



**Charles COYPEL**

(1694-1752)

Autoportrait © d.r.

**INSTRUMENTS :**

- Maud Caille : Flûtes de voix de Henri Gohin harmonisée par Patrick Magnin, Flûte à bec ténor de Guido Hulsens harmonisée par Patrick Magnin
- Marie Hervé : Flûte de voix de Stephan Blezinger
- Mathurin Matharel : Violoncelle Tiriot (Paris, milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle)
- Fabien Armengaud : Clavecin Alain Anselm 1994

Tempérament Rameau, Accord et maintenance du clavecin : Christian Millot

**REMERCIEMENTS :**

A Stéphan Perreau, sans qui ce disque n'aurait pas vu le jour, à Michèle Déverité et Jean-Pierre Nicolas, pour leurs précieux conseils et leurs constants encouragements, à Thierry Bardon, pour sa profonde gentillesse et son grand professionnalisme, à Amandine Rouquette, qui a mis à notre disposition l'une de ses flûtes, à Christian Millot, pour son « tempérament », à tous ceux, qui, de près ou de loin, ont contribué à ce projet.

<http://le.concert.calotin.free.fr>

© & © ARION PARIS 2002 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.  
ARN 68559 - Copyright reserved in all countries.



Louis Antoine  
**DORNEL**

*Pièces de clavecin, airs et trios*

Marie-Louise DUTHOIT, soprano

LE CONCERT CALOTIN

Fabien ARMENGAUD, direction

Louis Antoine Dornel serait né en 1685, la même année que Bach, Scarlatti et Haendel, à Béthemont-la-Forêt, près de Pontoise, à quelques kilomètres de Paris. On ne sait rien de son apprentissage musical et de ses débuts. Peut-être travailla-t-il avec Nicolas Lebègue, organiste de Saint-Merry et de la Chapelle royale, expert en facture d'orgue et excellent claveciniste, et fréquenta-t-il la demeure de ce grand musicien qui aimait à réunir autour de lui ses élèves, des compositeurs, des organiers, des facteurs de clavecins, des éditeurs. Dornel sollicita aussi les conseils de l'organiste Chauvet à qui il offrit en 1713 un livre de *Sonates en trio pour les flûtes allemandes, violons, hautbois*, accompagné de cette dédicace :

*« Le devoir et la reconnaissance vous présentent un livre qui vous appartient pour le moins autant qu'à son auteur ; vous m'avez si heureusement conduit dans cet ouvrage par votre excellent goût, que je ne crains point d'avouer que je vous dois tout ce que le public peut trouver de meilleur ».*

C'est en qualité d'organiste que Dornel commença sa carrière, et la première mention de son nom (dit quelquefois *Dornelle* ou *d'Ornel*) dans le monde musical parisien apparaît en 1706, date de sa nomination à l'orgue de l'église Sainte-Madeleine-en-la-Cité. Construite non loin de Notre-Dame, au coin des rues de la Juiverie et des Marmousets où logeait Dornel, au sein de l'île de la Cité et de son labyrinthe de rues étroites couronnées de clochers, malheureusement défigurées lorsque, sous le Second Empire, le baron Haussmann entreprit d'embellir Paris, Sainte-Madeleine-en-la-Cité s'élevait sur le terrain de l'ancienne synagogue des juifs que Philippe-Auguste avait chassés à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Son orgue avait été restauré et augmenté en 1692 par Bessart.

Lors du concours d'admission à ce poste en succession de François d'Agincourt appelé à la cathédrale de Rouen, Dornel dut batailler contre d'illustres rivaux, dont Jean-Philippe Rameau, tous nous révèle le registre de la paroisse, « gens d'honneur et de probité », devant un jury composé de Nicolas Gigault, organiste de Saint-Nicolas-des-Champs, Jean-François Dandrieu, organiste de Saint-Merry, et Claude Rachel de Montalan, organiste de Saint-André-des-Arts, ancien titulaire de l'orgue de Sainte-Madeleine-en-la-Cité et époux de Madeleine Poquelin, fille de Molière et Armande Béjart. Les candidats se sont trouvés dans le jubé de l'orgue, et l'on touché et joué l'un après l'autre, ce qui a fait un concours de plus de deux heures. De deux ans plus âgé que Dornel, Rameau sembla le meilleur, comme le mentionne le registre des délibérations du jury, mais il refusa de se plier au règlement du concours qui stipulait que l'organiste admis « au lieu du Sr. d'Agincourt qui quitte », s'engageait à ne pas toucher d'autres claviers :

