



SECOND LIVRE  
DE PIÈCES DE CLAVECIN  
*Composées par M. Dandrieu Organiste de la Chapelle du Roi*  
Dédicé  
À SON ALTESSE SÉRENISSIME  
MONSIEUR LE PRINCE DE CONTI.

N. Lancret pinx.

C.N. Cochin sculp.

A Paris chez le Sr Boivin rue St Honoré à la Règle d'or et chez le Sr le Clerc rue du Roule à la Croix d'Or.

Prix 12<sup>ff</sup> 1728

*À Son Altesse Sérénissime,  
Monsieur le Prince de Conti*

*C. Monseigneur*

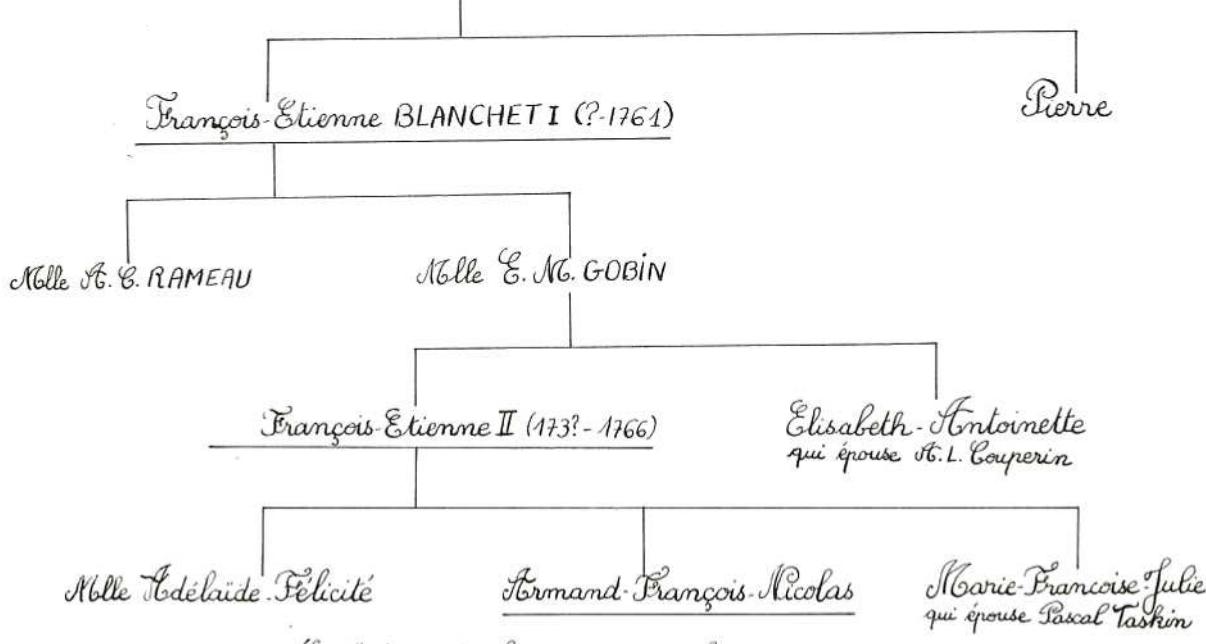
*Lendant qu'ont ouvert aux conseils de M. de Minerve, Notre Alteza et Sérénissime, conserves et premières années à l'étude des Sciences et des Beaux-Arts, les Musées quoique naturellement timides ne doivent pas craindre de lui déplaire, sous quelque forme que ce soit, et qu'illes soient de présenter. C'est cette réflexion, Monsieur, qui m'a fait prendre la hardiesse de vous offrir ce Livre de Pièces de Clavecin, où j'ai râché de saisir les caractères les plus aimables et les plus gracieux dont la Musique soit susceptible. Mais quand j'aurais réussi autant que je l'ai souhaité, pourrais-je me flatter que ces Pièces amuseraient au moins pour quelque tems Notre Alteza et Sérénissime? C'est ardeur guerrière inséparable du Sang italien qui coule dans vos veines, vous fera bien-être prétendre aux possibles concertos de Polymnie, les brygans concertos de l'Hellene. Cependant comme les Bœufs ont encore plus besoin de délassemens que les autres bœufs, je serais trop heureux si j'ose copier d'un peu ce que quelqu'un a écrit à Votre Alteza et Sérénissime par cette fidèle marque du Zèle ardente et du profond respect avec lequel je suis*

*De Votre Alteza et Sérénissime,  
Monsieur,*

*Le très humble et très  
obéissant serviteur  
D. Marais.*

## *La Famille Blanchet*

Nicolas BLANCHET (166?-1731)



*Les facteurs de clavecins sont soulignés*

## LE CLAVECIN BLANCHET DU CHÂTEAU DE VERSAILLES

Ce clavecin, fait dans les ateliers de François Blanchet en 1746, comporte 3 jeux classiques, soit deux 8' et un 4' et un jeu de luth sans doute rajouté. Le double-clavier magnifique est dans son état original, tel que l'a conçu F. Blanchet dans son atelier. Nous avons simplement recollé des frontons semblables aux siens devant les touches, car les originaux avaient été remplacés en 1954 et peu conformes au fer de François Blanchet. Les chevalets des 8' et du 4' sont d'origine, mais les sillets du sommier sont refaits à cause de leur état.

Les sautereaux datant du XIX<sup>e</sup> siècle avaient été coupés trop courts par rapport au chapiteau, ce qui empêchait complètement le réglage d'enfoncement des claviers, et cela nous a obligés à reprendre toute la mécanique refaite.

« Pixins (?) de la ville de Neustatt dans le Hardt a fait ce clavecin chez Monsieur BLACHET (Blanchet) en l'année 1746 ». Cette inscription tracée derrière le boudin tend à prouver que les grands facteurs parisiens acceptaient de former chez eux des apprentis étrangers autant que ceux de notre pays. Ce fut le cas par exemple de Vatter chez Hemsch.

Ce magnifique clavecin allait être vendu à l'étranger quand les Musées Nationaux firent usage de leur droit de préemption empêchant ainsi son départ. En 1963, il fut très sommairement restauré par Monsieur A.N. ; mais ce superbe instrument très endommagé exigeait une restauration beaucoup plus complète qui me fût confiée par la direction de la Conservation du Musée de Versailles.

