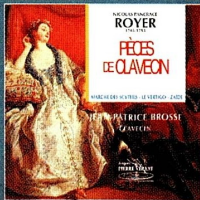
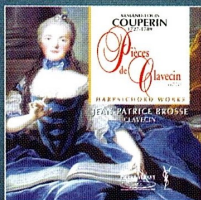


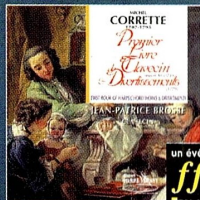
Rappel discographique



PV703061

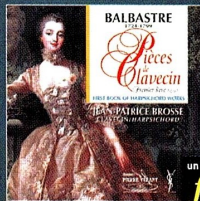


PV700026



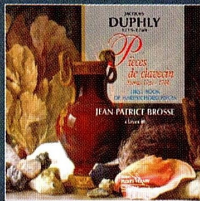
PV700019

un événement
ffff
Télérama

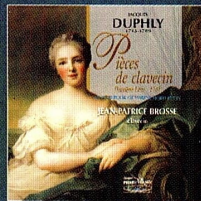


PV799102

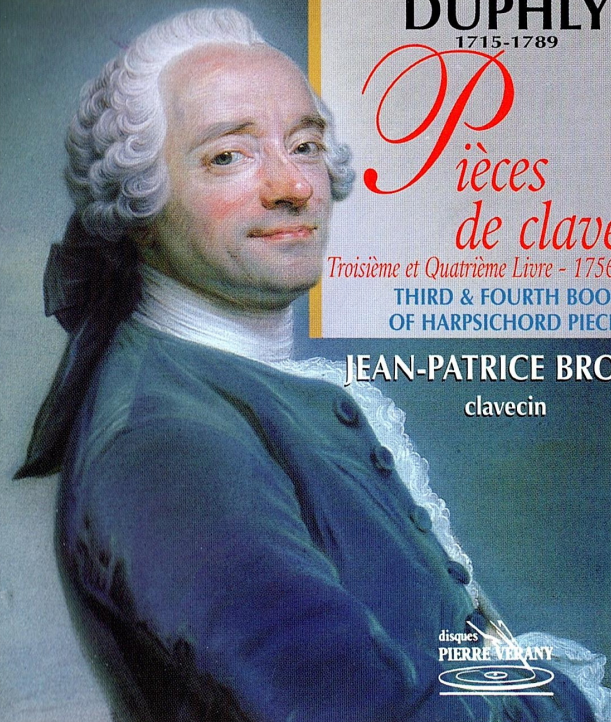
un événement
ffff
Télérama



PV704011 - vol. 1



PV704023 - vol. 2



JACQUES
DUPHLY
1715-1789

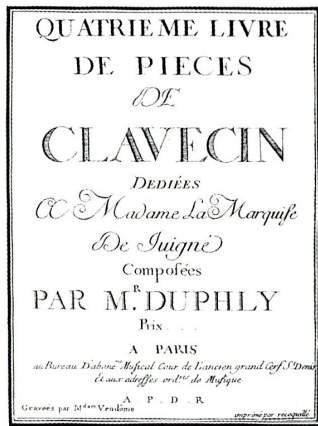
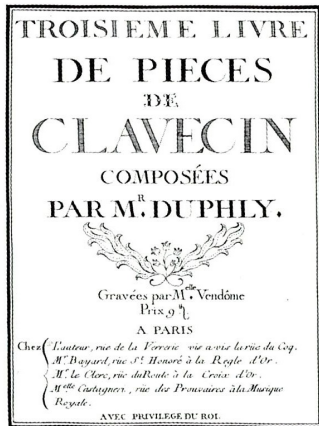
*P*èces de clavecin

Troisième et Quatrième Livre - 1756 & 1768

THIRD & FOURTH BOOK
OF HARPSICHOORD PIECES

JEAN-PATRICE BROSSÉ
clavecin

disques
PIERRE VERANY



1 - 11 TROISIÈME LIVRE

- | | | |
|----|---|------|
| 1 | La Forqueray (Rondeau) | 4'56 |
| 2 | Chaconne | 7'26 |
| 3 | Médée (Vivement et fort) | 4'52 |
| 4 | Les Grâces (Tendrement) | 7'20 |
| 5 | La De Belombre (Vivement) | 3'55 |
| 6 | Menuets | 3'34 |
| 7 | La De la Tour (Vivement) | 3'00 |
| 8 | La De Guyon (Gracieux et Léger) | 3'13 |
| 9 | Menuets | 3'45 |
| 10 | La De Chamlay (Rondeau Gracieux) | 2'38 |
| 11 | La De Villeneuve, (Gavotte, Tendrement) | 3'59 |

12 - 17 QUATRIÈME LIVRE

- | | | |
|----|---|------|
| 12 | La De Juigné (d'un Stile Noble et Tendre) | 4'48 |
| 13 | La De Sartine | 3'44 |
| 14 | La De Drummond (Rondeau gracieux) | 2'52 |
| 15 | La De Vaucanson | 4'05 |
| 16 | La Pothouin (Rondeau, modérément) | 5'46 |
| 17 | La Du Buq | 6'02 |

PV704031

Couverture : Maurice Quentin de La Tour, autoportrait
Collection Privée © d.r.

