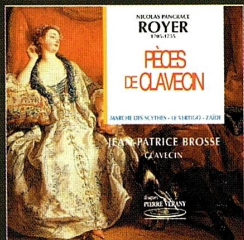
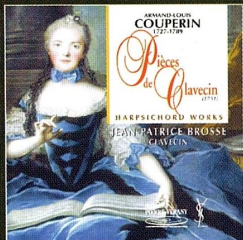


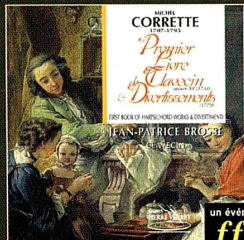
Rappel discographique



PV703061

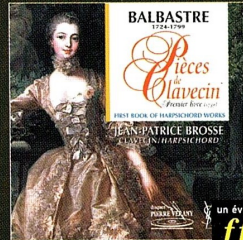


PV700026



PV700019

un événement
ffff
Télérama



PV799102

un événement
ffff
Télérama

JACQUES
DUPHLY
1715-1789

*P*èces
de clavecin
Premier Livre - 1744

FIRST BOOK
OF HARPSICHORD PIECES

JEAN-PATRICE BROSSÉ
clavecin

disques
PIERRE VERANY

PIECES DE
CLAVECIN
DE DIÉES
A Monseigneur le Duc
D'AYEN
COMPOSÉES PAR
M.^R DU PHLY.
Gravées par M.^{lle} Vandoime.
Prix 6th.
A PARIS
Chez { *L'Auteur, rue de la Verrerie à la porte Cochere vis-à-vis la rue du Coq.*
Madame Boivin, Marchande rue S.^t Honoré à la Règle d'Or.
Le Sieur Le Clerc, Marchand rue du Roule à la Croix d'Or.
AVEC PRIVILEGE DU ROY.

1	Allemande	6'02
2	Courante	2'53
3	La Vanlo	4'21
4	Rondeau (Gracieux)	4'01
5	La Tribolet (Vivement)	3'20
6	Rondeau (Tendre)	2'53
7	La Damanzu	3'12
8	La Cazamajor	3'58
9	Allemande	6'12
10	La Boucon (Courante)	3'56
11	La Larare	3'52
12	Menuet	4'25
13	Rondeau	3'30
14	La Millettina (Vivement)	2'40
15	Légerement	3'43

PV704011

Couverture : Anne Vallayer-Coster (1744-1818)

Nature Morte (1776) - © Coll. priv.

Dans le *Mercurie Galant* de Février 1744 paraît l'annonce suivante : « *Le sieur du Phly donne avis au public qu'il vient de mettre au jour un livre de Pièces de Clavecin qui se vendent à Paris, chez l'Auteur, rue de la Verrerie, vis-à-vis la rue du Coq ; chez Madame Boivin, rue St-Honoré, à la Règle d'Or, et chez M. Le Clerc, rue du Roule, à la Croix d'Or* ». La dédicace est adressée au duc d'Ayen, *Marquis de Maintenon, Seigneur Baron et Châtelain de Brive et Malemort, Pénières, Montelard, Chambres, Lentour, Servières, Nosières et autres places, Maréchal des Camps et Armées du Roy, Premier Capitaine des Gardes du corps de sa Majesté, Gouverneur du Roussillon et de St.Germain-en-Laÿe, en survivance de Monseigneur le Maréchal Duc de Noailles.*

Fils et petit-fils de maréchaux de France, Louis de Noailles, duc d'Ayen, était un grand amateur de musique, dédicataire d'œuvres de Guillelmain, Philidor ou Guignon. Il avait souscrit aux *Nouveaux Quatuors* de Telemann, lors de leur parution, en 1738. Il était également chanteur, se produisant sur le théâtre des Petits Cabinets avec Madame de Pompadour. Enfin, c'est par son intermédiaire que les Mozart, en 1764, purent rencontrer la fille de Louis XV, Victoire de France, à laquelle le petit Wolfgang dédia son opus 1. Duphly avait habilement choisi pour premier protecteur une personne avisée et fort influente dans les milieux parisiens. Sa dédicace, relativement dépourvue du tour servile habituel à ce genre de littérature, dévoile à la fois une légitime ambition de faire connaître son travail, mais aussi une attitude franche et loyale envers qui peut l'aider : « *Monseigneur, Vous m'avez permis de vous présenter quelques pièces de clavecin qui ont eu le bonheur de vous amuser, je sais tout le prix de cette faveur, bien moins cependant par le succès qu'elle est capable de procurer à ce petit ouvrage que par l'occasion qu'elle me donne de vous rendre un témoignage public de ma reconnaissance et du profond respect avec lequel je suis, Monseigneur, votre humble et obéissant serviteur* ».