Claude Mercier Ythier.

L'école française de clavecin présente certaines particularités qui la distinguent des autres écoles européennes :

— C'est une école tardive qui, si l'on en juge d'après les manuscrits et éditions parvenus jusqu'à nous, ne s'affirma — officiellement — qu'à partir du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Enigme sur laquelle la lumière n'a pas encore été faite...

— Elle suit une route solitaire, négligeant les toccatas, variations, ricercare, fugues et sonates pratiqués à l'étranger au profit des seules pièces de danse — le sens chorégraphique est inné chez les Français — ou de caractère.

— Loin d'admettre une influence émanant de l'autre école de clavier, celle d'orgue, c'est l'instrument profane au contraire qui impose partiellement son esthétique à l'instrument du culte. Esthétique qui, en revanche, doit beaucoup à l'école de luth avec ses préludes non mesurés, son ornementation, cette écriture « oblique » dite « luthée » et autres procédés qui, au clavecin, sont pure coquetterie stylistique et n'ont d'autre dessein que charmer.

L'Ancien Régime favorisa les dynasties de « serviteurs de l'État ». Chez les Dandrieu deux orientations se complètent plutôt qu'elles ne s'affrontent. D'un côté, des artisans d'art, gainiers-joailliers : le grand-père, le père (« ordinaire » de la duchesse de Bourgogne), le frère de Jean-François ; de l'autre, des artistes, organistes-clavecinistes, dont Jean-François (1681 ou 82-1738) est le maillon central entre son oncle Pierre (1664-1733) et sa jeune sœur Jeanne-Françoise (vers 1695-avant 1760). Tour à tour ces trois musiciens tinrent sur trois quarts de siècle l'orgue de Saint-Barthélemy-en-la-Cité, mais Jean-François, seul, fut appelé à succéder à Lebègue à la tribune de Saint-Merry (1704), à accéder au titre prestigieux d'organiste du roi (1721) et à faire une carrière de compositeur.

Plus jeune de quatorze ans que François Couperin, Jean-François Dandrieu est le contemporain des quatre autres « grands » du clavecin : Bach, Haendel, Scarlatti et Rameau. Sa carrière — et les œuvres qui la jalonnent — présente des analogies, troublantes parfois, avec la première partie de celle de Rameau (avant que ce dernier ne se tourne vers l'opéra). Tous deux, gens de clavier, occupent diverses tribunes sans toutefois publier pour l'instrument du culte (le seul recueil d'orgue de Dandrieu parut quelques mois après sa mort). Tous deux, en revanche, publient très jeunes leurs premiers essais au clavecin (trois livres entre 1704 et 1706 environ pour Dandrieu, un livre en 1706 pour Rameau qui reprend le même frontispice orné et donne une gavotte singulièrement proche de celle de son frère parue en 1704) dans lesquels ils se montrent respectueux de la « suite de danse à la française » mise au point par leurs devanciers : Chambonnières, Louis Couperin, Lebègue, Geofroy et d'Anglebert. Puis l'un et l'autre se taisent durant quelque dix-huit ans en ce qui concerne le clavecin. Longue période de maturation au cours de laquelle — outre leurs recherches théoriques —, émerveillés, ils découvrent les joyaux que leur ainé F. Couperin propose peu à peu au monde musical en publiant, tardivement, quelques pièces dans un recueil collectif de 1707, puis quatre livres de clavecin à partir de 1713. Par son

raffinement harmoniquement rendu encore plus subtil grâce au jeu de l'ornementation, par son écriture si mouvante, si inventive, par ses visions poétiques aussi diverses que charmeuses, Couperin révolutionne l'esthétique de son instrument ; par l'économie des moyens employés, la précision du trait, la perfection artistique, il donne de surcroît une magistrale leçon digne de La Bruyère, La Fontaine et La Rochefoucauld. Comme tous les clavecinistes français du temps, sans exception aucune, Rameau et Dandrieu subissent — volontairement — cette empreinte fascinante et en témoignent en publiant l'un comme l'autre un grand livre de clavecin en 1724, un autre en 1728 et enfin, pour Dandrieu seulement, un dernier en 1734. Chacun des deux artistes y révèle néanmoins pleinement sa personnalité. Rameau, esprit scientifique, va dans le sens d'un renouvellement de l'écriture instrumentale qui annonce celle du piano-forte. Plus authentiquement « claveciniste », Dandrieu n'a pas d'autre ambition que d'être, comme Couperin, un chantre de son instrument, mais à son tour il se montre novateur dans le maniement d'un contrepoint plus suivi que celui de ses frères qui semble révéler une connaissance et une assimilation, rares à l'époque, de la musique allemande, d'où, peut-être, son surnom d'*« organiste allemand »*. Aux esthétiques française et italienne, les « goûts réunis » de Dandrieu joignent l'apport du contrepoint germanique.

Nous allons en juger d'après le deuxième grand livre que le musicien publia en 1728 et dédia au jeune Louis-Armand de Bourbon, prince de Conti. Comme le premier livre de 1724 (1), celui-ci ne contient que des pièces porteuses de titres évoquant tour à tour un caractère, un état d'âme ou dépeignant une saynète, mais, plus qu'en 1724, transparaissent derrière ces titres des danses stylisées qui rattachent ces « suites de caractère » aux « suites de danses » du début du siècle, montrant qu'il y eut chez Dandrieu **évolution** plutôt que **révolution**. C'est à cette souplesse de conception, excluant tout esprit de système, que nous devons probablement la réussite de ce livre qui méritait d'être gravé en son entier. L'auteur y tente une fusion parfaitement réussie entre rythme de danses et projection imaginative, entre vision objective et vision subjective.

### PREMIÈRE SUITE

**La Lully** : ut maj., 2/2 « ouverture », 6/8. En 1724 et 1725, Couperin avait publié une *Apothéose de Lully* et une *Apothéose de Corelli*, sorte de contribution au Parnasse des hommes illustres que voulait ériger Titon du Tillet. A son tour, Dandrieu reprend l'idée de célébrer les deux musiciens les plus admirés du temps. Une ouverture à la française (grave pointé suivi d'un fugato plus vif) pour commencer un recueil, tout en rendant hommage au surintendant de la musique de Louis XIV à qui l'on attribue volontiers la paternité du genre, on ne pouvait rêver mieux. Pourtant, médiocrement inspiré, Dandrieu propose là une page assez peu convaincante.