*« Le Sr. Rameau organiste jugé le plus habile par ceux qui avaient été invités d'assister au concours à cet effet, n'a pas été choisi et retenu, n'ayant voulu quitter les orgues des Jésuites, rue St. Jacques, et des religieux de la Merci [...] ». Le Sr. Dornel a été reçu en son lieu ».*

Le 1<sup>er</sup> novembre 1706, à la suite du désistement de Rameau, Louis Antoine Dornel, organiste qui n'a aucun orgue et « qui a toutes les bonnes vieilles, mœurs et capacités [...] a été mis en possession de l'orgue qu'il a joué hier à vêpres et ce jour/bui à la grand-messe ». Il revenait au nouvel organiste de payer le facteur et le souffleur, respectivement chargés de la conservation de l'instrument et de la diffusion de l'air dans les tuyaux. Le 12 février 1708, Dornel annonçait aux marguilliers que son orgue souffrait gravement des dégâts occasionnés par les eaux de pluie et envisageait des réparations s'élevant à 200 livres. Il fut aussitôt prévu que l'on ferait « une quête pour aider à la dépense ».

L'année suivante, Dornel publiait sa première œuvre, un *Livre de symphonies* dédié à M. de Lubert, président aux Enquêtes du Parlement, volume suivi en 1711 par des *Sonates à violon seul et suites pour la flûte traversière avec la basse* dédiées à Anne Élisabeth Bouret, claveciniste et élève de François Couperin, puis en 1713 par le recueil de *Sonates en trio* dédié à l'organiste Chauvet. Pendant quelque temps, malgré le contrat qui le liait à Sainte-Madeleine, Dornel toucha l'orgue de l'église Sainte-Geneviève-des-Ardents, en la Cité, poste auquel il renonça en 1714, aussitôt remplacé par Jean Bessart, lequel s'engagea à solliciter

les frais nécessaires à l'entretien de l'instrument. Situé près du Petit-Pont, rue Neuve Notre-Dame, Sainte-Geneviève-des-Ardents aurait été reconstruite au XV<sup>e</sup> siècle grâce au soutien financier de Nicolas Flamel, et l'on dit que, selon la tradition des donateurs, le célèbre alchimiste avait fait sculpter son image sur le portail de l'église.

En 1716, Dornel abandonna l'orgue de La Madeleine-en-la-Cité, proposant pour le remplacer Louis Thiépine, nommé peu après titulaire. C'est qu'à cette époque, il suppléait déjà à l'abbaye Sainte-Geneviève l'organiste André Raison qui tenait l'orgue depuis cinquante ans, et auquel il succéda en 1719. Dornel quittait l'île de la Cité pour la Montagne Sainte-Geneviève, l'un des carrefours intellectuels du monde chrétien, dominée par l'abbaye du même nom, chef-lieu d'une puissante congrégation religieuse dépendant non pas de l'évêque de Paris, mais directement du pape. En raison de son ancienneté, la vieille église abbatiale qui abritait la chasse de la patronne de Paris, chasse profanée et détruite sous la Révolution, apparaissait bien vétuste (elle fut d'ailleurs détruite dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle). Son orgue n'avait pas été épargné par les ravages du temps, ce qui, en 1732, incita Louis Antoine Dornel à s'associer à Nicolas Gilles Forqueray, organiste des Saints-Innocents et neveu de Michel Forqueray, afin d'expertiser l'instrument et dresser un état des réparations à effectuer. Sollicité, le facteur Noël Bessart accepta le travail, moyennant une somme de 400 livres. En cette même année, on baptisa de nouvelles cloches à Sainte-Geneviève, sous la direction musicale de Dornel. Un chroniqueur du *Mercur de France* commenta la cérémonie :

*« On avait pratiqué une autre tribune à côté du jubé des orgues, pour placer une partie des musiciens et des symphonistes [...] ». Le sieur Dornel, organiste de l'abbaye, fit exécuter différents motets de sa composition, convenables à la solennité de la cérémonie par un excellent chœur de musiciens composé de plus de quatre-vingts personnes ».*