C'est que le jeune homme de vingt-neuf ans, arrivé depuis deux ans seulement dans la capitale, offre là un ouvrage magnifiquement maîtrisé, certes continuateur d'une tradition solide et éprouvée, mais qui devrait, par son originalité et sa nouveauté, dépasser les productions contemporaines et se hisser au niveau du plus grand Rameau. C'est du moins ce que ressent une famille de mélomanes fortunés, les Duhallay, qui, parmi un brillant aréopage cosmopolite, reçoit Geminiani, Caix d'Hervelois ou Blavet, et bientôt accueille le jeune Duphly, ce que confirme Titon du Tillet dans la *Suite du Parnasse français jusques en 1743* : « *Rameau, Daquin et Du Fliz appartiennent au salon des Duhallay* ». Ainsi le jeune musicien accède-t-il à cette illustre société qui fournira tout au long de sa vie l'essentiel de ses élèves. Car, ayant renoncé aux charges d'organiste et se montrant peu suspect d'arrivisme, c'est à l'enseignement que Duphly va consacrer l'essentiel de ses activités durant presque un demi-siècle. Jean-Benjamin de Laborde, dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne*, dira de Duphly, encore en 1780 : « *excellent professeur de clavecin, a donné plusieurs livres de pièces pour cet instrument, qui sont aussi agréables que propres à former les élèves qui les étudient* ». Il ne compose en effet que pour le clavecin, quatre livres dont chaque publication, étalée sur un quart de siècle, reflète l'évolution esthétique contemporaine : le livre de 1744 est encore sous l'influence baroque des grands maîtres français Couperin et Rameau, ceux de 1748 et 1756,

recueils de la maturité, recèlent plusieurs chefs-d'œuvre du rococo, enfin celui de 1768, pré-classique, annoncera la fin du clavecin au profit du piano-forte.

Jacques Duphly a quitté à vingt-sept ans sa Normandie natale. Sa famille est rouennaise de vieille souche. Les premiers du Phly ou Duphlys, ou Duflicq, ou Dufflux, etc., remontent à 1308. Cette dynastie de notables et de conseillers, anoblie au XV^e siècle, a droit au titre d'*Écuyer du Roi*, que Jacques portera jusqu'à l'heure de signer son testament. Santé fragile ou bien coutume de l'époque, l'enfant est baptisé le jour même de sa naissance, le 12 juin 1715, en la paroisse Saint-Eloi de Rouen. Il passe sa jeunesse en famille, auprès de son père Jacques, de sa mère, Marie-Louise Boivin et de sa soeur Marie-Anne-Agathe qui, comme lui, étudie la musique.

Il travaille alors le clavecin, l'orgue et la composition avec François d'Agincourt, élève de Lebègue et de Boyvin. A dix-sept ans, il est nommé titulaire de l'orgue d'Evreux, pour la somme très honorable de quatre cents livres par an. L'instrument est fort beau, datant du XV^e siècle, avec 42 jeux répartis sur 4 claviers et pédalier. Guillaume Costeley fut son lointain prédécesseur à cet endroit que Jacques va quitter après deux années de service, pour retourner au foyer. En effet, l'organier Lefèvre vient d'achever la reconstruction de l'orgue de Saint-Eloi de Rouen, paroisse des du Phly. Considérant les avantages de la présence familiale et la composition d'un orgue à peu près semblable (36 jeux sur 4 claviers et pédalier), quoiqu'au buffet plus imposant dû au sculpteur Rollet, il accepte le revenu moindre de trois cents livres. Son arrivée à Saint-Eloi est perturbée par le caprice de l'ancien titulaire, Roussel, qui refuse de lui donner les clés de la tribune ; les marguilliers remettent vite bon ordre en changeant les serrures ! Il cumule alors diverses activités chez les Carmélites, chez les Bénédictines de Saint-Louis, puis en remplacement de Lemarchand, à Notre-Dame de la Ronde en 1740, où il se fait volontiers seconder par sa soeur Marie-Anne-Agathe.

Au bout de deux ans, lorsque meurt son père, Duphly quitte ses fonctions et sa ville natale, prétextant des affaires dans la capitale où il ambitionne une brillante carrière exclusivement consacrée au clavecin, fait exceptionnel à une époque où il était habituel de pratiquer tous les instruments à clavier, sans d'ailleurs être souvent moins habile au violon ou à la flûte. Couperin, Dandrieu, Daquin, Corrette, Balbastre, tous éminents clavecinistes, retireraient l'essentiel de leur prestige de leurs fonctions de titulaires, ostensiblement signalées, auprès des dédicataires et des privilégiés, sur ces cartes de visites que constituaient les pages de titre gravées de leurs œuvres de clavecin. Même Rameau, qui pourtant jamais n'a laissé la moindre note pour l'instrument religieux, était titulaire à Paris. Et si parfois l'œuvre pour orgue de certains compositeurs est inférieure en quantité à celle consacrée au clavecin, c'est que les organistes improvisaient le plus souvent et n'éditaient leur *Livre d'Orgue* qu'en début de carrière, afin de se faire mieux connaître. Marpurg, dans son *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* paru à Berlin en 1754, écrira que Duphly « *ne joue plus que le clavecin, de manière, dit-il, qu'il ne gâte point sa main à l'orgue. Il vit à Paris où il enseigne aux plus grandes familles* ».