**La Corelli** : ut maj., 2/4, « vivement ». Sorte d'allemande à deux temps, suivie d'un « double » brillant en diminution à l'écriture violonistique, la dédicace à Corelli est plus réussie que celle à Lully.

**La Lyre d'Orphée** : ut min., 3/4, « grave et piqué » (2). Troisième hommage, adressé cette fois-ci au prince des musiciens. Dandrieu se sent-il piqué au vif par ce titre ambitieux ? L'intérêt croît encore, la qualité monte, nous atteignons un sommet. Avec sa lyre, Orphée, tel Amphion, charmait non seulement les humains et les animaux mais même les plantes et les pierres. Peu s'en faut que la lyre de Dandrieu ne possède ce pouvoir magique. Un tempo large de courante à la française, un beau lyrisme, un langage pathétique (septièmes diminuées, éloquentes syncopes), une polyphonie intriguée de type luthée contribuent à cette réussite.

**La Figurée, chaconne** : ut. maj., 3/4. Pour Sébastien de Brossard en son **Dictionnaire de musique** (1703), « figuré » signifie « orné », « chantant ». Il donne comme exemple le contrepoint figuré, le **canto figurato**. Une chaconne faisant, par définition, appel à des variations contrapuntiques et ornementales mérite cette appellation. Sur basse obstinée de quatre mesures, elle engendre des variations de huit mesures de plus en plus virtuoses.

**Le Turbulent, menuet** : ut min., 3/4. Frère jumeau du menuet en sol majeur du **Petit Livre d'Anna-Magdalena**, ce turbulent apporterait-il la preuve que Dandrieu connaissait certaines œuvres de Bach ?

## DEUXIÈME SUITE

**Le Concert des Muses** : fa min., C, « air grave ». Après le chant d'Orphée accompagné de sa lyre, voici que, unissant leurs talents, les neuf Muses de la mythologie grecque, sous la conduite d'Euterpe, nous proposent un air doux et raffiné, digne de celui de l'aède.

**Passacaille, suite du Concert des Muses** : fa min., fa maj., fa min., 3/4. Encore mieux inspirées, les Muses nous offrent maintenant une grande passacaille à la française qui ne s'appuie que partiellement sur une basse obstinée et se coule dans un triple rondeau. Les deux rondaeux extrêmes, mineurs, graves, encadrent un rondeau central, majeur, plus rythmé et étincelant. Le premier couplet du premier rondeau présente une parenté frappante avec le **lamento du Caprice sur le départ de son frère bien-aimé** de Bach : même ton de fa mineur, même principe de variations sur mouvement obstiné douloureusement lancinant, même atmosphère de déploration. Ecrit en 1705 dans un esprit descriptif à la française avec ornementation française, le **Caprice** de Bach parvint-il jusqu'à Dandrieu ? Quoi qu'il en soit, par sa noblesse, sa plénitude cette grande passacaille tient dans l'œuvre de Dandrieu la place de choix qu'occupe la passacaille en si mineur dans l'œuvre de Couperin.

**La Mascarade** : L'entrée des masques, fa maj., 3/4, « croches égales » ; **Le Polichinel**, fa maj., 6/8 ; **Les Dominos**, fa maj., fa min., 3/4. Frais, sans prétention, volontairement naïf, ce divertissement proche de l'esprit de la **commedia dell'arte** regroupe une suite miniature où l'on distingue une sorte de marche virevoltant avec espièglerie, une gigue et un couple de menuets.

## TROISIÈME SUITE

**La Magicienne** : ré min., C « ouverture », 2/4. Sensiblement à la même époque, Vivaldi à Venise, Haendel à Londres donnent vie musicalement à la magicienne Alcina dans de magnifiques opéras. Plus modestement, mais avec séduction et autorité, la magicienne de Dandrieu s'exprime par le biais d'une ouverture à la française (deuxième et dernière du recueil). Un grave pointé, qui ne manque pas de grandeur avec ses gammes-fusées à la Rameau, introduit un volubile fugato à deux voix.

**L'Amant plaintif** : ré min., 6/8. Sorte de duo très expressif qui ferait merveille joué sur des violes, il doit son titre à la gémisante seconde mineure qui caractérise le thème.

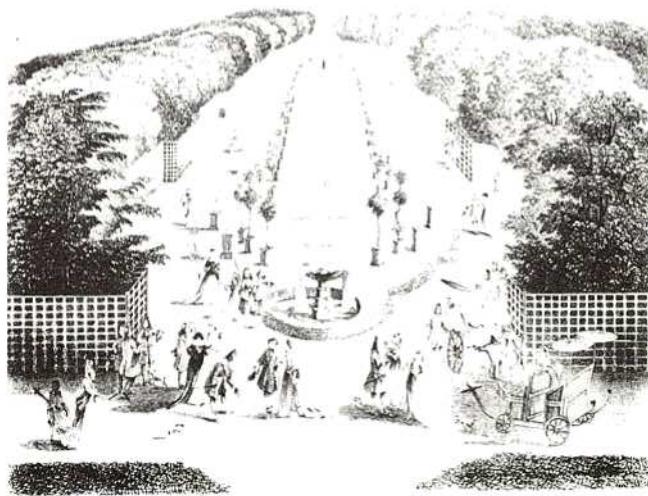
**L'Indifférente** : ré min., 6/8. Telle ne nous paraît pas cette pièce aux jolis contours, à la fois piquante et nonchalante qui mériterait d'emprunter le nom de la pièce suivante.

**Le Galant, menuet** : ré min., 3/4. Placide, traditionnel, ce menuet se satisferait aisément du titre de la pièce précédente. A se demander s'il n'y a pas eu inversion accidentelle lors de la gravure de 1728.

**Les Tendres Reproches** : ré maj., 3/4, « gravement et piqué ». Titre à la Couperin pour ce rondeau au motif unique, discrètement obsessionnel.