Quelque dix ans auparavant, en 1723, Dornel avait donné un volume de Concerts de symphonies dédié au *Concert des Mélodistes*, société fondée au début du siècle, réunissant des musiciens amateurs qui se plaisaient à se divertir en faisant de la musique et en exécutant des pièces écrites pour leurs assemblées, puis en 1725, il avait succédé à Jean-Baptiste Drouart Du Bousset, maître de musique du roi pour les académies françaises des inscriptions. Mort le 3 octobre 1725, ce musicien, collectionneur de somptueux volumes d'opéras, avait été célèbre en son temps pour « sa physionomie [...] très agréable, ce qui augmentait le plaisir de l'entendre chanter ». Cette nouvelle charge imposait à Dornel de faire exécuter chaque année dans la chapelle du Louvre, à l'occasion de la Saint-Louis, un motet de sa composition. Certains de ses motets furent également exécutés au Concert Spirituel, où, le jour de la Saint-Louis 1731, on applaudit notamment son *Domine Dominus noster*. Pourquoi, après dix-sept années de service, Dornel fut-il mis à pied en 1742 et aussitôt remplacé par François Rebel, inspecteur général de l'Opéra ? Les registres de l'Académie tentent une explication :

*« Sur ce qui a été représenté par quelques-uns de ces messieurs, que le sieur d'Ornel qui sert l'Académie en qualité de maître de musique, ne donnait les jours de la Saint-Louis que des motets fort négligés et presque toujours mal exécutés, il a été délibéré que le sieur d'Ornel serait remercié, que l'on nommerait à sa place le sieur Rebel, intendand de la musique du roi, et qu'il s'engagerait à ne faire chanter en présence de messieurs que des motets choisis entre les plus beaux des sieurs de Lalande, Camppra, Mondonville, ou de quelques autres compositeurs d'une égale réputation ».*

Il est probable que Dornel, protégé un temps par le duc d'Orléans qui venait subitement de déclarer ne prendre « plus aucun intérêt à cette affaire », fut victime de quelque intrigue ou de la jalousie de rivaux malveillants. Pierre-Louis d'Aquin, fils de Claude Daquin, écrit à propos de l'éviction de Dornel :

*« Je peux dire qu'en ôtant la place de maître de musique à M. Dornel, on a affligé un habile homme qui, toute sa vie, a composé de la musique latine, pour satisfaire un musicien, à la vérité estimable, mais qui n'est connu que par quelques opéras, genre totalement opposé au premier ».*

En 1748, Dornel rejoignit l'île de la Cité en qualité d'organiste de l'église Saint-Germain-le-Vieil, « à la place du sieur Offroy, absent depuis deux mois », poste dont il démissionna le 8 juillet 1757 « en raison de son âge et de ses infirmités ». Il cédait sa place à son neveu Gouffé qui le suppléait déjà depuis plusieurs années, et venait de reformer les pages de son unique *Livre d'orgue* dont le manuscrit autographe, daté de 1756, réunit à l'évidence des pièces plus anciennes.

Au-delà, on perd la trace de Dornel. On ne connaît pas la date exacte de la mort de cet organiste discret dont la réputation ne put rivaliser avec la notoriété d'illustres contemporains. Pierre Louis d'Aquin, dans son *Siècle littéraire de Louis XV ou Lettres sur les hommes célèbres* paru en 1754, écrit d'ailleurs :

« Ce n'est point par mauvaise humeur que je n'ai fait aucune mention d'organistes estimables, tels que Mrs. Fouquet, Dornel, Février, Noblet, Corrette [...] ; mais les musiciens que je viens de nommer, méritent d'autant plus d'égards qu'ils sont tous compositeurs. On se souvient d'avoir entendu avec plaisir plusieurs motets de M. Dornel, soit le jour de la Saint Louis, fête de l'Académie française, soit à la cour ».

Le *Catalogue de la musique provenant du fonds du Concert spirituel* établi par Paul Louis de Boisgelou et déposé à la Bibliothèque nationale sous la Révolution, entre l'an II et l'an V (1794-1797), nous apprend que Dornel était franc-maçon et dresse le portrait d'un « homme d'esprit et fort gai, comme on l'était alors, et l'un des principaux arcs-boutants de la société franc-maçonne ». On sait aussi qu'aux côtés de cinquante organistes parisiens, il avait pris part à la querelle qui, depuis les années 1650, opposait la corporation des « ménétriers » ou « violoneux » à celle des « harmonistes », organistes et clavecinistes. La corporation des « violoneux » entendait forcer les « harmonistes » à entrer dans son sein et à payer une taxe, que ces derniers, conscients de leur dignité et dédaignant d'être assimilés à des musiciens de rue, refusaient de payer. Déjà, en 1684, les organistes Nicolas Lebègue et Guillaume Gabriel Nivers avaient été saisis à titre d'arbitres. En 1750, le Parlement débouta une fois pour toute les ménétriers au profit des organistes, et la dissolution des corporations, par édit de Turgot en 1776, mit un terme définitif à la querelle. Il était officiellement déclaré que « le droit de travailler était la propriété de tous ».