Quel est, en cette année 1744, le paysage musical que découvre le claveciniste Duphly en arrivant à Paris ? Le dernier Livre de clavecin de François Couperin, modèle incontesté pour plusieurs générations, est paru en 1730. Lui succèdent dès l'année suivante le Livre de Dornel, en 1733 celui de d'Agincourt, puis régulièrement au ryth-

me pratiquement d'un par an, ceux de Corrette en 1734, Daquin en 1735, Boismortier et une réédition de Rameau en 1736, De Bury en 1737, Jollage en 1738, Guilain en 1739, Barrière et Véras en 1740, et enfin Rameau avec les cinq pièces pour le clavecin seul contenues dans son recueil de pièces en concert de 1741. Rappelons par ailleurs qu'à cette époque Bach a publié l'essentiel de ses oeuvres pour clavier (*Clavierübung I, II, III, IV*), et justement en cette année du premier livre de Duphly, la seconde partie du *Clavier bien tempéré* ; enfin, quelques sonates de Scarlatti ont été éditées en France en 1739.

Ce premier Livre est composé de deux suites (Chambonnières et Couperin les appelaient *Ordres*), comprenant plusieurs pièces écrites dans une même tonalité, *ré* et *ut*, majeure ou mineure ; de la traditionnelle suite ne restent plus que les deux premières pièces : l'Allemande et la Courante, les oeuvres d'inspiration italienne, plus brillantes, alternant avec des Rondeaux ou des Menuets encore typiquement dans le goût français. Chacune d'elles porte donc soit un titre de danse, soit le nom d'une personne. Il s'agit généralement *du* ou *de* la dédicataire de l'oeuvre, accessoirement du portrait subjectif que le compositeur aurait voulu faire de son modèle. Le fait que le féminin soit systématique ne signifie donc pas qu'il s'agisse obligatoirement de femmes, mais bien de la pièce dédiée à quelqu'un (*La Vanlo, La Cazamajor, La Félix*). Cette pratique est relativement récente : inconnue des clavecinistes du siècle précédent en dehors des Tombeaux, elle se développe d'abord sous la plume de François Couperin (*La Bersan, La Conti, La Bontemps, La Forqueray, La Couperin...*), se poursuit chez d'Agincourt avec une *Bléville*, une *D'Houdemare*, également une *Dampierre* ou une *Michelon* chez de Bury... Mais c'est Rameau qui généralise le principe dans ses pièces de 1741, dédiées pour la plupart à d'illustres contemporains : *Livri, Laborde, La Popelinière, Forqueray*, et Rameau, au milieu de portraits de caractères : *L'Agaçante, La Timide* ou *L'Indiscrète...* Pour Duphly, comme un peu plus tard pour Forqueray, pour Armand-Louis Couperin et pour Balbastre, la composition musicale présente un caractère social qui lie l'artiste à ses élèves, ses amis, ses bienfaiteurs. Pour le musicien d'aujourd'hui, ces titres personnalisés représentent, à la manière d'un carnet d'adresses, une rare occasion d'entrer dans le cercle intime d'auteurs qui ne nous ont laissé que peu de documents biographiques, et dans le cas de Jacques Duphly pas même un portrait.

Dans le premier Livre, deux noms retiennent notre attention : Van Loo et Boucon. Le peintre Carle van Loo (1705-1765), originaire de Nice, était le plus célèbre des nombreux peintres que fournit cette famille. Ami de Madame Geoffrin, il fit un portrait fameux de Louis XV. Il épousa en 1733 une chanteuse de la Scala, Christine Somis, fille du violoniste turinois Giovanni Batista Somis qui compta Jean-Marie Leclair et Jean-Pierre Guignon parmi ses disciples, et qui fit partie des souscripteurs des *Quatuors* de Telemann. La *Courante* de la suite en ut mineur est dédiée à Anne-Jeanne Boucon (1707-1780), nièce de la première femme de Forqueray. C'était, dit Daquin, « *une femme absolument adorable et claveciniste distinguée* ». Elle devait, en 1747, épouser le compositeur et violoniste Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville. Rameau, en 1741, lui dédiait également une de ses pièces de clavecin en concert. Une troisième dédicace, *La Cazamajor*, s'adresse au docteur régent de l'Université de Paris, Antoine de Casamayor, ou bien à Marie-Claude de Grosmesnil, qu'il avait épousée en 1732.