**Les sermens amoureux** : ré min., 3/4. « L'indifférente » a dû se laisser toucher par les « plaintes » et les « tendres reproches » de son « galant », car, malgré le mode mineur, c'est avec un bienheureux empressement que nos jeunes amants échangent leurs promesses au cours d'un rondeau à deux couplets dont la rythmique pourrait éventuellement faire songer à un passe-pied.

**La Pastorale** : Marche, ré maj., 2/2 ; **Les Bergers rustiques**, ré min., 2/2, « galement » ; **Les Bergers héroïques**, ré maj., 3/4, « tendrement » ; **Le Bal champêtre, rondeau**, ré min., 6/8, « vivement ». Nouveau divertissement qui est, en modèle réduit, l'équivalent d'une suite de ballet à la Campra. Le charme naïf, tantôt clair, tantôt ombré d'un voile de mélancolie, opère en dépit de la mineur des moyens.



Jardin de Versailles, vers 1688. Dessiné par Lambinet, gravé par Schroeder.

## QUATRIÈME SUITE

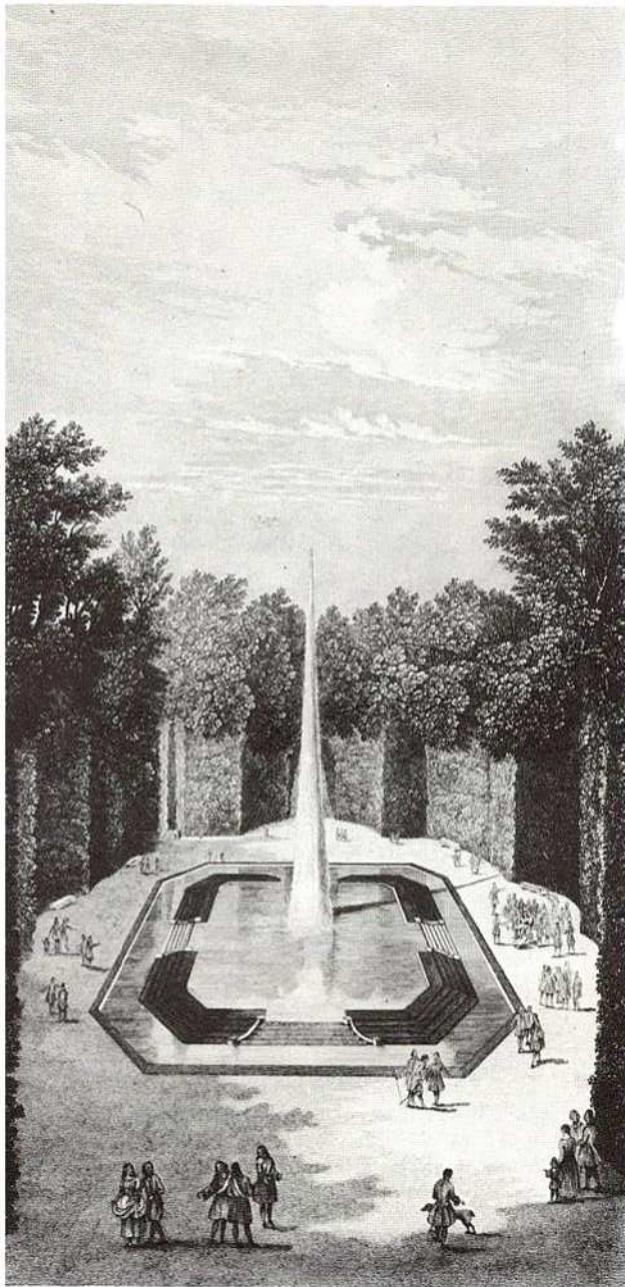
**Les Doux Propos** : si min., 2/4. Combien proche de Couperin est cette plage dont le maître n'eut renié ni le titre ni le tendre dialogue qui s'établit, hésitant d'abord, entre une main gauche sur les temps et une main droite aux doubles croches **décapitées**, puis qui se répartit plus équitablement dans la seconde section et atteint un maximum d'expression lors de l'intervalle mélodique de quinte augmentée (ré - la ♯) peu avant la fin.

**La Patétique** : si min., 3/4, « piqué ». La première pièce de cette suite pourrait s'apparenter à une allemande. Tout naturellement celle-ci tient lieu de courante. Le contenu musical répond au titre proposé. Conduite improvisée du discours, polyphonie étagée engendrant des retards expressifs, rôle dramatique des silences, bel emploi du chromatisme, progression mélodique sur pédale, cadence rompue... viennent témoigner de la sensibilité de l'auteur.

**La Fidèle, sarabande** : si min., 3/4. Ici, Dandrieu avoue sans fard son emprunt à la sarabande, danse lente de la suite, et par-là se montre fidèle en effet à une esthétique déjà ancienne mais encore vivace. Choix qu'il va confirmer au cours des dernières pièces de ce groupement.

**La Capricieuse, gigue** : si min., 6/8. Eloignée de tout esprit systématique de par son caractère plus grave qu'à l'ordinaire, son écriture luthée par endroits — rare dans une gigue — la pièce chemine en effet sans contraintes.

**La Sincère** : si min., 2/2. Qu'est-ce que la sincérité en art ? C'est à une mince gavotte en rondeau qu'est confié ce problème insoluble...



Jardin de Versailles, vers 1695. Fontaine de l'Obélisque. Dessiné par Lambinet, gravé par Schroeder.

**L'Étouffée** : si min., 2/4. Seule page de genre non liée à une danse, c'est aussi la seule d'esprit italien dans cette suite toute française. Il s'agit d'un pimpage duo à l'écriture violonistique qui conserve cependant le moule typiquement français du rondeau.

**Le Petit Maître, menuet** : si min., 3/4. Frêle menuet de seize mesures, il semble tout droit sorti des livres didactiques que l'auteur écrivit dans sa jeunesse. Du reste, le « petit maître » n'est-il point l'apprenti claveciniste qui, un jour peut-être, deviendra un maître ?