On sait également que Dornel fut membre de l'institution burlesque de la Calotte, fondée au tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle et décrite dans le *Dictionnaire de Trévoux* comme la « Confrérie des Fous, qu'on appelle le Régiment de la Calotte ; [...] un Régiment métaphysique, inventé par quelques esprits badins, qui s'en sont fait eux-mêmes les principaux officiers. Ils y enrôlent tous les particuliers, nobles et roturiers, qui se distinguent par quelque folie marquée, ou quelque trait ridicule ». Cet enrôlement se fait par des brevets en prose ou en vers, qu'on a soin de distribuer dans le monde. La Calotte entendait notamment combattre la morgue et le ridicule et, selon le comte de Maurepas, « ériger un tribunal opposé à celui de l'Académie française ».

En 1739, l'organiste Dornel avait adressé à l'abbé de Sainte-Geneviève cette requête en faveur de son orgue délabré, requête rédigée dans le plus pur style calotin :

« [...] A vrai dire, votre organiste / Aime mieux être encore quarante ans calotin / Que d'être couché sur la liste / De ceux qui, de la mort, grossissent le butin / Et c'est toujours trop tôt, quelque tard que l'on meure [...] / Le funeste péril qui nous menace tous / Peut arriver à l'improviste. / On remplacera bien le craintif organiste, / Mais où trouverait-on un abbé comme vous ? / Agissez donc, Seigneur, pour dissiper ma crainte ; / Tachez pour vous, pour moi, pour le public, / Pour la gloire de Dieu, pour la patronne sainte, / Qu'on emploie, au plus tôt, pierre, ciment, mastic [...] ».

Situé au cœur de l'école française de clavecin et contemporain du *Quatrième livre de pièces de clavecin* de François Couperin, du *Second livre de pièces de clavecin* de Jean-François Dandrieu, des *Pièces de clavecin avec une table pour les agréments* de Jean-Philippe Rameau, des *Pièces de clavecin* de François d'Agincourt, le livre de *Pièces de clavecin du sieur Dornel* est paru en 1731,

dédié à Mlle de Simiane, peut-être l'une des descendantes de la marquise de Sévigné, qui, si l'on croit la dédicace du recueil, fut l'élève de Dornel : Les pièces qui le composent, ont été faites pour vos savantes mains, écrit l'auteur, et [...] j'ai eu seul l'honneur de vous les enseigner heureux. La page de titre de ce livre est accompagnée d'un beau frontispice signé par Charles-Antoine Coypel, fils d'Antoine Coypel, brillant dessinateur et habile continuateur de l'art de son père. Les pièces de Dornel ne sont pas d'une grande difficulté technique et reposent sur une écriture harmonique assez claire. Dans *Le Tour du clavier sur tous les tons majeurs et mineurs*, bref traité qu'il fit paraître en 1745, avec approbation de l'Académie des Sciences parce que « fait avec beaucoup d'intelligence, et ne [dé]mentant] point la réputation de son auteur », Dornel dénonçait d'ailleurs ce qu'il appelait les tons « outrés », surchargés d'altérations ou rarement utilisés, comme *fa* dièse mineur, *si* bémol mineur, *mi* bémol mineur, ces tons que Marc-Antoine Charpentier trouvait « horrible et affreux » pour l'un, « obscur et terrible » pour l'autre. Il ajoutait que pour lui, « l'harmonie [était] plutôt faite pour charmer que pour choquer l'oreille ».

D'après *Le Mercure de France*, ce livre de pièces de clavecin fut assez bien accueilli :

« M. Dornel, maître de musique et organiste de Sainte-Geneviève [...] s'est déjà fait connaître par divers bons ouvrages. Il vient de publier encore un livre qui contient quarante-huit pièces de clavecin fort estimées et de très facile exécution ».