Pas plus que dans les ouvrages qui suivront, Duphly ne livre ici de table d'ornements : le pincé et le tremblement, parfois accompagné de sa terminaison et souvent lié à la note qui le précède, sont pratiquement les seuls agréments qu'il utilise, là où Couperin, Rameau ou Foucquet accordent une grande importance aux grâces et imposent à l'exécutant une méticuleuse précision. On peut supposer qu'il demeure fidèle à la tradition ramiste, car lorsque Jean-Jacques Rousseau le consultera pour l'article *doigter* de son *Dictionnaire de Musique* de 1768, affirmant qu'il tient ses observations « *de M. Duphly, excellent Maître de Clavecin et qui possède surtout la perfection du Doigter* », il reprendra textuellement certains propos que Rameau expose dans ses Pièces de clavecin de 1724. On a d'ailleurs retrouvé ce texte, écrit et signé de la main même de Duphly, sur la page de garde d'un exemplaire du premier Livre, offert par le compositeur à son jeune élève Richard Fitzwilliam en 1769 : « *Cette perfection consiste en général dans un mouvement doux, léger et régulier. Le mouvement des doigts se prend à leur racine ; c'est-à-dire, à la jointure qui les attache à la main. Il faut que les doigts soient courbés naturellement, et que chaque doigt ait son mouvement propre indépendant des autres doigts. Il faut que les doigts tombent sur les touches et non qu'ils les frappent, et de plus qu'ils coulent de l'une à l'autre en se succédant ; c'est-à-dire, qu'il ne faut quitter une touche qu'après en avoir pris une autre. Ceci regarde particulièrement le jeu français. Pour continuer un roulement, il faut s'accoutumer à passer le pouce par-dessous tel doigt que ce soit, et à passer tel autre doigt par dessus le pouce. Cette manière est excellente, surtout quand il se rencontre des dièses ou des bémols ; alors faites en sorte que le pouce se trouve sur la touche qui précède le dièse ou le bémol, ou placez-le immédiatement après : par ce moyen vous vous procurerez autant de doigts de suite que vous aurez de notes à faire. Évitez, autant qu'il se pourra, de toucher du pouce ou du cinquième doigt une touche blanche, surtout dans les roulements de vitesse. Souvent on exécute un même roulement avec les deux mains dont les doigts se succèdent pour lors consécutivement. Dans ces roulements les mains passent l'une sur l'autre ; mais il faut observer que le son de la première touche sur laquelle passe une des mains soit aussi lié au son précédent, que s'ils étaient touchés de la même main. Dans le genre de musique harmonieux et lié, il est bon de s'accoutumer à substituer un doigt à la place d'un autre sans relever la touche ; cette manière donne des facilités pour l'exécution et prolonge la durée des sons. »*

Notons toutefois, pour ce qui est du jeu lié cher à notre compositeur, que Rameau observe, lui, que « *le doigt qui vient d'enfoncer une touche, la quitte dans le même instant que son voisin en enfonce une autre : car le lever d'un doigt et le toucher d'un autre doivent être exécutés dans le même moment* ». Cette subtilité dans l'art bien français du legato trouve chez Duphly, comme chez son contemporain Balbastre, son accomplissement dans les nombreuses liaisons qu'il indique dès son premier Livre : par deux, par quatre ou par phrases entières. Un des derniers clavecinistes-compositeurs, et non des moindres bien qu'aujourd'hui pratiquement ignoré, Simon Simon, dans son Livre de 1761, « *tâche de rassembler les deux genres de Musique qui partagent ordinairement et qui réunissent quelquefois les suffrages des Amateurs ; je veux dire, le goût français et le goût italien* ». Il ajoute à propos du toucher propre au clavecin et qui ne doit jamais « *fatiguer la main* » : « *Tous les Détachés que j'ai mis sur plusieurs notes doivent être passés moëusement ; surtout quand il ne s'agit que d'intercepter un moment le son, pour préparer une cadence. En d'autres endroits où les Détachés contrastent avec des Coulés, on doit prononcer un peu plus les Détachés ; mais toujours éviter la dureté, si naturelle à un instrument dont il faut sauver le cli-*

quetis. D'ailleurs toute la force imaginable n'obtiendra jamais d'un sautereau plus que ne donne naturellement le ressort de la plume dont il est armé. La douceur et l'adresse paraissent non seulement plus sûres, mais plus convenables à la nature du Clavecin ».

Claude Balbastre dans le Livre de 1759 indique de nombreuses liaisons embrassant des groupes entiers de notes et jusqu'à des liaisons superposées. Antoine Dornel, dans son Livre de 1731, place des barres au-dessus des notes qu'il désire entendre liées : « Pour la facilité de la tablature et la Conservation de l'harmonie, j'ay trouvé à propos de mettre ces signes dessus ou dessous ». Un accomplissement particulièrement séduisant du jeu lié et mouvant s'exprime dans le style *luthé*, technique d'écriture qui consiste à laisser résonner sur un rythme régulier toutes les notes d'un accord, avec ce que cela suppose de retards et de dissonances (et qu'il ne faut pas confondre avec le jeu de *luth*, élément mécanique du clavecin destiné, à l'inverse, à étouffer les sons). François Couperin l'avait génialement illustré dans *Les Barricades mystérieuses* et dans *Les Charmes*, et Duphly le reprend non moins habilement dans le *Rondeau* en ut majeur du premier Livre ou dans *La Forqueray* du troisième.