### CINQUIÈME SUITE

**Le Caquet** : mi maj., 2/4. De Janequin à Messiaen, en passant par Couperin, Rameau, Chabrier et Ravel, mais aussi par les virginalistes anglais, les clavecinistes et violonistes italiens... longue est la tradition des évocations ornithologiques en musique ! Ici, les coups de becs acérés, le caquetage strident font penser à quelque pièce de Pasquini ou de D. Scarlatti, mais aussi à **La Poule** de Rameau. Dandrieu publie sa parodie de gallinacés en 1728, Rameau la sienne vers 1728. Voilà un nouveau point de rencontre entre les deux auteurs sans que l'on puisse dire si l'un reprit l'idée de l'autre.

**L'Impérieuse** : mi maj., 3/4, « piqué », est à rapprocher de **La Lyre d'Orphée** : même place dans la suite, même style de courante à la française. Seul, change le caractère. Le sentiment grave de la **Lyre** se mue ici en un ton volontaire qu'accentue encore l'interprétation en notes inégales.

**La Timide, sarabande** : mi maj., 3/4. Rien d'affirmé en effet dans cette pièce aux accords de deux sons, ambigus parce que inachevés.

**La Folâtre, gigue** : mi maj., 6/8. Comme le laisse prévoir le titre, le discours chemine avec fantaisie. Un thème nonchalant, une écriture qui hésite perpétuellement entre deux et trois voix, de libres imitations engendrent cette sensation de liberté.

**Les Rivaux** : mi maj., mi min., 2/4, « gracieusement ». Il s'agit de la tendre rivalité de deux sœurs et non d'une animosité hargneuse opposant deux ennemis, car ces rivales s'expriment à travers deux rondeaux nettement apparentés et, à l'intérieur de chacun, en un amical dialogue.

**Le Chasseur, menuet** : mi maj., 3/4. Comme la première et la quatrième suites, celle-ci s'achève sur un candide menuet, teinté ici de lointains échos de fanfare.

### SIXIÈME SUITE

**L'Eclatante** : la maj., C, « piqué ». Elle se rapproche quelque peu d'une allemande et en occupe la place. Elle fait d'abord appel à une fausse polyphonie « oblique » issue du luth, puis s'enrichit de deux « doubles » (ou variations) de plus en plus brillants qui viennent justifier le titre choisi par l'auteur.

**La Sirène** : la maj., 3/4, « tendrement ». Moitié femme, moitié poisson, cette séductrice mythique s'incarne à merveille dans la pièce de Dandrieu où un chant mélodieux confié à la main droite s'étire au-dessus d'un dessin ondoyant de la main gauche.

**La Bacante** : la min., 6/8, « légèrement ». Subissant peut-être elle-même les effets euphoriques du nectar, cette déesse de Bacchus danse au rythme titubant d'une canarie ou d'une gigue pointée.

**L'Aubade** : **Le Réveil**, la maj., C ; **Les Sentimens**, la maj., C ; **La Fleurette, menuet**, la maj., 3/4 ; **Les Adieux, rondeau**, la maj., 6/8. Trois des suites du recueil se terminent, par un simple menuet et trois par un divertissement « champêtre » plus long mais tout aussi léger, volontairement. Ne jamais se montrer pédant, surtout pour finir, mais au contraire avenant, badin — du moins en apparence —, c'est là une des règles d'or de l'esthétique française du temps à laquelle les plus grands se sont soumis. Méconnaître cet aspect de l'art français serait faire preuve d'incompréhension historique. Tentons plutôt de saisir la mentalité de cette aristocratie de l'Ancien Régime qui, pour contrebalancer peut-être les conquêtes scientifiques et philosophiques des Lumières, prôna la pastorale, la bergerie enrubannée, la récréation galante. Ne cherchons donc pas à comparer un divertissement français avec une fugue de Bach. Ce serait là un jeu vain. Futiles sont ces divertissements ? Certes, mais combien gracieux. Et c'est là leur propos : plaire, non pas édifier.

Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY.

(1) Enregistré par Brigitte Haudebourg, ARN 38420, 1978.

(2) Ce terme doit ici et chaque fois qu'il réapparaîtra être pris dans le sens de « pointé ».



(Photo Claude Morel.)

## NOTE DE L'ÉDITEUR

### Brigitte HAUDEBOURG

Née à Paris, Brigitte Haudebourg commence l'étude du piano à l'âge de quatre ans sous la direction de Marguerite Long et de Jean Doyen. Entrée au Conservatoire National de Paris, dans la classe de clavecin de Marcelle Delacour, elle obtient un premier prix en 1963. Elle se perfectionne alors sous la direction de Robert Veyron-Lacroix.

En 1964, elle est reçue soliste-concertiste de l'Office National de Radio France, passe avec succès le Concours du « Troisième Cycle de Perfectionnement du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris » et obtient la Médaille d'or au Concours International Viotti (Italie) en 1968. Considérée comme une des meilleures clavecinistes actuelles, elle a donné des récitals dans le monde entier, aussi bien en Extrême-Orient qu'en U.R.S.S. ou aux Etats-unis.

## PUBLISHER'S NOTE

### Brigitte HAUDEBOURG

Born in Paris, Brigitte Haudebourg began to study the piano at the age of 4 under the guidance of Marguerite Long and Jean Doyen. She was admitted to the Paris Conservatoire, in Marcelle Delacour's harpsichord class, and she obtained her Premier Prix in 1963. She continued her studies with Robert Veyron-Lacroix.

In 1964, she became a concert soloist on the French Broadcasting System, passed with success the Competition "Troisième Cycle de Perfectionnement du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris", and obtained a Gold Medal at the International Viotti Contest (Italy) in 1968. Presently considered as one of the best harpsichordists, she has given many recitals in all the world, as well in Far-East, as U.R.S.S. or United States.

## THE BLANCHET HARPSICHORD IN THE CHATEAU DE VERSAILLES

This harpsichord, built in the workshops of François Blanchet in 1746, possesses the three classical choirs of strings, two 8' and a 4' with a lute stop that was no doubt added. The magnificent double manual is in its original state, such as Fr. Blanchet had imagined it in his workshop. We have simply re-glued keyfronts similar to his own, since the originals had been replaced in 1954 and hardly conformed to the Blanchet style. The 8' and 4' bridges are original, but the nuts of the wrest-plank have been replaced owing to their condition.