A quoi le catalogue de Boisgelou rétorquait :

« [Dornel] exécutait assez mal à cause d'une conformation défectueuse des mains. [...] Ses pièces de clavecin sont assez médiocres, cependant, quelques-unes ont obtenu un succès passager ».

Le livre de Pièces de clavecin de Dornel rassemble cinq suites et un *Concert calotin*. La *Troisième suite* en sol fait la part belle aux tableaux de genre et aux rondeaux, alors que la *Cinquième suite* en ut se construit autour des danses. Fidèle à l'esprit de la musique française de clavecin, l'auteur a une vraie préférence pour les pièces sous-titrées. La première pièce de la Troisième suite, *L'Affectueuse*, se joue sur un tempo « un peu lent » : il s'agit d'un rondeau tendre à deux couplets, plein de poésie, suivi par un portrait léger, *La Marquise*. A qui Dornel rend-il hommage dans ce rondeau rehaussé de nombreux ornements et délicieusement balancé sur son rythme à 6/8 ? Très certainement à un personnage primesautier et enjoué. Comme Couperin qui peint *Le Gazouillement*, *Le Rossignol en amour* ou *Les Fauvettes plaintives*, Dornel se fait peintre et miniaturiste dans un rondeau à deux couplets, et évoque *Le Chant de l'alouette* avec cette simplicité pleine d'élégance raffinée que l'on retrouve dans le rondeau suivant, *Le Petit ramage*. *Le Tourniquet* est un rondeau « gay » dont le troisième et dernier couplet déploie des batteries de doubles croches confiées à une main gauche volubile. Une pièce joyeuse, *L'Éveillée*, sorte de duo turbulent émaillé de doubles croches et de grands sauts, vient conclure avec humour.

La *Cinquième suite* s'ouvre sur une *Allemande* grave et noble, *L'Amour réciproque*, au contrepoint serré. Digne des belles allemandes de Couperin, cette danse, par la richesse de son ornementation, l'harmonie pleine et la noblesse de sa démarche accentuant le premier temps de la première mesure, offre un aspect très solennel. Un *Rondeau* sérieux mais au rythme de gavotte avec ses noires mêlées de croches, se présente comme une suite à l'allemande dont il reprend le style et les tournures. *La Plaintive* est une sarabande d'esprit français, avec petite reprise, dont la ligne mélodique sobre et dépouillée permet une ornementation. Elle est suivie d'un *Menuet* et d'une *Gigue* à la française à 6/4 d'une grande unité rythmique. Là, Dornel qui pense souvent en organiste, répartit la trame sonore entre les aigus et les graves du clavier, au sein d'une écriture imitative. Avec ses syncope plaintives où s'entremêlent pincés, ports de voix, tremblements, coulés, *L'Absence*, rondeau tendre en ut mineur, que l'on jouera « lentement », reçoit sa réponse dans *Le Retour en écho* en ut majeur au rythme de gigue : Dornel a voulu que les effets d'écho rebondissent du «

grand clavier - au - petit clavier - . Une musette avec sa basse en bourdon, *La Saint Jean de Paris*, évoquant irrésistiblement le *Troisième acte des Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise du 1<sup>er</sup> Ordre des Pièces de clavecin* de François Couperin, pittoresque tableau de spectacles de rue, couronne cette *Cinquième suite en ut*.

C'est en 1709 que Louis Antoine Dornel fit paraître un *Livre de symphonies contenant six suites en trio pour les flûtes, violons, hautbois...*, avec une sonate en quatuor dédié à M. de Lubert, président aux Enquêtes du Parlement, lequel, si l'on en croit la dédicace, aurait protégé le jeune organiste en faisant exécuter chez lui quelques-unes de ses œuvres :

• [Je tenais] à vous présenter les premiers essais d'une muse naissante que vous avez déjà bien voulu honorer de votre protection, et dont les pièces ont été assez heureuses pour être exécutées chez vous par une partie des plus illustres musiciens du royaume ; j'ose même me flatter que quelques-unes ne vous ont pas déplu .