Citons enfin, dans ce bref résumé de l'Art de toucher le clavecin en ce milieu du XVIII^{ème} siècle, cette touchante réflexion de Foucquet dans un ouvrage à peu près contemporain à celui de Duphly : « Bien des Personnes touchent le Clavecin, et très peu dans le goût qui lui est propre. On admire aujourd'hui la rapidité de la main, et on paroît moins touché d'une expression gracieuse, tendre et affectueuse. C'est cependant cette façon de toucher qui fait le caractère de la belle main. Celle où les mains se croisent étonne plus qu'elle ne satisfait les connoisseurs ; on y trouve plus d'adresse que de talent. Il faut faire une grande différence, entre les bonnes mains et celles qui sont belles. Les unes pleines de feu et de légèreté, ne sont pas ordinairement susceptibles de cette exécution de sentiment, que les belles mains joignent à la rapidité, dont elles sont également capables ».

JEAN-PATRICE BROSSE

The following announcement appeared in the *Mercure Galant* of February 1744: 'Le sieur du Phly gives notice that he has recently published a book of Harpsichord Pieces, which are on sale in Paris, from the Author, rue de la Verrerie, opposite rue du Coq; from Madame Boivin, rue Saint-Honoré, at the Règle d'Or, and from M. Le Clerc, rue du Roule, at the Croix d'Or'. The book was dedicated to the Duc d'Ayen, a son and grandson of Marshals of France, whose various other titles and positions are then listed (see note*).

Louis de Noailles, Duc d'Ayen, was a great lover of music. Guillemain, Philidor, Guignon and others had dedicated works to him, and he had subscribed to Telemann's *Nouveaux Quatuors* on their publication in Paris in 1738. He was also a singer, appearing at Madame de Pompadour's theatre in the *Petits Cabinets* at Versailles. And it was through him that the Mozarts were introduced to Victoire de France, daughter of Louis XV, to whom Wolfgang dedicated his first opus. Duphly had cleverly chosen as his first patron a shrewd man who was very influential in Paris social circles. His dedication, showing little of the servility that one usually finds in such contexts, reveals not only a legitimate desire to make his work known, but also a frank and loyal attitude towards the man who could help him: 'My lord, you have given me leave to present to you a number of harpsichord pieces which have had the good fortune of being to your liking; I am fully aware of the value of your consideration, not so much in that it may bring success to this small work, but in that it affords me the opportunity of expressing to you publicly my gratitude and the deep respect I feel for you, My lord, as your humble and obedient servant.'

Carrying on an established French tradition, this work – written by a young man of twenty-nine who had arrived in the capital just two years previously – shows an admirable grasp of the genre. In its inventiveness and originality it surpasses similar works of the time, setting the author on a par with the great Rameau himself – at least, that was what the wealthy, music-loving family, the Duhallays, felt. Geminiani, Caix d'Hervelois and Blavet, were among the fine cosmopolitan assembly that gathered at their home, and Jacques Duphly was soon to join them. Titon du Tillet confirms this in his *Suite du Parnasse français* jusques en 1743: 'Rameau, Daquin and Du Fliz frequent the salon of the Duhallay family.' And thus the young musician gained access to the illustrious society that was henceforth to provide him with most of his pupils. For having given up his positions as an organist, Duphly was to devote most of his professional life – almost fifty years – to teaching. Jean-Benjamin de Laborde, in his *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780), described Duphly as an 'excellent harpsichord teacher [who] has written several books of pieces for that instrument, which are not only pleasurable but also suitable for the training of the pupils who study them'. Indeed, Duphly composed only for the harpsichord: four books of *Pièces de clavecin*, their publication spread over a quarter of a century, and each reflecting the changing aesthetics of the time. The first book of 1744 still shows the Baroque influence of the great French composers Couperin and Rameau. Those of 1748 and 1756, his mature works, include several masterpieces of Rococo style. And the fourth book of 1768 is Pre-Classical, announcing the harpsichord's demise, ousted by the *fortepiano*.

Jacques Duphly left his native Normandy at the age of twenty-seven. His family came from Rouen. Its first members, their names variously spelled du Phly, Duphlys, Dullicq, Dulflix, etc., are mentioned there in 1308. This dynas-

ty of worthies and counsellors had been ennobled in the fifteenth century and bore the title *Écuyer du Roi* (Master of the King's Horse); Jacques Duphly still used this title when he came to sign his will. The child was born on 12 June 1715 and was baptised the same day in the parish of St Eloi in Rouen: was his health delicate or was it was customary at that time to baptise a child as soon as possible after birth? He was the son of Jacques Duphly and Marie-Louise Boivin, and he had a sister, Marie-Anne-Agathe, who also studied music.

