour préfacier une suite qui n'est pas de La Barre. Il a recours à une notation mixte, c'est-à-dire qu'au lieu de se présenter comme une suite indifférenciée de notes qu'on pourrait prendre pour des rondes, diverses valeurs de note – de la ronde à la double croche – y sont employées, mais non organisées en temps, offrant donc à l'auditeur un flot sonore ininterrompu, dont l'organisation rythmique est définie en grande partie par l'exécutant. La seconde courante (piste 3) comporte un double, mais non interpolé, et la sarabande qui la suit provient de la même source italienne. La troisième courante (piste 5) ne comporte pas de double, mais, en revanche, une ornementation originale considérable.

Pièces en la (7-9). Ces trois danses en *la* mineur sont similaires d'un point de vue stylistique, même si la troisième pièce provient d'un manuscrit danois plus ancien. La deuxième pièce (piste 8) n'est pas, en fait, attribuée à La Barre, mais l'attribution semble pouvoir être raisonnablement déduite du titre, dont la version modernisée serait « sa courante », par référence à l'allemande qui précède (piste 7), laquelle est attribuée à La Barre. La dernière pièce est un exemple de fusion entre allemandes et giges : intitulée « allemande » dans les trois manuscrits où elle figure, elle est interprétée ici comme une gigue à mesure à quatre temps.

Pièces en ré (10-13). Ces quatre pièces en *ré* mineur proviennent toutes de sources anglaises et forment un ensemble stylistiquement cohérent. La dernière fournit la conclusion qui convient à ce groupe, car elle comporte un double de type diminué (non interpolé).

Pièce en fa (14). Cette courante en *fa* majeur est la seule pièce d'un La Barre dont nous ayons connaissance dans cette tonalité. Elle nous est parvenue dans le beau manuscrit Parville, qui date de la fin du dix-septième siècle.

Pièces en ut (15-21). Ce groupe en *ut* majeur réunit avec bonheur des pièces de la première catégorie, hétérogène, mentionnée plus haut, en suivant l'ordre traditionnel allemande-courante-sarabande (pistes 15-19), suivies d'une courante et d'une gigue bondissante provenant de la source la plus abondante et la plus importante de musique française de clavecin du dix-septième siècle, le manuscrit Bauyn. La troisième courante (piste 18) est enrichie d'un double interpolé. Plus sobres, l'allemande et la sarabande (pistes 15 et 19) sont d'attribution incertaine, mais elles font partie d'une suite dans la source, dont

la courante (piste 17) comporte une attribution à La Barre. La gigue qui termine est l'unique pièce que l'on peut attribuer à un La Barre précis, et elle est appelée « gigue » dans la version utilisée pour le présent enregistrement. Toutefois, elle est intitulée « allemande » ailleurs dans le même manuscrit ; les versions sont presque identiques et sont toutes à quatre temps.

Pièces en ré (22-23). Cette paire de courantes en *ré* mineur comportent l'une et l'autre des doubles. Chacune contient deux doubles dans la forme assez inhabituelle AB A'A" B'B" (par opposition à AB A'B' A"B").

Pièces en sol (24-27). Les trois premières de ces pièces en *sol* majeur sont les deux seules de l'enregistrement qui proviennent d'une source imprimée (plutôt que manuscrite), publiée à Londres en 1663. La courante qui les termine, provenant d'un manuscrit anglais, comporte un double interpolé, cette fois encore dans le style diminué.

Pièces en ré (28-33). Ce groupe en *ré* mineur s'ouvre sur une allemande provenant de la seconde catégorie mentionnée plus haut, mais constituant une excellente préface aux pièces manuscrites de la première catégorie. Pour la sarabande (piste 30), Karen Flint utilise les versions des deux manuscrits à la manière d'un double interpolé. La courante qui conclut a recours, pour ses doubles, à la même disposition que celle entendue aux pistes 22 et 23 (AB A'A" B'B"), le premier double présentant des diminutions à la main droite, et la main gauche prenant l'initiative dans le second double.

Pièce en mi (34). Cette sarabande en *mi* mineur est la seule pièce de La Barre que l'on connaisse dans cette tonalité. Cette courte pièce comporte trois

doubles, sans interruption entre les première et deuxième sections : AB A'B' A"B" A"B".

Pièces en la (35-38). Ces pièces en *la* mineur commencent par une allemande traditionnelle que le copiste du manuscrit Parville a catégorisé par erreur comme courante ; c'est tout à fait clairement une allemande, avec son rythme à quatre temps et sa texture assez dense. La sarabande (piste 37), provenant d'un manuscrit de la première catégorie, contraste de manière étonnamment efficace avec les pièces du manuscrit Parville, dont on fait si grand cas. La gigue (piste 38) est caractéristique par son rythme ternaire et le départ en imitation de chaque section.

Pièces en ré (39-43). Les pièces en *ré* mineur sur lesquelles on termine proviennent toutes de manuscrits de la seconde catégorie. Le groupe s'ouvre sur une version d'un prélude non mesuré que l'on trouve au début de l'enregistrement. Les pistes 41 et 42, une fois encore, offrent des versions de deux manuscrits sous la forme d'un double interpolé, et le groupe se termine par une dernière gigue, la même qu'à la piste 38, mais, cette fois, à quatre temps ; d'ailleurs, deux autres copies de la pièce, l'une dans le manuscrit Bauyn, l'autre dans une source anglaise, appellent la pièce une allemande, autre cas de confusion entre les deux types de danse.

Bruce Gustafson
New York, janvier 2019
Translation: Vincent Giroud



**Harpsichord 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).

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 a 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 (sol0-ré⁵) 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: *The Complete Works for Harpsichord* of Louis Couperin (PI21701); *The Complete Works for Harpsichord* of Jacques Champion de Chambonnières (PI21501, PI21601 & PI21001); *Complete*

Harpsichord Works of Nicolas Lebègue and Jacques Harel; 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 : *L'œuvre complète pour clavecin de Louis Couperin* (PI21701) ; *L'œuvre complète pour clavecin de Jacques Champion de Chambonnières* (PI21501, PI21601 & PI21001) ; *Œuvres complètes pour clavecin de Nicolas Lebègue et Jacques Harel* ; *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.