Comme François Couperin qui souhaita réaliser une synthèse des goûts réunis , Louis Antoine Dornel, organiste et claveciniste de tradition française, se montre séduit par la technique des cordes à l'italienne. Dans ses suites, il allie la grâce mélodique française et l'harmonie subtile italienne, et mêle ces traits de style décrits en 1703 par Sébastien de Brossard dans son *Dictionnaire de musique* : *« Le style des compositions italiennes est piquant, fleuri, expressif ; celui des compositions françaises est naturel, coulant, tendre . »* L'influence de Corelli est perceptible chez Dornel, et l'on peut imaginer que le Français découvrit avec un vif intérêt les œuvres de l'Italien qui, à l'époque, avait acquis une grande popularité en Europe, depuis que, dans les années 1680, son nom et sa musique avaient commencé à franchir les frontières. Selon le  *Mercure de France*, *« les Italiens excitèrent en France une émulation étonnante vers l'année 1698 »*. Dornel reprend la formation traditionnelle de la sonate en trio où deux dessus dialoguent, soutenus par la basse continue formée du violoncelle et du clavecin pour la basse chiffrée. Apparemment très polyphonique, son écriture révèle l'art de l'organiste.

Organisée en suite, chaque symphonie répond à la définition du genre donnée par *L'Encyclopédie* : *« Toute musique instrumentale, tant des pièces qui ne sont destinées que pour les instruments, comme les sonates et concertos, que celles où les instruments se trouvent mêlés avec les voix, comme dans nos opéras . »* La Suite n°4 en ré majeur est introduite par une *Ouverture* de type français où le mouvement grave initial s'enchaîne à un épisode vif et joyeux à trois temps en fugato. Une courte et tendre *Sarabande* précède ensuite une *Gavotte* dont le rythme marqué et la vivacité apportent une touche de gaieté, puis vient une *Chaconne* en rondeau au thème simple et heureux, traitée avec une liberté bienvenue. Dornel n'y néglige pas la virtuosité. Dans l'épisode central en mineur, chaque partie s'anime de petits traits rapides, et, avant l'ultime retour du refrain, le mouvement s'égayé d'effets d'écho. Deux *Rigaudons*, l'un majeur, l'autre mineur, concluent légèrement. En 1741, Toussaint Rémond de Saint-Mard, écrivait dans ses *Réflexions sur l'opéra* :

• Qu'on vous annonce, par exemple, une gavotte, vous compterez aussitôt sur un morceau de musique qui vous peindra une gaieté vive et douce ; et si la gavotte est bien faite, vous jouirez de ce qu'on vous a promis. Parcourez les différents genres de symphonies, vous leur trouverez tous quelque chose de particulier qui les distinguera. La gigue est vive et un peu folle, la passacaille est tendre, la chaconne variée, la courante noble, grave et majestueuse. La sarabande, toujours mélancolique, respire une tendresse sérieuse et délicate .

La Suite n°6 en mi mineur s'ouvre aux accents nobles et teintés de chromatismes d'un *Prélude* évoluant lentement sur la démarche régulière de la basse continue. L'*Allemande* solidement construite est d'une grâce aimable : la concision française y côtoie une souplesse toute italienne, puis une *Ritournelle* grave et sereine précède un *Rondeau* au rythme de gavotte dont les deux couplets concilient tendresse et gaieté contenues, et un *Menuet* alerte, avec petite tenue. Dornel clôt son ultime suite par une *Chaconne* au caractère « un peu grave », où il privilégie l'écriture imitative. D'innombrables recueils d'airs ont été publiés en France

aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : ils témoignent de la vogue extraordinaire de ces formes, expressions du baroque français. Dans la collection entreprise en 1694 par l'éditeur parisien Christophe Ballard, et continuée par son fils, sous le titre de *Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs*, qui parut sans interruption durant trente ans, collection poursuivie par les *Mélanges de musique latine, française et italienne*, divisés par saisons, voisinent des genres légers comme l'air à boire, bref et d'allure vive, déjà en vogue au XV<sup>e</sup> siècle, et des genres plus graves comme l'air sérieux, aux thèmes galants, champêtres ou amoureux, généralement de structure strophique. Ces recueils réunissaient aussi des parodies, c'est-à-dire des adaptations de textes ou de vers nouveaux sur des airs connus tirés de la musique instrumentale ou de la musique lyrique. Les parodies ont connu une grande vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle et François Couperin, lui-même, se félicita que l'on parodie ses pièces de clavecin :

• Depuis que quelques poètes fameux leur ont fait l'honneur de les parodier, ce choix de préférence pourrait bien, dans les temps à venir, leur faire partager une réputation qu'elles ne devront originairement qu'aux charmantes parodies qu'elles auront inspirées .