He studied the harpsichord, the organ and composition with François d'Agincourt, who had been a pupil of Lebégue and Boyvin. At seventeen he was appointed organist at Evreux, for the very acceptable sum of four hundred livres per annum. The cathedral possessed a very fine, fifteenth-century instrument (42 stops, 4 manuals and a pedal-board). One of his distant predecessors as cathedral organist had been Guillaume Costeley (c1530-1606). Two years later Jacques resigned from the position and returned to his native parish of St Eloi, where Lefèvre had recently rebuilt the organ. The advantages of being near his family and having the use of an organ that was similar in composition to that of Evreux (36 stops, 4 manuals and a pedal-board) – but with a case by Rollet that was more imposing – outweighed the fact that his income there was lower (three hundred livres). His tenure at St Eloi began somewhat inauspiciously with his elderly predecessor, Roussel, shutting him out of the organ loft, but the churchwardens lost no time in changing the locks! While playing at St Eloi, Duphly also worked for the Carmelites and for the Benedictines of St Louis, then at Notre Dame de la Ronde, where he replaced Lemarchand in 1740; his sister Marie-Anne-Agathe filled in when duties conflicted.

When his father died two years later, Duphly left his appointments in Rouen and moved to Paris. The clerk of St Eloi said that it was affaires that drew him to the capital. Other reports, however, suggest that he had ambitions for a brilliant career dedicated exclusively to the harpsichord. It was exceptional at that time to find a musician specialising in a single instrument; harpsichordists generally played other keyboard instruments as well, and were often also fine violinists or flautists. Couperin, Dandrieu, Daquin, Corrette, Balbastre, all of them outstanding harpsichordists, gained most of their prestige from their positions as organists, which are mentioned prominently not only in their dedications and privileges, but also on the title pages of their harpsichord works. Even Rameau, who did not compose any works for the church instrument, was an organist in Paris. And although some composers wrote less for the organ than for the harpsichord, this was because organists generally improvised their works and only published their *Livre d'Orgue* at the beginning of their career as a means of obtaining recognition. In his *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (Berlin, 1754), Marpurg remarked that Duphly 'plays the harpsichord only, in order, as he says, not to spoil his hand with the organ. He lives in Paris, where he instructs the leading families.'

What was happening in the world of music when Duphly the harpsichordist arrived in Paris? In 1730 François Couperin had published his fourth and last harpsichord book, which was to be regarded as an uncontested model for several generations. A whole series of collections followed: Dornel (1731), d'Agincourt (1733), Corrette (1734), Daquin (1735), Boismortier and a re-issue of Rameau's Book 4 (1736), De Bury (1737), Jollage (1738), Guilain (1739), Barrière and Vêras (1740), and finally Rameau's *Cinq pièces pour clavecin seul, extraites des Pièces de clavecin en concert* (1741). We must remember, too, that Bach had by then published most of his keyboard works (*Clavierübung*

I, II, III, IV) and in 1744, the year of Duphly's first harpsichord book, he brought out the second part of *Das wohltemperierte Clavier*. Finally, a number of Sonatas by Scarlatti had been published in France in 1739.

Duphly's first harpsichord book comprises two suites (or ordres, to use the term employed by Chambonnières and Couperin) consisting of several pieces written in the same key, D and C, major or minor. Only the first two pieces of the traditional dance suite remain: the *Allemande* and the *Courante*. Then bright movements of Italian inspiration alternate with typically French *Rondeaux* or *Minuets*. Each movement bears either the title of a dance or a person's name – generally that of the dedicatee (man or woman), and possibly a subjective portrait of that person. The systematic use of the feminine for these titles does not necessarily mean that they each refer to a woman: the 'la' means 'the piece (la pièce) dedicated to...' (La Vanlo La Cazamajor, La Félix). This practice was relatively recent: unknown to harpsichordists of the previous century other than for Tombeaux, it was first developed by François Couperin (La Bersan, La Conti, La Bontemps, La Forqueray, La Couperin, etc.), then taken up by d'Agincourt (La Bléville, La D'Houdemare) and de Bury (La Dampierre, La Michelon). But it was Rameau who generalised the principle in his *Pièces* of 1741, most of which are dedicated to famous people of his day (Livri, Laborde, La Popelinière, Forqueray, and Rameau) or are character pieces (L'Agaçante, La Timide, L'Indiscrète, etc.). For Duphly, as a little later for Forqueray, Armand-Louis Couperin and Balbastre, composition was of a social nature, relating the artist to his pupils, friends and benefactors. Personalised titles such as these form a sort of 'address book', providing information on the circles in which these musicians moved – information that is particularly precious when few biographical documents have survived (and in Jacques Duphly's case we do not even possess a portrait).

In this first book, two names in particular stand out: Van Loo (La Vanlo) and Boucon. The painter Carle van Loo (1705-1765), born in Nice, was the most successful of the many painters his family produced. He was a friend of Madame Geoffrin, and he painted a fine portrait of Louis XV. In 1733 he married the opera singer Christina Somis, who sang at La Scala. She was the daughter of the violinist from Turin, Giovanni Battista Somis, whose pupils included Jean-Marie Leclair and Jean-Pierre Guignon, and who was among the subscribers to Telemann's *Quatuors*. The *Courante* of the suite in C minor is dedicated to Anne-Jeanne Boucon (1707-1780), the niece of Forqueray's first wife. Daquin described her as 'an absolutely charming woman and a distinguished harpsichordist'. In 1747 she married the composer and violinist Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville. Rameau also dedicated one of his *Pièces de clavecin en concert* to her in 1741. The movement entitled *La Cazamajor* is dedicated either to Antoine de Casamayor, who professed at the University of Paris, or to Marie-Claude de Grosmesnil, who became his wife in 1732.