TROISIEME & QUATRIEME LIVRE DE PIECES DE CLAVECIN

1756 & 1768

En cette année 1756 de la parution de son troisième Livre, Jacques Duphly a dépassé la quarantaine. Il est désormais justement célèbre, aimé, estimé des connaisseurs. C'est sans doute un solitaire, un indépendant, mais qui ne cherche pas à briller par ambition. C'est un des professeurs les plus recherchés de Paris. Il figure en bonne position dans l'*Etat de Paris* de Jèse, en 1757. On connaît sa réputation par Pascal Taskin, qui écrit : « Les meilleurs maîtres de Paris, Messieurs Balbastre, du Phly et Legrand ont les mêmes prix de leçons (6 livres). Il en est d'autres moins réputés et qui néanmoins leurs leçons sont bonnes et les donnent pour trente, quarante, cinquante sous et un écu, suivant les moens de leurs écoliers » (sic). Remarquons que, s'il conserve la particule de son nom dans sa signature, il fait désormais imprimer Duphly en un seul mot sur ses publications.

Le troisième Livre est annoncé dans le *Mercure de France* de janvier 1756 : « Mr. du Phly vient de mettre à jour son 3^e Livre de Pièces de Clavecin qui se vend aux adresses ordinaires. Son talent et son mérite sont trop connus pour avoir besoin d'être prônés. Le nom seul de l'Auteur fait l'éloge de l'ouvrage ». Le volume n'est pas aussi homogène que les deux précédents mais paraît plutôt rassembler diverses compositions indépendantes : le grandiose triptyque en fa, sommet de toute sa production (Forqueray, Chaconne, Médée) ; quelques magnifiques pièces séparées, danses ou portraits-dédicaces, et deux groupes de trois sonates avec violon que réunissent une même tonalité ou son relatif, également de très belle facture (*Ouverture, Le De May, La Madin ; La De Casaubon, La Du Tailly, La De Valmallette*).

Si l'on met à part les six *Sonates pour clavecin et violon* de Jean-Sébastien Bach qui sont les premières du genre à impliquer le clavecin en tant que soliste et non plus comme continuiste accompagnateur, l'idée de seconder le chant du clavecin par un instrument à cordes revient à Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville qui publie en 1738 des *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon*, et plus tard, en 1748, des *Pièces de clavecin avec voix ou violon*. Mais c'est une fois de plus Rameau qui produit le chef-d'oeuvre en la matière avec ses *Pièces de clavecin en concert* de 1741. Il est très vite suivi par Michel Corrette qui écrit en 1742 des *Pièces de clavecin avec accompagnement de violon*, puis par Clément qui, selon l'idée de Bach, publie en 1743 des *Sonates en trio pour un clavecin et un violon*. Guillemain en 1745 écrit des *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon*, Marchand, en 1747, des *Pièces de clavecin avec accompagnement de violon, hautbois, violoncelle ou viole*.

L'habitude est alors prise d'adjoindre une partie mélodique à l'instrument à cordes pincées, dont l'acidité convient de moins en moins au désir de lyrisme grandissant exprimé par les compositeurs : Legrand en 1753, Damoreau en 1754, et donc Duphly en 1756. Simon Simon explique le besoin de doubler les parties de clavecin dans la préface à son Livre de clavecin de 1761 : « Au lieu de donner à l'ordinaire des Suites pour le clavecin seul dans un même ton (ce qui m'eût fait tomber dans une sorte d'uniformité de sécheresse qu'il convient d'éviter), j'ai cru devoir en composer quelques unes avec accompagnement de violon. Elles en seront plus intéressantes, parce que la mélodie, qui perd les grâces de sa rondeur dans les sons désunis du clavecin, sera soutenue par les sons filés et harmonieux du violon ».

Deux cas de figures se présentent alors : soit le violon apporte un contrepoint nouveau, auquel cas il se révèle indispensable. Soit sa partie se contente de doubler une des voix du clavecin, il devient alors facultatif. Il est même fréquent, dans certaines oeuvres des années 1760-1780, comme les *Quatuors* du parisien d'adoption Schobert ou ceux de Balbastre, que

la partie de clavecin, particulièrement achevée, puisse se passer des services des deux violons, du violoncelle (et des deux cors chez Balbastre), offrant ainsi à l'interprète la liberté de choix, pour une même oeuvre, entre le récital et la musique d'ensemble, sans que celle-là en soit fondamentalement affectée.

La série des pièces pour le seul clavecin débute avec *La Forqueray*, entièrement écrite dans le grave de l'instrument, en hommage à la dynastie de gambistes dont Jean-Baptiste-Antoine était alors le représentant. Gambiste donc, mais aussi claveciniste, il avait transcrit des pièces de viole, composées par son père Antoine, qu'il avait dédiées à Marie-Josèphe de Saxe, l'année même de son mariage avec le Dauphin en 1747. Selon Laborde (1780), « Il n'eut pas moins de talent que son père. Ainsi que lui, il joua devant Louis XIV, à l'âge de cinq ou six ans, et étonna toute la cour par la prodigieuse exécution qu'il avait déjà dans un âge aussi tendre. S.A.S. Mgr le Prince de Conty l'aimait beaucoup, et l'attacha à son service. Après la mort de ce Prince, M. De Forqueray a abandonné la Musique, et achève paisiblement sa carrière dans le sein d'une famille, dont il est également aimé et respecté... M. De Forqueray a fait graver plusieurs livres de pièces pour la viole et pour le clavecin, dont quelques-unes sont de M. son père ». Il était très lié avec la famille royale, ami de Blavet, apparenté aux Mondonville et aux Boucon, et Daquin disait de lui : « M. Forqueray a, si j'ose dire, des phrases musicales d'un nouveau tour dont il fait toute la valeur. Entre ses mains, elles ont l'art de plaire parce qu'il en fait usage avec goût et sans affectation ».