The jacks, dating from the 19th century, were cut too short in relation to the jack-rail thus totally preventing the setting of the sliding manuals. This meant that we had to restore the entire mechanism.

"Pixins (?) de la ville de Neustatt dans le Hardt a fait ce clavecin chez Monsieur BLACHET (Blanchet) en l'année 1746". This inscription, found behind the boudin (small wood-block beneath the soundboard) tends to prove that the great Parisian makers accepted to train foreign apprentices in their workshops as well as nationals. This was the case for example of Vatter in the Hemsch workshops.

This magnificent harpsichord was to have been sold abroad when the **Musées nationaux** made use of their preferential buying-right in order to prevent its departure. In 1963, it had been most roughly restored by Monsieur A.N. but this superb instrument, seriously damaged, necessitated a much more thorough restoration. The directors of the Versailles Museum asked me to undertake this work.

The french harpsichord school presents certain features which distinguish it from other European styles :

— It was a school that developed late ; if we judge from the manuscripts and editions that have been conserved, it did not establish itself officially until about the middle of the 17th century. Light has yet to be thrown upon this mystery...

— It chose a solitary path, neglecting toccatas, variations, ricercare, fugues and sonatas that were customary abroad in favour of dance pieces alone, or character pieces. A sense of choreography is natural to French people.

— Far from accepting an influence stemming from another school of keyboard music, the organ, it was the non-religious instrument on the contrary which partly imposed its characteristics upon the religious one. On the other hand, this style owed much to the lutenists and their un-measured preludes, their ornamentation and « oblique » writing called « luthée » among other techniques which, on the harpsichord, were simply stylistic mannerisms intended only to charm the ear.

The **Ancien Régime** favoured families who remained as « servants of the State ». Two tendencies were present in the Dandrieu family which complemented rather than opposed each other. On the one hand, there were the craftsmen of art, sheath-makers and jewellers : the grand-father, the father (« ordinary » to the duchess of Burgundy), the brother of Jean-François ; on the other hand were the artists, harpsichordists and organists among whom we find Jean-François (1681 or 82-1738) as the central figure between his uncle Pierre (1664-1733) and his younger sister Jeanne-Françoise (c. 1695-before 1760). In turn, these three musicians were in charge of the organ at Saint-Barthélémy-en-la-Cité over 75 years, but Jean-François, alone, was called upon to succeed Lebègue on the organ at Saint-Merry (1704), to receive the glorious title of « organiste du roi » (1721) and to pursue a composer's career.

Fourteen years younger than François Couperin, Jean-François Dandrieu was the contemporary of four other great composers of harpsichord music : Bach, Handel, Scarlatti and Rameau. His career, and the works which marked it, presents a certain similarity, sometimes disturbing, with the first part of Rameau's career (before he turned to opera). Keyboard players both of them, they held posts as organists without publishing any music for this instrument (the only book of organ pieces by Dandrieu appeared a few months after his death). Both of them, on the other hand, published their first harpsichord compositions at a very early age (three books between 1704 and 1706 approximately for Dandrieu, a book in 1706 from Rameau who used the same decorative title page with a gavotte noticeably close to the one his colleague had published in 1704) ; in these books, they showed themselves to be highly respectful of the « suite de danse à la française » perfected by their predecessors : Chambonnières, Louis Couperin, Lebègue, Geoffroy and d'Anglebert. Both of them were subsequently silent with regard to the harpsichord. For about eighteen years, there was a long period of ripening during which, apart from their theoretical research, they discovered with admiration the treasures of their elder Fr. Couperin who had been late in proposing them to the public. He published a few pieces in a collection by various composers in 1707, and then four books of harpsichord pieces from 1713 onwards. Through the refinement of his harmony, made even more subtle by the use of ornamentation, a highly flowing and inventive style of writing, and his poetical imagination as diversified as it was charming, Couperin brought a change of aesthetics to his instrument ; through the economy of means employed, his stroke of precision and artistic perfection, he also gave an authoritative lesson worthy of La Bruyère, La Fontaine and La Rochefoucauld. Like all the

Claude Mercier Ythier,  
translated by Charles Whitfield.

French harpsichordists of the time, without exception, Rameau and Dandrieu underwent — voluntarily — this charming influence. As a testimony to this, they both published an important collection of harpsichord pieces in 1724, another in 1728 and lastly, for Dandrieu alone, there appeared another final book in 1734. Each artist nevertheless fully revealed his own personality. Rameau, the scientific mind, leaned towards a revision of keyboard writing that announced the piano style. More authentically « claveciniste », Dandrieu had no other ambition, like Couperin, than to make his instrument sing ; he in turn however showed his originality by maintaining a more continuously contrapuntal style than his colleagues which would seem to suggest a knowledge and assimilation of German music that was rare at the time. Perhaps this was the reason for his nickname, « l'organiste allemand ». In addition to the French and Italian styles, Dandrieu added German counterpoint to his « Goûts-réunis ».

We shall be able to judge the extent of this from the second important publication of 1728, dedicated to Louis-Armand de Bourbon, prince of Conti. Like the first **Livre** of 1724 (1), this one contains pieces which in turn evoke a personality, a state of mind, or describe a little sketch. More than in 1724 however, there appears from behind the titles stylized dances which associate these « suites de caractère » with the « suites de danses » at the beginning of the century, showing that with Dandrieu, it was more a question of **evolution** than of **revolution**. It is to this flexibility of conception, excluding any idea of a system, that we probably owe the success of this book which deserved to be recorded in full. The composer has made a completely successful attempt to fuse dance rhythms with descriptive titles, and objective with subjective imagination.

### PREMIÈRE SUITE

**La Lully** : C major, 2/2 « ouverture », 6/8 time. In 1724 and 1725, Couperin published an **Apothéose de Lully** and an **Apothéose de Corelli**, a kind of contribution to the Parnassus of famous men that Titon du Tillet wanted to create. Dandrieu also took up the idea of paying a tribute to the two most admired musiciens of the day. A French-style overture (slow and dotted followed by a more lively fugato) begins the book while at the same time honouring the **surintendant de la musique** of Louis XIV, who is generally accepted as being the originator of the form. It would be hard to imagine a better beginning although, lacking inspiration, Dandrieu's piece lacks conviction to a certain extent.