In none of his harpsichord books does Duphly give a table of ornaments. The *pincé* (*mordent*) and the *tremblement* (*trill*), sometimes accompanied by its termination and often tied to the previous note, are practically the only ornaments he uses, whereas composers such as Couperin, Rameau and Fouchet took infinite pains over the notation of their ornaments and expected the performer to respect their signs to the letter. We may assume that Duphly remained faithful to the 'Ramelian' tradition, for when Jean-Jacques Rousseau consulted him for the article on *fingering* in his *Dictionnaire de Musique* of 1768, affirming that he obtained his information 'from M. Duphly, an excellent harpsichord teacher, who possesses above all perfection in fingering', he lifted some of his 'rules' word for word

from Rameau's Pièces de clavecin of 1724. Furthermore, this text, written in Duphly's own hand and signed by him, appears on the flyleaf of a copy of his first harpsichord book which give to his young pupil Richard Fitzwilliam in 1769: 'This perfection is generally achieved by a soft, light, regular touch. The movement of the fingers is from their roots; that is to say, from where they join the hand. The fingers must form a natural curve, and each finger must have its own movement, independent of the other fingers. The fingers must drop onto the keys, rather than hitting them, and they must also pass smoothly from one key to the next; that is to say, the player must hold down one key until the finger is on another. This applies especially to the French style of playing. To obtain a smooth, continuous hand motion, one must get used to passing the thumb under any of the fingers, and to crossing any of the fingers over the thumb. This manner of playing is excellent, especially when there are sharps or flats; then see to it that the thumb is on the key that precedes the sharp or flat, or place it immediately afterwards: by this means, you will have as many fingers available in succession as there are notes to be played. As far as possible, avoid playing a white key with the thumb or little finger, especially when the hands are moving fast. Often one performs the same motion with both hands; the fingers are then used consecutively. In these motions the hands cross; but one must make sure that the sound of the first note played by the one hand follows on as smoothly from the previous note as if they were played by the same hand. When playing music that is smooth (lié) and harmonious, it is good to get used to changing fingers on a note without sounding it again; this makes performance easier and extends the duration of the notes.'

For the legato touch – the jeu lié favoured by Duphly – Rameau observed that 'lifting one finger and playing with another must be simultaneous'. In Duphly's works, as in those of his contemporary Balbastre, this subtlety in the very French art of legato playing finds its accomplishment in the many ligatures – affecting two or four notes, or whole phrases – that he indicates from the first book onwards. In the Avertissement to his Pièces de clavecin of 1761, Simon Simon – one of the more interesting of the harpsichord composers after 1750, but unfortunately somewhat neglected today – 'attempts to bring together the two styles of music that generally divide and sometimes unite music lovers in their approbation; that is to say, the French style and the Italian style'. And on the subject of fingering, which must never 'tire the hand', he adds: 'All the détachés that I have placed over several notes must be played smoothly (...). Where the détachés contrast with the coulés, one must emphasise the détachés a little more; but one must always avoid the harsh sound that the harpsichord is capable of producing. Moreover, the use of every imaginable force will never obtain of a jack more than the spring of its plectrum. Softness and skill appear to be not only more reliable, but also more appropriate to the nature of the harpsichord.'

Claude Balbastre, in his Pièces de clavecin of 1759, indicates numerous ligatures over whole groups of notes, even superposing them. Antoine Dornel, in his Pièces of 1731, used dashes for the notes he wished to be slurred: 'To make the tablature easier to understand and for the sake of harmony, I found it appropriate to set these signs above or below [the notes]'. The style brisé – or style luthé (the term adopted by François Couperin) – was the characteristic style of seventeenth-century lute music, in which the notes of a chord were not sounded simultaneously but arpeggiated. This style had considerable influence on composers of keyboard music of the late seventeenth and early eighteenth centuries. It also led to one of the most expressive ornaments used by composers of the French harpsichord school, the

suspension, a form of discord arising from the momentary holding over of the melody note. Fine examples of the style luthé are found in Couperin's Les Barricades mystérieuses and Les Charmes, and Duphly's Rondeau in C major (first book of Pièces de clavecin) and La Forqueray (third book).

Finally, in this brief summary of the art of harpsichord playing in the mid-eighteenth century, let us quote Foucquet's touching comments, which appear in a work composed around the same time as Duphly's first book: 'Many people play the harpsichord, but very few in the style that suits it best. Today we admire speed and appear to be less impressed by an expression of grace, tenderness and feeling. Yet it is this manner of playing that gives a fine hand its character. Hand crossing astonishes more than it satisfies the connoisseur; it shows dexterity rather than talent. There is a great difference between a good manner and a beautiful manner. The former, full of fire and agility, is not usually capable of expressing such feeling, whereas the latter not only expresses feeling but is also capable of playing with celerity.'