Ultime souvenir de la forme française par excellence, bien que d'origine étrangère, la grande *Chaconne* en fa est la digne descendante des chaconnes de Louis Couperin, de Lully et, plus directement, elle est apparentée à celle de François d'Agincourt, *La Sonning*, également en fa majeur, de loin plus modeste, mais dont l'élève Duphly se souvient très certainement dans sa thématique et son esprit. Cette admirable composition est la seule oeuvre en forme de variation qu'il écrit : 25 formules avec reprises, suivant le schéma majeur-mineur-majeur, se terminant de façon grandiose sur un rythme de batteries de main gauche dont Rameau se vantait d'être l'inventeur.

Le thème tragique de *Médée* était très à la mode aux XVII^e et XVIII^e siècles. Médée, éprise de Jason, qui vient de conquérir la Toison d'or, est finalement trompée par celui-ci ; par dépit, elle égorge les enfants qu'elle a eus de lui. Considérée néanmoins comme vertueuse, elle rejoint les Champs-Élysées où elle épouse Egée. Euripide, Sénèque, puis, à la Renaissance, Jean la Pérouse développèrent cette légende qui fut reprise par Corneille, puis en tragédie lyrique par Marc-Antoine Charpentier et Thomas Corneille, Salomon et Pellegrin, et enfin Cherubini et Hoffmann à la fin du siècle.

Chompre, dans son *Dictionnaire de la fable* de 1784 dit à propos des *Grâces* : « Filles de Jupiter et de Vénus, d'autres disent d'Euryome. Elles étaient trois ; savoir, Euphrosyne, Thalie et Aglaïa : Vénus les avait toujours à sa suite. On les représentait ordinairement avec un air riant, leurs mains entrelacées les unes dans les autres ». Mais ne s'agit-il pas plutôt pour Duphly du mot *grâce* signifiant, comme *manières*, ornementation, au sens large, c'est-à-dire tout ce qui, d'une façon plus ou moins codée, transforme le texte strictement écrit ? Cette ravissante pièce est une suite de *coulés*, de *mordants*, de *trilles*, de *suspensions*, d'*aspirations*, de *doubles*, de *ports de voix*, remplissant un peu le rôle de table d'ornement. Duphly note : « Les points qui sont sur les notes de basse signifient qu'il faut les passer avant celles du dessus ». Sur ce décalage des voix, Foucquet dans la préface de son second Livre indique en 1751 : « Dans toutes les Pièces d'exécution gracieuse ou tendre, on doit toucher la note de basse avant celle de dessus, sans alterer la mesure, ce qui opère une suspension sur chaque note du dessus. S'il se rencontre plusieurs notes dans la basse, il faut les arpéger, c'est à dire commencer par la plus basse et ainsi de suite, observant dans le dessus de faire entendre la plus haute, la dernière ; ce qui rend le toucher

moëlleux, gracieux et indispensable pour les pièces de sentiments ». Et Daquin : « Pour bien faire un port de voix, il est indispensable, quand la petite note est liée, de toucher la Note de la Basse un peu devant la petite Note du Dessus et d'appuyer la petite note du Dessus un peu plus fort avant que de faire le pincé ».

Inventeur du pastel, le peintre Maurice Quentin de la Tour (1704-1788) était entré à l'Académie en 1737. Louis XV, Madame de Pompadour, le Maréchal de Saxe, le prince de Conti, mais aussi Diderot, Voltaire, Rousseau, Marivaux, d'Alembert, Buffon, et encore Rameau, la Popelinière, Mme Mondonville furent parmi ses modèles. Par ailleurs, le baron Grimm dans sa *Correspondance littéraire* de 1754, fait état d'un chanteur du même nom, créateur avec Mademoiselle Fels et Jéliotte de l'opéra occitan *Daphnis et Alcimadure* de Mondonville, et, comme eux tous, originaire « des rives de la Garonne ».

La de Villeneuve est probablement dédiée à Josse de Villeneuve, auteur d'une méthode de chant et d'un libelle publié au temps de la Querelle des Bouffons, ainsi que d'une *Lettre sur le mécanisme de l'opéra* italien publiée en 1756 et qui faisait dire à Diderot : « L'auteur de cette brochure a, ce me semble, peu d'esprit, le goût petit, et des vues rétrécies ».

Les dernières oeuvres du troisième Livre n'ont plus le charme des pièces contenues dans les deux premiers Livres, et succombent au style galant alors très en vogue qui fera bientôt dire à Léopold Mozart, de passage à Paris avec ses enfants en 1764 : « Ici, il y a une guerre continue entre la musique italienne et la musique française. Toute la musique française ne vaut pas le diable ; mais on en vient à changer rigoureusement. Les Français commencent à chanceler fortement et j'espère que d'ici 10 à 15 ans, le goût français sera complètement éteint. Ce sont les Allemands qui sont les maîtres dans le domaine de la publication de leurs compositions ». De fait, tandis que se répandent dans toute l'Europe les premières oeuvres de Haydn ou de Boccherini, que Jean-Christien Bach remporte des succès à Londres comme à Milan, que Carl-Philip-Emanuel Bach édite son *Essai sur la véritable manière de toucher le clavier* et dirige la *Messe en si* de son père, que le Padre Soler compose ses sonates et ses quintettes et que Gluck fait représenter son *Orfeo* et son *Alceste*, Paris ne s'intéresse plus, en ces années soixante, qu'à de légers opéras comiques de Dauvergne, Favart, Philidor, Monsigny ou Mondonville. Et en matière de musique pour clavier, depuis les Concertos pour orgue de Corrette de 1756 et le Livre de clavecin de Balbastre de 1759, et face aux magnifiques opus de Schobert, échelonnés de 1760 à 1767, seuls méritent d'être retenus les volumes de Simon Simon en 1761 et le quatrième Livre de Duphly en 1768, derniers ouvrages rigoureusement consacrés au clavecin, au moment de l'arrivée du piano-forte. Et l'on doit hélas se rallier au jugement des Mozart devant les nombreux et trop copieux Livres de clavecin des Moyreau, Noblet, Gravier, Parent, Le Roy, Feyzeau ou Virbes...