**La Corelli** : C major, 2/4, « vivement ». This is a kind of Allemande in duple time, followed by a brilliant « double » en diminution written in the violin style. This tribute to Corelli is more successful than the Lully dedication.

**La Lyre d'Orphée** : C minor, 3/4, « grave et piqué » (2). A third tribute, addressed this time to the prince of musicians. Had Dandrieu felt himself touched by this ambitious title ? The interest increases, the quality improves ; here is a fine piece. Like Amphion, Orpheus not only charmed human beings and animals with his lyre, but even plants and stones. Dandrieu's lyre scarcely lacks this magic power. A broad tempo in the style of a French Courante, a fine melody, languishing harmony (diminished sevenths and eloquent cross rhythms), and polyphonic writing of the lute type, contribute to its success.

**La Figurée, chaconne** : C major, 3/4. In the opinion of Sébastien de Brossard, his **Dictionnaire de musique** (1703) states that « figuré » means « decorated », « singing ». The example he gives is that of figured counterpoint, **il canto figurato**. By definition, a Chaconne containing contrapuntal and ornamental variations deserves such a title. Over a four-bar ostinato bass, the eight-bar variations become more and more brilliant.

**Le Turbulent, menuet**, C minor, 3/4. The twin brother of the G major minuet from the **Little Book of Anna-Magdalena**, could this **Turbulent** provide the proof that Dandrieu was acquainted with some of Bach's works ?

## DEUXIÈME SUITE

**Le Concert des Muses** : F minor, C, « air grave ». After the song of Orpheus accompanying himself on his lyre, here, their talents joinedtogether, are the nine Muses of Greek mythology, led by Euterpe ; they offer a gentle refined melody, worthy of the bard.

**Passacaille, suite du Concert des Muses** : F minor, F major, F minor, 3/4. Even more inspired, the Muses now offer a grand Passacaille à la française which only partially leans on the support of an ostinato bass and is cast in the mould of a triple rondeau. The two rondeaux in the minor key are situated on either side of another more rhythmical and sparkling rondeau in the major. The first couplet of the first rondeau strikingly resembles the lamento of the *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (BWV 992) by Bach : the same key of F minor, the same principle of a set of variations over a painfully throbbing ostinato movement and the same plaintive atmosphere. Written in 1705 with a descriptive and ornamental style, both of which are French, did Bach's *Capriccio* reach Dandrieu ? Whatever the truth may be, with its nobility and fullness, this Passacaille by Dandrieu occupies the same place in his catalogue as Couperin's B minor passacaille.

**La Mascarade : L'Entrée des masques**, F major, 3/4, « croches égales » ; **Le Polichinel**, F major, 6/8 ; **Les Dominos**, F major, F minor, 3/4. Fresh, unpretentious, deliberately unaffected, this divertissement close to the spirit of the *commedia dell'arte* constitutes a miniature suite containing a kind of twirling marche full of mischief, a gigue and a pair of menuets.

## TROISIÈME SUITE

**La Magicienne** : D minor, C « ouverture », 2/4. Roughly at the same time, Vivaldi in Venice and Handel in London brought the magician Alcina to life in their magnificent operas. More modestly, but with persuasion and authority, Dandrieu's magician expresses herself by means of a French-style overture (the second and final one in the book). A slow dotted section which does not lack grandeur with its rapid scales in the manner of Rameau, introduces a twisting two-part fugato section.

**L'Amant plaintif** : D minor, 6/8. A kind a highly expressive duet that would sound marvellously on viols, it owes its title to the minor second which characterizes the theme.

**L'Indifférente** : D minor, 6/8. We do not consider this prettily shaped piece as indifferent. It is both piquant and carefree ; it deserves to borrow the name of the next piece.

**Le Galant, menuet** : D minor, 3/4. Calm, conventional, this minuet could easily take the title of the preceding piece. We could even ask ourselves if the two titles had not been accidentally inverted in the printed edition of 1728.

**Les Tendres Reproches** : D major, 3/4, « gravement et piqué ». Couperin could have chosen the title of this rondeau with a single, discreetly obsessional motif.

**Les sermens amoureux** : D minor, 3/4. The « indifférente » must have allowed herself to be moved by the « plaintes » and the « tendres reproches » of her « galant » since, in spite of the minor key, it is with happy eagerness that our two lovers exchange their promises in the course of a rondeau à deux couplets, the rhythm of which could remind us of a Passepied.

**La Pastorale: Marche**, D major, 2/2 ; **Les Bergers rustiques**, D minor, 2/2, « galement » ; **Les Bergers héroïques**, D major, 3/4, « tendrement » ; **Le Bal champêtre, rondeau**, D minor, 6/8, « vivement ». Another divertissement which, on a reduced scale, is the equivalent of a ballet suite in the style of Campra. The simple charm, sometimes bright, sometimes enshrouded in a veil of sadness, is effective in spite of the slender means.

## QUATRIÈME SUITE

**Les Doux Propos** : B minor, 2/4. How close this piece is to Couperin who would not have denied either the title or the tender dialogue which, hesitatingly at first, establishes itself between the left hand on the beat and the right hand with beheaded semi-quavers. The dialogue becomes more even in the second section and attains an expressive climax with the melodic interval of an augmented fifth (D to A sharp) shortly before the end.

**La Pathétique** : B minor, 3/4, « piqué ». The first piece in the suite could be associated with the Allemande. Quite naturally, this one occupies the role of a Courante. The musical material fits the title. The improvised nature of the music, the terraced polyphony causing expressive suspensions, the dramatic role of the rests, a fine use of chromatism, the melodic progression over a pedal-note, the interrupted cadence... are proof of the composer's sensitivity.

**La Fidèle, sarabande** : B minor, 3/4. Here and without disguise, Dandrieu confesses his debt to the Sarabande, a slow dance from the classical suite, thus showing his attachment to an already old style that was still much alive. A choice he was to confirm in the final pieces of this Quatrième Suite.

**La Capricieuse, gigue** : B minor, 6/8. With a more serious mood than usual, occasional writing in lute style which is rare in a gigue, the piece avoids any systematic classification and proceeds in fact without restrictions.