JEAN-PATRICE BROSSE

Translation: Mary Pardoe

* 'Marquis de Maintenon, Seigneur Baron et Châtelain de Brive et Malemort, Pénieres, Montelard, Chambres, Lentour, Servières, Nosières et autres places, Maréchal des Camps et Armées du Roy, Premier Capitaine des Gardes du corps de sa Majesté, Gouverneur du Roussillon et de St.Germain-en-Layé, en survivance de Monseigneur le Maréchal Duc de Noailles.'

Après une formation artistique complète aux Conservatoires du Mans (clavecin, orgue, musique de chambre, écriture, direction d'orchestre), de Paris, à l'Accademia Chigiana de Sienne, et aux Beaux-Arts de Paris (en architecture), Jean-Patrice Brosse approfondit le domaine de la musique baroque et des instruments anciens et se consacre au clavecin et à l'orgue. Récitaliste, concertiste, musicien de chambre, il est invité dans la plupart des pays d'Europe, aux USA, en Amérique du Sud, en Extrême Orient. Il anime le Concerto Rococo, petite formation d'instruments anciens qui se consacre au répertoire du clavecin concertant du XVIII^e siècle (Schobert, Balbastre, Mozart, Soler, Haydn...). Par ses recherches musicologiques, Jean-Patrice Brosse travaille également à la restitution d'offices religieux baroques alternant orgue et chant grégorien (Messe Agatange, Messe de Bordeaux...), et assure la révision d'œuvres anciennes aux Éditions J.M. Fuzeau (Schobert, Soler...). Il réalise actuellement une série d'enregistrements consacrés aux clavecinistes parisiens du siècle des Lumières (Corrette, Balbastre, A.L. Couperin, Royer, Duphly...), parallèlement à l'ouvrage qu'il a écrit sur ce sujet pour les Éditions Papillon : "Le Clavecin des Lumières". La richesse musicale et littéraire de cette époque lui a inspiré une évocation poétique, "Le Soir des Lumières", qu'il partage sur scène avec la comédienne Françoise Fabian. Ses goûts éclectiques lui font par ailleurs aborder le répertoire de l'orgue romantique et contemporain, et s'intéresser aux compositeurs plus récents (Poulenc, Falla, Saint-Saëns, Sauguet, Damase...), il est alors le partenaire recherché des meilleurs interprètes et joue en soliste avec les plus grands orchestres. Directeur artistique du Festival du Comminges, il enseigne le clavecin et l'orgue baroque à l'École Normale de Musique de Paris. L'esprit d'indépendance et le style très personnel de Jean-Patrice Brosse se reflètent dans ses écrits sur la musique et les beaux-arts, ainsi que dans la soixantaine d'enregistrements qu'il a réalisés pour EMI, DECCA, ARION, VÉRANY, dont l'originalité a été plusieurs fois récompensée par des Grands Prix du disque et des nominations aux Victoires de la musique.

After a comprehensive artistic training at the Conservatoires of Paris and Le Mans (harpichord, organ, chamber music, composition, orchestral conducting), the Accademia Chigiana in Sienna and the Ecole des Beaux-Arts in Paris (architecture), Jean-Patrice Brosse decided to specialise in Baroque music and early instruments, and to devote himself as a performer to the organ and the harpsichord. As a recitalist, concert artist and chamber musician, he appears regularly in most European countries, as well as in the United States, South America and the Far East. He directs Concerto Rococo, a small ensemble playing on early instruments and concentrating on the eighteenth-century concerted harpsichord repertoire (Schobert, Balbastre, Mozart, Soler, Haydn...). Jean-Patrice Brosse also carries out musicological research for the revival of Baroque religious offices alternating organ and Gregorian chant (Messe Agatange, Messe de Bordeaux...). He also revises and edits early works, such as those of Schobert and Soler, for Les Éditions J. M. Fuzeau. He is at present working on a series of recordings of works by Parisian harpsichordists of the Age of Enlightenment (Corrette, Balbastre, A. L. Couperin, Royer, Duphly...) as well as on a book on the same subject, "Le Clavecin des Lumières" (Éditions Papillon). The sheer wealth of music and literature of that time inspired him to write a poetic evocation which he performs on stage with the actress Françoise Fabian. His eclectic tastes have also led him to approach the Romantic repertoire and the works of more recent composers (Poulenc, Falla, Saint-Saëns, Sauguet, Damase, etc.), which he performs with the finest individual musicians and orchestras. Jean-Patrice Brosse is artistic director of the Festival du Comminges, and he teaches the harpsichord and the organ at the École Normale de Musique in Paris. His spirit of independence and his very personal style are reflected in his writings on music and the fine arts, as well as in his sixty or so recordings for EMI, Decca, Arion and Pierre Verany, the originality of which has earned him many major record awards and nominations in the French Classical Music Awards (Victoires de la Musique).