Face à la concurrence du nouvel instrument à marteau, le clavecin prend lui-même un chemin qui lui sera bientôt fatal : certes, jusqu'à la Révolution, on va construire d'admirables clavecins, mais souvent on leur demandera ce qu'ils ne peuvent plus donner. Le facteur Pascal Taskin, voisin de Duphly rue de la Verrerie, « face à la petite porte Saint-Merry », inventera vers 1768 le *jeu de buffle*, becs de cuir très souples produisant un son proche du piano-forte, mais aussi un système des genouillères permettant de modifier la registration pendant l'exécution, et l'utilisation d'une corde unique pour deux jeux différents ; pressant le peu d'avenir de ces innovations, il finira d'ailleurs par construire plus de piano-forte que de clavecins.

Fatigue ou dépit devant l'évolution de la création artistique et instrumentale ? Jacques Duphly va en tout cas cesser d'écrire en 1768, publiant un dernier Livre de pièces de clavecin, le quatrième, annoncé en juillet de cette année dans les *Annonces, affiches et avis divers*, en même temps qu'il fait rééditer les trois premiers Livres qui connaissent toujours le

même succès. Paraissant un an après la mort de Schobert, son cousin en musique, ce quatrième Livre est dédié à la marquise de Juigné, et ne comprend que six pièces, probablement donc écrites sur plus de douze ans. Épouse de Jacques-Gabriel-Louis Leclerc, marquis de Juigné, *Ambassadeur près la Cour de Russie*, Madame de Juigné restera proche du musicien jusqu'à sa mort, le logeant même dans son hôtel particulier du Quai Malaquais, après qu'il eût quitté la rue de la Verrerie en 1778, puis la paroisse Saint-Gervais.

Le lieutenant général de police Antoine-Gabriel de Sartine, comte d'Albi (1729-1801) fut un personnage important sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI. D'abord installateur des réverbères, il légalise les maisons de jeu et de prostitution puis devient un habile espion du roi, auprès des princes de Broglie et de Conti. Il devient ministre de la Marine sous Louis XV, puis est expulsé par Necker en 1780, exilé, haï, mais échappant ainsi à la Révolution, alors que toute sa famille est exécutée en 1792. Il favorisa les concerts que le tout jeune Mozart donna en février 1764 dans le théâtre de Félix, rue Saint-Honoré.

Les Drummond étaient des amis bienfaiteurs de Jacques Duphly. Habitant Riom, *Pierre-Jacques Mac Gregor Drummond, seigneur et baron Dundam, cy-devant capitaine du régiment royal écossais et Louise de Berbezier de l'Albarède, son épouse*, avaient constitué, en 1766, une rente viagère à l'intention du musicien.

Jacques de Vaucanson (1709-1782) était un étrange et génial personnage. Passionné de mécanique, il touchait à tout avec un égal bonheur : à l'anatomie, à la musique, et surtout à ce qui l'a rendu par la suite célèbre, la fabrication d'automates. Son joueur de flûte traversière de 1737, le joueur de tambourin et le canard (1738) sont des chefs-d'oeuvre d'habileté. Il travailla également au perfectionnement du métier à tisser, lorsque le cardinal de Fleury lui confia l'inspection des manufactures de soie. Ami de Mondonville, de la Popelinière, de gens éminents comme Condorcet qui fit son éloge dans les *Académiciens*, il légua toute sa prodigieuse collection d'automates à la Reine qui, hélas, la dispersa.

Enfin deux personnalités du monde politique parisien se partagent les dernières dédicaces : Pothouin, avocat au parlement et ami du ministre et mécène Lamoignon de Malesherbes qui prit la défense de Louis XVI avant d'être guillotiné ; et du Buq (1717-1795), ami du duc de Choiseul, chef du bureau des Deux-Indes en charge du commerce avec les colonies, et dont les principes économiques firent l'objet d'un arrêt le 30 août 1784. C'est par son intermédiaire que Duphly souscrivit à cette époque un contrat de rentes sur les Colonies françaises. On disait de lui : « le charme de sa conversation était inexprimable : un extérieur agréable, un port noble et gracieux, une belle figure, qui s'animait en parlant, ajoutait encore à tout ce que son élocution avait de séduisant ». Peut-être le musicien se souvenait-il de surcroît que vers 1575, de l'orgue qui connut ses premiers pas à Evreux, était titulaire un certain Jehan du Bug ?