Les *Tourterelles, parodie sur un air de Mons. Dornel en rondeau*, « Vos gémissements, tourterelles », a été publié dans le deuxième volume d'un recueil paru à Paris chez Madame Boivin sous le titre de *Tribut de la Toilette*. Agrémenté de paroles douloureuses, cet air sans soutien instrumental ne fait que transposer à l'octave supérieure le thème de la pièce de clavecin du même nom, ou rondeau en mouvement de sarabande inséré dans la première suite des *Pièces de clavecin* de Dornel. Parodie de la même pièce de clavecin, mais parée de vers plus tendres, l'air « Ah ! mon cher amour » est paru en 1716 dans le recueil de Ballard. Les agréments de la partie de clavecin ont ici en partie disparu, mais comme le précisait le ténor et guitariste Jean Antoine Bérard dans son *Art du chant* en 1755 : C'est surtout au caractère des paroles de décider la durée, l'énergie ou la douceur, la vivacité ou la lenteur de tous les différents agréments. L'air sérieux « Après la froidure » est également paru chez Ballard en 1718.

• Duos, trios, pièces de clavecin, tout peut s'arranger avec des paroles, pourvu que la musique ait du caractère , a écrit Michel Paul Guy de Chabanon, homme de lettres, musicien, théoricien et ami de Rameau.

Adélaïde de Place



Louis Antoine Dornel is thought to have been born in 1685, the same year as Bach, Scarlatti and Handel, at Bèbement-la-Forêt, near Pontoise, a few kilometres from Paris. We know nothing of his musical training nor of his start in the profession. Perhaps he may have worked with Nicolas Lebègue, the organist of Saint-Merry and of the Chapelle Royale, an expert on organ design and an excellent harpsichordist, and frequented the home of that great musician, who liked to gather his pupils around him, along with composers, organ- and harpsichord-builders, and music publishers. Dornel also sought advice from the organist Chauvet, to whom he presented in 1713 a book of *Sonates en trio pour les flûtes allemandes, violons, hautbois* (Trio Sonatas for German flutes, violins, oboes), accompanied by this dedication:

*Duty and gratitude oblige me to present you with a work that belongs to you quite as much as to its author; you have given me such fortunate guidance in this work by your excellent taste, that I have no hesitation in admitting that I owe you everything that the public may find of the best quality.*

Dornel began his career as an organist, and the earliest mention of his name (sometimes written Dornelle or d'Ornel) in Parisian musical circles occurs in 1706, the date of his appointment as organist of the church of Sainte-Madeleine-en-la-Cité. This church was situated not far from Notre-Dame, on the corner of the rue de la Juiverie and the rue des Marmousets where Dornel had his lodgings, in the heart of the Île de la Cité and its maze of narrow steeple-topped streets, unfortunately disfigured during the Second Empire when Baron Haussmann undertook to 'improve' Paris. Sainte-Madeleine-en-la-Cité was built on the site of the former synagogue of the Jews whom Philip Augustus had expelled at the end of the twelfth century. Its organ had been restored and augmented by Bessart in 1692.

In the competitive examination that was held to determine who would succeed François d'Agincourt (appointed organist of Rouen cathedral), Dornel had to fight off the challenge of some illustrious rivals, including Jean-Philippe Rameau, all of them, according to the parish register, 'men of honour and integrity'. The jury that heard them consisted of Nicolas Gigault, organist of Saint-Nicolas-des-Champs, Jean-François Dandrieu, organist of Saint-Merry, and Claude Rachel de Montalan, organist of Saint-André-des-Arts, former organist of Sainte-Madeleine-en-la-Cité and husband of Madeleine Poquelin, the daughter of Molière and Armande Béjart. The candidates 'assembled in the organ gallery, and played the instrument one after the other, which resulted in an examination that lasted more than two hours'. Rameau, Dornel's elder by two years, seems to have been considered the best, as the register of the jury's deliberations records, but he refused to conform to the rules of the competition, which stipulated that the organist admitted 'in place of Mr. d'Agincourt who is leaving' must undertake not to play any other instruments:

*Mr. Rameau, the organist deemed the most skilful by those who had been invited to judge the competition, has not been selected, since he did not wish to give up the organ of the Jesuits in rue St. Jacques, and that of the Mercederians [...]. Mr. Dornel has been appointed in his stead.*

On 1 November 1706, following Rameau's withdrawal, Louis Antoine Dornel, an organist 'who holds no organ and possesses all appropriate qualities of upstanding life, good morals and capacities [...] has been entrusted with the organ which he played yesterday at Vespers and this morning at High Mass'. It was up to the new organist to pay the organ-builder and the blower, responsible respectively for the conservation of the instrument and for the supply of wind to the pipes. On 12 February 1708, Dornel announced to the church wardens that his organ had been seriously damaged by rainwater, and that he envisaged repairs which would cost 200 livres. 'A collection to help find these expenses' was immediately organised.