**La Sincère** : B minor, 2/2. What is sincerity in art ? This unsolvable problem is entrusted to a slender **Gavotte en rondeau**.

**L'Etourdie** : B minor, 2/4. Here is the only character piece not associated with a dance ; it is also the only Italian style piece in an essentially French suite. It is a smart duet in the violin style which nevertheless retains the typically French mould of the rondeau.

**Le Petit Maître, menuet** : B minor, 3/4. Lasting 16 bars, this delicate minuet seems to come straight out of the educational books of the composer's youth. Moreover, the « petit maître », was he not the harpsichord pupil who, one day perhaps, was to become a master ?

## CINQUIÈME SUITE

**Le Caquet** : E major, 2/4. From Janequin to Messiaen, with Couperin, Rameau, Chabrier and Ravel in between, and also the English virginalists, the Italian violinists and harpsichordists... long is the list of musical descriptions of bird-song ! Here, the sharp-pointed pecks, and shrill chattering remind us of a piece by Pasquini or Domenico Scarlatti, or else **La Poule** by Rameau. Dandrieu published his gallinaceous parody in 1728, Rameau his own in about 1728. Thus we have another meeting-point between the two composers without being able to declare whose was the original version.

**L'Impérieuse** : E major, 3/4, « piqué », must be compared to **La Lyre d'Orphée** : it occupies the same place in the suite with the same French Courante style. Only the character has changed. The serious mood of the Lyre becomes determined and this is increased by the performance with notes inégales.

**La Timide, sarabande** : E major, 3/4. There is nothing definite in fact about this piece with its two-note chords, ambiguous because they are incomplete.

**La Folâtre, gigue** : E major, 6/8. As the title allows us to imagine, the piece proceeds with fantasy. A carefree theme, with harmonies which constantly hesitate between two and three parts, and a feeling of freedom created by free imitations.

**Les Rivales** : E major, E minor, 2/4, « gracieusement ». Here we have gentle rivalry between two sisters and not snarling spite opposing two enemies. These « rivals » express themselves in two distinctly similar rondeaux with a friendly dialogue enclosed in each of them.

**Le Chasseur, menuet** : E major, 3/4. Like the first and fourth suites, this one ends with a candid minuet, tinted here with distant fanfare echos.

## SIXIÈME SUITE

**L'Eclatante** : A major, C, « piqué ». A little like an Allemande, this piece occupies the place of one. It first of all makes use of false « oblique » polyphony originating from the lute, then becomes more developed with two « doubles » (or variations) that are increasingly brilliant, justifying the composer's title.

**La Sirène** : A major, « tendrement ». Half woman, half fish, this mythological temptress is admirably described by Dandrieu in this piece with a singing melody in the right hand over a flowing motif in the left.

**La Bacante** : A minor, 6/8, « légèrement ». Suffering perhaps the effects of well-being from the nectar, this goddess of Bacchus dances to the tottering rhythm of a Canarie or a dotted Gigue.

**L'Aubade : Le Réveil**, A major, C ; **Les Sentimens**, A major, C ; **La Fleurète, menuet**, A major, 3/4 ; **Les Adieux, rondeau**, A major, 6/8.

Three suites in this book end with a simple minuet and three others end with a divertissement « champêtre » which is longer but equally light-hearted and deliberately so. One of the golden rules of the French style during the period, when even the greatest respected the tradition, was never to appear pedantic, above all in conclusion, but on the contrary agreeable, playful - at least appearing to be. To disregard this aspect of French art would be to show historical incomprehension. Let us try rather to capture the mentality of the aristocracy under the **Ancien Régime** who, perhaps in order to counterbalance the scientific and philosophical conquests of the **Lumières**, upheld the **pastorale**, the beribboned **bergerie** or the galant amusement. We should not try to compare a French entertainment with a fugue by Bach. This would be useless. Are these divertissements trifling ? No doubt, but how graceful they are. That is their intention : to please and not to instruct.

Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY,  
translated by Charles WHITFIELD.

(1) Recorded by Brigitte Haudebourg, ARN 38420, in 1978.

(2) At each appearance, this term should be taken to mean "pointé" (dotted).

© ARION PARIS 1979. All rights reserved for all the world, U.S.S.R. included (Copyright reserved).



**JEAN-FRANÇOIS DANDRIEU**

(1682-1738)

Deuxième Livre de clavecin

**FACE 1**

**1. DEUXIÈME SUITE**

Le Concert des Muses  
Suite du concert des Muses :  
Passacaille - 1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> rondeaux  
La Mascara : Entrée des masques,  
Le Polichinel, Les Dominos  
(Premier et second menuets)

11'12

**2. CINQUIÈME SUITE**

Le Caquet  
L'Impérieuse  
La Timide  
La Folâtre  
Les Rivaux  
Deuxième rondeau  
Le Chasseur

6'54

**3. PREMIÈRE SUITE**

La Lully  
La Corelli et son double  
La Lyre d'Orphée  
La Figurée  
Le Turbulent

10'16

**FACE 2**

**1. TROISIÈME SUITE**

La Magicienne  
L'Aman Plaintiff  
L'Indifférente  
Le Galant  
Les Tendres Reproches  
Les Sermens Amoureux  
La Pastorale : Marche, *Les Bergers Rustiques*, *Les Bergers Héroïques*,  
*Le Bal Champêtre*

11'52

**2. QUATRIÈME SUITE**

Les Doux Propos  
La Patétique  
La Fidèle  
La Capricieuse  
La Sincère  
L'Etourdie  
Le Petit Maître

8'20

**3. SIXIÈME SUITE**

L'Eclatante et ses deux doubles  
La Sirène  
La Bacante  
L'Aubade : *Le Réveil*, *Les Sentimens*,  
*La Fleurète*, *Les Adieux*

8'38

**Brigitte HAUDEBOURG**  
au clavecin de François Blanchet, 1746

*La présentation de cet album comporte un livret brochet de huit pages illustrées, dont le texte est de Brigitte François-Sappey, traduit en anglais par Charles Whitfield.*

*This album includes an eight page booklet, with a presentation by Brigitte François-Sappey, translated into English by Charles Whitfield.*