Duphly ne va désormais plus rien écrire. Son succès lui a permis de procéder à des transactions financières, chose qui semble beaucoup l'occuper. On le voit, en décembre 1759 déposer la somme de 3000 livres dans un placement créé par le roi sous forme de rentes viagères rapportant 300 livres par an. D'autres placements, transmissibles à ses héritiers, et la pension de la famille de Drummond lui permettront de vivre sans trop de soucis pécuniaires jusqu'à la fin de ses jours. Il continue d'enseigner le clavecin, comme le prouve l'*Almanach Musical*, jusqu'en 1783. Après cette époque, on perd sa trace au point que le *Journal Général de la France* publie, le 27 novembre 1788 : « On désire savoir ce qu'est devenu Monsieur du Phly, ancien maître de clavecin à Paris, où il était en 1767. S'il n'existe plus, on désirerait connaître les héritiers auxquels on a quelque chose à communiquer ». Il s'agit d'arrérages dus antérieurement, sur des rentes viagères natio-

nales. En fait, ces revenus seront perçus par son héritier, le Ter Vendémiaire, an II de la République.

En 1785, le bel hôtel que le financier Le Barbier avait fait construire en 1629 était passé à la famille de Juigné. L'École des Beaux-Arts se trouve aujourd'hui à l'emplacement de ce bâtiment qui vit se succéder comme locataire ou propriétaire Loménie de Brienne, Lauzun en 1712, Louise-Adélaïde de Bourbon Conti en 1733, le prince de Conti en 1750, la duchesse de Mazarin en 1767, Lamoignon en 1768. Il servit de Ministère de la Justice sous l'Empire, et fut rendu aux Juigné jusqu'à sa démolition en 1845. Là, Jacques Duphly loue pour la somme de trois cents livres par an, au deuxième étage, un petit appartement composé d'une salle à manger, un salon et une chambre, « *ayant vue sur le jardin* », en compagnie de son fidèle domestique, Nicolas Depommier. Il vit au milieu de ses livres, « *104 volumes, dont les oeuvres de Voltaire et Rousseau et 19 volumes d'ancienne musique* », mais sans aucun exemplaire de ses propres oeuvres, et sans le moindre clavecin, selon l'inventaire réalisé le 21 août 1789.

De vieilles quittances de teinturier nous le décrivent vêtu de *satins noirs* et de *velours cramoisis*, vivant au ralenti, mais ne négligeant pas l'approvisionnement en vin de Mâcon et de Bourgogne qu'il fera encore livrer un mois avant sa mort. Les soucis d'argent et la maladie semblent l'accaparer puisqu'il rédige cette note le 19 février 1789 : « *Je reconnais devoir à Paumier, mon domestique, le somme de cent cinquante livres, pour les gages de l'année 1788, que je lui paierai le plutôt qu'il me sera possible* ». Le 2 juillet, « *dans la vue de la mort* », vers 8 heures 30 du matin, il fait venir qui de droit, auprès de Depommier et de Claude-Edme Fortin, intendant du marquis de Juigné, afin de dicter de son lit son testament, « *malade de corps, mais sain d'esprit, mémoire et bon jugement* ».

« *Je lègue à Nicolas Depommier mon domestique qui me sert depuis trente ans... tout ce qui compose ma garde robe... tous les meubles qui sont dans la chambre qu'il occupe... 850 livres de rentes perpétuelles à prendre sur les contrats que j'ai sur les revenus du roi* ». Fortin, exécuteur testamentaire, reçoit un diamant d'une valeur de 600 livres. Une unique quittance est conservée aux Archives Nationales, nous révélant que Jacques Duphly s'éteignit le 15 juillet 1789. Il s'agit de la liste des dépenses journalières faites par Depommier durant le mois de juillet : alimentation diverses, frais de nettoyage, etc...

Arrivant à la date fatale, on peut lire :

Dimanche 12 :	<i>sirop de groseille...</i>
Mardi 14 :	<i>viande, légumes... 3 commissions...</i>
Jeu­di 16 :	<i>beurre pour le déjeuner de l'abbé... poires, salade... cierges, descente du corps... pour les pauvres... pour les chaises d'église...</i>

JEAN-PATRICE BROSSE

THIRD & FOURTH BOOKS OF HARPSICHORD PIECES

(1756 & 1768)

In 1756, when his third book of harpsichord pieces was published, Jacques Duphly was forty-one. By then he had achieved fame and was highly regarded by connoisseurs. Solitary and individualistic no doubt, he was not a man driven by ambition. He was one of the most reputed harpsichord teachers in Paris. Jêse gave him an important mention in his *Etat de Paris* of 1757, and we learn from the harpsichord builder Pascal Taskin that 'the finest teachers in Paris, Messieurs Balbastre, du Phly and Legrand ask the same fees for their lessons (6 livres). There are others, less famous but whose instruction is nevertheless good, who ask thirty, forty, fifty sous or one écu, according to the wherewithal of their pupils.' We notice that from the third book his name appears as Duphly, although his signature still retains the separate particle.

The third book was announced in the *Mercure de France* of January 1756: 'Mr. du Phly has recently completed his *Third Book of Harpsichord Pieces*, which are on sale at the usual addresses. His skill and merit are already well known. The author's name alone is sufficient recommendation for the work.' This volume is not as homogeneous as the two previous ones; it appears rather to be a collection of various self-contained pieces: the splendid triptych in F, Duphly's finest achievement (La Forqueray – Chaconne – Médée); a number of very fine individual pieces (dances or portraits-cum-dedications); two beautifully written sets of three sonatas for harpsichord and violin in the same key or related key (Ouverture - Le De May - La Madin; La De Casaubon - La Du Taill y - La De Valmallette).

Setting aside the six Sonatas for harpsichord and violin by Johann Sebastian Bach, which were the first such pieces to use the harpsichord as a soloist rather than as an accompanying continuo instrument, the first composer to have had the idea of using a string instrument to support the harpsichord was Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, who published his *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* in 1738, and a set of *Pièces de clavecin avec voix ou violon* in 1748. But once again it was Rameau who produced the masterpiece of the genre with his *Pièces de clavecin* in concert of 1741. The following year Michel Corrette composed his *Pièces de clavecin avec accompagnement de violon*, then in 1743 Clément, following Bach's idea, published his set of *Sonates en trio pour un clavecin et un violon*. After that came Guillemin's *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* (1745) and Marchand's *Pièces de clavecin avec accompagnement de violon, hautbois, violoncelle ou viole* (1747).

Thus composers got into the habit of adding, in their harpsichord sonatas, a melody part. Indeed, the rather 'acid' sound of the harpsichord was not really in keeping with the growing desire for lyricism that was emerging in works of that time: Legrand (1753), Damoreau (1754), Duphly (1756). In the preface to his *Livre de clavecin* of 1761 Simon Simon explained the need to double the harpsichord parts: 'Instead of contributing to the usual *Suites* for solo harpsichord in the same key (whereby I would have fallen into a sort of uniform dryness that is best avoided), I thought I should compose some *Suites* with violin accompaniment. They will be more interesting, since the melody, which loses the charms of its fluidity in the separate notes of the harpsichord, will be supported by the flowing and melodious notes of the violin.'

In such works, there were two possibilities: either the violin added a counterpoint, in which case it was indispensable, or else it simply doubled one of the harpsichord's voices, in which case it was optional. In some works of the 1760s-1780s – the *Sonates en Quatuor* of Schobert (Parisian by adoption) or Balbastre, for example – the harpsichord part was so accomplished that the other instruments (two violins and cello, and two horns in Balbastre's case) were often left out. The inter-

preter thus had great freedom of choice: the same piece could be presented as a recital or as a full quartet performance, without the work being fundamentally affected.

The set of pieces for solo harpsichord begins with La Forqueray, using only the low register, in tribute to the family of viol players, of which Jean-Baptiste-Antoine Forqueray was the current representative. The latter played not only the viola da gamba but also the harpsichord, for which he arranged some of the viol pieces written by his father Antoine, dedicating them to Maria Josefa of Saxony in 1747, the year she married the Dauphin. Laborde tells us (1780): 'He had no less talent than his father. Like him, he played, when he was five or six years old, before Louis XIV and amazed the whole court with the prodigious performance he gave at such a tender age. His Royal Highness the Prince de Conti liked him very much and took him into his service. After the Prince's death M. De Forqueray retired from music and spent the rest of his life peacefully, in the bosom of a family that loved and respected him... M. De Forqueray published several books of pieces for the viol and for the harpsichord, including some written by his father.' He was very close to the royal family, was a friend Blavet, was related to the Mondonvilles and the Boucons, and Daquin said of him: 'M. Forqueray has, if I may say so, musical phrases of a new turn which he puts to most excellent use. When he plays them they are attractive because he uses them tastefully and without affectation.'

Duphy's great Chaconne in F is a worthy descendant of the chaconnes of Louis Couperin and Lully, but it is more directly related to François d'Agincourt's La Sonning (also in F major) – a much more modest piece, whose themes and spirit obviously left their mark on Duphy, his pupil. This admirable composition is his only piece in variation form: twenty-five formulas with repeats, following the major-minor-major pattern, and ending imposingly with the left-hand batteries of which Rameau claimed to be the inventor.

The tragic story of Medea (Médée) was very much in vogue in the seventeenth and eighteenth centuries. Medea fell in love with Jason and helped him in the quest of the Golden Fleece, but he finally deserted her, and she took her revenge by cutting the throats of the children she had had by him. She was nevertheless conveyed to Elysium, where she became the wife of Aegeus. Euripides, Seneca, and in Renaissance times Jean la Pérouse built on the legend, which was later taken up by Pierre Corneille, before being turned into operas by Marc-Antoine Charpentier (libretto Corneille), Salomon (libretto Pellegrin), and finally, at the end of the eighteenth century, Cherubini (libretto Hoffmann).

In his Dictionnaire de la fable of 1784, Chompre described the Graces as 'daughters of Jupiter and Venus, although some say of Jupiter and Eurynome. There were three, Euphrosyne, Thalia and Aglaia, and they always accompanied Venus. They are generally shown smiling and with their fingers entwined.' But Duphy's title, Les Grâces, may refer to graces in the sense of ornaments, i.e. all the embellishments and decorations of a melody. Indeed, this delightful piece presents a whole series of slides, mordents, trills, suspensions, anticipations, doubles and ports de voix. Duphy noted: 'The dots placed above the bass notes mean that they must be played before those of the upper part.' About such lagging of the voices, Foucquet wrote in the preface to his second book of harpsichord pieces of 1751: 'In all the pieces calling for graceful or tender playing, one must finger the bass note before the upper note, without altering the measure; this creates a suspension on each of the upper notes. If one comes across several notes in the bass, these must be arpeggiated, i.e. played from the lowest upwards, making sure that in the upper part the highest note is heard last; this makes the fingering smooth and graceful, and indispensable for pieces expressing the feelings.' And Daquin wrote: 'To play a port de voix correctly, it is essential, when the small note is tied, to play the bass note a little before the small upper note and to press the small upper note a little harder before playing the pincé (mordent).'

The painter Maurice Quentin de La Tour (1704-1788), who invented the pastel, became a member of the Académie in 1737. His models included Louis XV, Madame de Pompadour, the Prince de Conti, but also Diderot, Voltaire, Rousseau, Marivaux, d'Alembert, Buffon, Rameau, la Popelinière and Madame Mondonville. There was however another of La Tour: Baron Grimm, in his Correspondance littéraire of 1754, mentions a singer of that name who took part, with Mademoiselle Fels and Jéliotte, in the first performance of Mondonville's Daphnis et Alcimadure, an opera in the Gascon dialect; like the composer and the other performers, this De La Tour came 'from the banks of the Garonne'.

La De Villeneuve is probably a reference to Josse de Villeneuve, whose writings included a singing method, and a lampoon published at the time of the Querelle des Bouffons. He is also believed to be the author of a Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien (1756), which prompted Diderot to comment: 'The author of that booklet is apparently a person of little wit, small taste and narrow views.'

The last works in Duphy's third book lack the charm of the pieces contained in the first two anthologies. Furthermore, they give in to the style galant which was then very much in vogue and caused Leopold Mozart, then in Paris with his children, to write in 1764: 'There is a running battle going on here between Italian and French music. The French style is not worth a fig. But things are beginning to change drastically. The French are beginning to falter seriously and I hope that by ten to fifteen years hence the French style will have died out completely. The Germans are supreme when it comes to publishing their compositions.' Indeed, in the 1760s, when the early works of Haydn and Boccherini were circulating throughout Europe, Johann Christian Bach was meeting with success in London and Milan, Carl Philipp Emanuel Bach was publishing his Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments and conducting his father's Mass in B minor, Padre Soler was composing his sonatas and quintets, and Gluck was presenting his Orfeo and Alceste, Paris was interested only in light comic operas by composers such as Dauvergne, Favart, Philidor, Monsigny and Mondonville. And as far as keyboard music was concerned, since Corrette's organ Concertos of 1756 and Balbastre's harpsichord book of 1759, and the magnificent compositions of Schobert, written between 1760 and 1767, the only works worth mentioning are the volumes by Simon Simon (1761) and Duphy's fourth book of 1768 – the last works written specifically for the harpsichord when the fortepiano was about to take over. And we cannot help sympathising with the Mozarts' dislike of French music when we hear the Livres de clavecin of Moyreau, Noblet, Gravier, Parent, Le Roy, Feyzeau, Virbes and others, so fulsome and excessive.

Faced with competition from the piano, the harpsichord – by using the wrong tactics – virtually signed its own death warrant. Admittedly fine harpsichords were still being built up to the Revolution, but very often too much was expected of them. Around 1768 the harpsichord maker Pascal Taskin (who lived near Duphy, rue de la Verrerie) invented the peau de buffle registration by fitting the jacks with soft buff-leather plectra so that the instrument produced a sound similar to the fortepiano, as well as a system of genouillères or knee-levers allowing the player to change timbre without taking his hands from the keyboard, and the use of a single string for two different registers; but sensing that these new devices had little future Taskin eventually turned to piano building.

After 1768, when his fourth and last book of harpsichord pieces was published, Jacques Duphy composed no more. Weariness? Resentment? Disillusionment? The announcement appeared in July of that year in Annonces, affiches et avis divers, at the same time as a second edition of his first three books, which still enjoyed great popularity. Appearing a year after the death of Schobert, this fourth book, dedicated to the Marquise de Juigné, contains only six pieces, probably written over a period of more than twelve years. Madame de Juigné, the wife of Jacques-Gabriel-Louis Leclerc, Marquis de

Juigné, and ambassador to the Russian court, remained close to Duphly until the end of his life, and even accommodated him in her private mansion (quai Malaquais) after he left rue de la Verrerie in 1778, then the parish of St Gervais.

Antoine-Gabriel de Sartine, Comte d'Albi (1729-1801), was a police lieutenant (lieutenant général de police) and an important figure during the reigns of Louis XV and Louis XVI. He began by installing street lighting in the capital and went on to legalise gaming houses and brothels; he finally became a first-rate spy, keeping an eye on the activities of the Princes de Broglie and de Conti for the king. He became Minister for the Navy (First Lord of the Admiralty) under Louis XV, but in 1780 Necker expelled him from the country. Exiled and despised, he thus escaped the Revolution (the rest of his family was executed in 1792). He supported the concerts given by the very young Mozart at the theatre run by Félix (rue Saint-Honoré) on 10 March and 9 April 1764.

The Drummonds were friends and benefactors of Jacques Duphly. Living in Riom, 'Peter James MacGregor Drummond, Lord and Baron of Dundam, formerly Captain of the Royal Scottish Regiment, and Louise de Berbezier de l'Albarède, his wife' had granted the musician a life annuity in 1766.

Jacques de Vaucanson (1709-1782) was a prolific inventor of robot devices of significance for modern industry. He developed a liking for machinery at an early age. In 1738 he constructed an automaton, 'The Flute Player', followed the next year by 'The Tambourine Player' and 'The Duck', masterpieces of ingenuity, which brought him great fame. In 1741 Cardinal de Fleury appointed him inspector of silk manufacture and he succeeded in automating the loom. He was a friend of Mondonville and la Popelinière, and of the distinguished philosopher Condorcet, who praised him in his *Académiciens*. Vaucanson bequeathed his wonderful collection of automatons to the queen, who unfortunately dispersed it.

Finally, two personalities from the world of politics share Duphly's last dedications. Pothouin was a lawyer at the Parlement (high court of justice) and a friend of the minister and patron of the arts Malesherbes. The latter helped to conduct the defence of Louis XVI, when he was on trial for treason before the Convention (the revolutionary assembly), but he was arrested a year later, condemned as a counterrevolutionary and guillotined in 1794. Du Buq (1717-1795), a friend of the Duc de Choiseul, was in charge of trade with the colonies as head of the Bureau des Deux-Indes and Duphly had dealings with him when he took out a contrat de rentes on the French colonies. He is said to have been a fine conversationalist: 'The charm of his conversation was ineffable; a pleasing exterior, a noble and graceful bearing, a fine face which came to life when he spoke, added further to all the charm of his elocution.' Duphly may also have remembered that a man by the name of Jehan de Bug had been organist of Évreux Cathedral (where he began his career) around 1575.

Duphly wrote nothing after that. His success had enabled him to engage in financial dealings that appear to have taken up much of his time. In December 1759 he put 3000 livres in an investment created by the king in the form of life annuities with a yield of 300 livres per annum. Other investments transmissible to his heirs, and the pension paid to him by the Drummond family, enabled him to spend the rest of his days without financial worries. He went on teaching, as the Almanach Musical shows, until 1783. We then lose trace of him. On 27 November 1788 the Journal Général de la France printed the following: 'We would like to know what has become of Monsieur du Phly, who formerly taught the harpsichord in Paris, and was still there in 1767. If he is no longer with us, we would like to be acquainted with his heirs, for we have something to pass on to them.' The something that was to be passed on was the arrears on his national life annuities. They were in fact paid to his heir on 1 Vendémiaire (the first month of the Revolutionary calendar) in Year Two of the Republic.

In 1785 the fine mansion that had been built by the financier Le Barbier in 1629 came into the possession of the de Juigné family. The École des Beaux-Arts is now on the site of that building, which had subsequently had as its tenant or owner Loménie de Brienne, Lauzun (1712), Louise-Adélaïde de Bourbon Conti (1733), the Prince de Conti (1750), the Duchesse de Mazarin (1767), and Lamoignon (1768). Under the Empire it became the Department of Justice, then was given back to the Juigné family and was finally demolished in 1845. There, on the second floor, Jacques Duphly rented, for the sum of 300 livres per annum, a small apartment consisting of a dining room, a sitting room and a bedroom, and with 'a view over the garden', where lived with his faithful servant Nicolas Depommier, surrounded by books: '104 volumes, including the works of Voltaire and Rousseau and 19 volumes of old music', but without a single copy of his own works, and without a harpsichord, according to the inventory of 21 August 1789.

Old receipts show that he wore 'black satin and crimson velvet', lived quietly, but always saw to it that there was a supply of Mâcon and Burgundy wines (the last delivery was a month before his death). Financial worries and illness then seemed to take up his time. He wrote the following note on 19 February 1789: 'I hereby admit that I owe to Paumier, my servant, the sum of one hundred and fifty livres in wages for the year 1788, which I shall pay to him as soon as I possibly can.' At about 8.30 a.m. on 2 July, 'within sight of death', he called together those it may concern, with Depommier and Claude-Edme Fortin, intendant to the Marquis de Juigné, in order to dictate his will, 'sick in body, but healthy in mind, memory and good judgement'.

'I hereby bequeath to Nicolas Depommier, who has been my servant for thirty years, all the items of my wardrobe, all the furniture in the room he occupies, 850 livres in life annuities to be taken on the contracts I have of the king's revenues.' Fortin, his executrix, received a diamond worth 600 livres. A single 'document' (now in the French National Archives) tells us that Jacques Duphly died on 15 July 1789. It is in fact a list, made by Depommier, of daily expenditure for the month of July. On the days preceding Duphly's death we read:

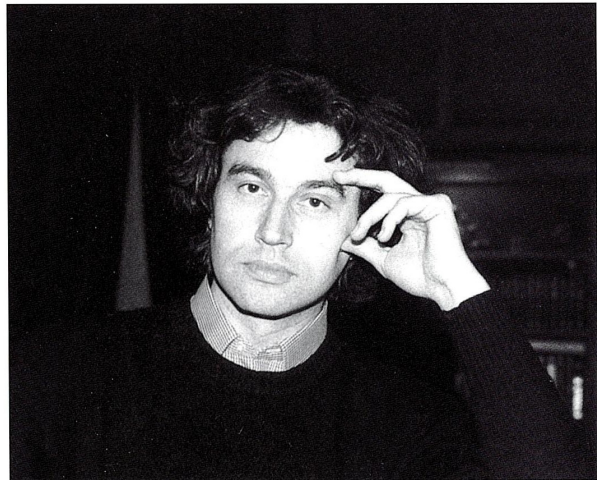
Sunday 12:	redcurrant syrup...
Tuesday 14:	meat, vegetables... 3 errands....
Thursday 16:	butter for the abbé's dinner... pears, salad... candles, interment... for the poor... for the church chairs..'

JEAN-PATRICE BROSSE
Translation: Mary Pardoe

JEAN-PATRICE BROSSE

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 Sienna, 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, Duphy...), parallèlement à l'ouvrage qu'il a écrit sur ce sujet (Bleu nuit éditeur) : "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 (harpsichord, organ, chamber music, composition, orchestral conducting), the Accademia Chigiana in Sienna and the École 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, Duphy...) as well as on a book on the same subject, 'Le Clavecin des Lumières' (Bleu nuit éditeur). 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).



Jean-Patrice BROSSE