The next year, Dornel published his first work, a *Livre de symphonies* dedicated to M. de Lubert, président aux Enquêtes du Parlement. This was followed in 1711 by a volume of *Sonates à violon seul et suites pour la flûte traversière avec la basse* (Sonatas for solo violin and suites for the transverse flute with bass) dedicated to Anne Élisabeth Bouret, a harpsichordist and pupil of François Couperin, then in 1713 by the aforementioned collection of trio sonatas dedicated to the organist Chauvet. For some time, despite his

contract with Sainte-Madeleine, Dornel also played the organ of the church of Sainte-Geneviève-des-Ardents, in the Île de la Cité; he resigned this post in 1714, and was immediately replaced by Jean Bessart, who undertook to raise the sums necessary for maintaining the instrument. Sainte-Geneviève-des-Ardents was located near the Petit-Pont, in rue Neuve Notre-Dame; it was supposed to have been rebuilt in the fifteenth century thanks to the financial support of Nicolas Flamel, and it was said that, according to the tradition of major donors, the famous alchemist had had his portrait sculpted on the church's portal.

In 1716 Dornel resigned from his post as organist of Sainte-Madeleine-en-la-Cité, nominating as his replacement Louis Thiépine, who was appointed to the post shortly afterwards. For by this time he was already acting as deputy to André Raison, who had been organist of the abbey of Sainte-Geneviève for fifty years, and whom he succeeded in 1719. Dornel now left the Île de la Cité for the Montagne Sainte-Geneviève, one of the intellectual hubs of Christendom, dominated by the abbey of the same name, the headquarters of a powerful religious congregation which owed allegiance not to the Bishop of Paris, but directly to the Pope himself. Because of its great age, this church which housed the shrine of the patron saint of Paris (desecrated and destroyed during the Revolution) was by now in an extremely dilapidated state, and indeed it was to be demolished in the early years of the nineteenth century. Its organ had not been spared by the ravages of time, which led Dornel in 1732 to associate with Nicolas Gilles Forqueray, organist of the church of the Saints-Innocents and nephew of Michel Forqueray, in order to have the instrument examined and draw up a list of the repairs to be carried out. The organ-builder Noël Bessart was approached and accepted the work in return for a sum of 400 livres. In that same year a new peal of bells was inaugurated at Sainte-Geneviève, under the musical direction of Dornel. A writer in the *Mercur de France* described the ceremony:

*Another stand had been set up beside the organ gallery, to house a number of the musicians and instrumentalists [...]. Mr. Dornel, the abbey organist, directed various motets of his composition, suitable for the solemnity of the ceremony sung, by an excellent choir of musicians consisting of more than eighty persons.*

Some ten years previously, in 1723, Dornel had produced a volume of *Concerts de symphonies* dedicated to the *Concert des Mélodiphètes*, a society founded at the beginning of the century, which brought together amateur musicians who enjoyed playing music specially written for their meetings. In 1725, he had succeeded Jean-Baptiste Drouart Du Bousset as royal maître de musique to the French Académies des inscriptions. Du Bousset, who had died on 3 October 1725, a collector of sumptuous operatic volumes, had been famous in his time for 'his most agreeable physiognomy, which increased the pleasure of bearing him sing'. This new duty obliged Dornel to have a motet of his composition performed every year in the chapel of the Louvre on St Louis's Day. Some of his motets were also sung at the Concert Spirituel, where on St Louis's Day 1731 his *Domine Dominus noster* received particular acclaim. Why then, after seventeen years of service, was the composer suspended in 1742 and immediately replaced by François Rebel, inspecteur général of the Opéra? The registers of the Académie attempt the following explanation:

*Following the allegations by some of these gentlemen that Mr. d'Ornel, who serves the Academy as maître de musique, performed on St Louis's Day nothing but extremely slipshod motets, almost always badly executed, it has been decided that Mr. d'Ornel would be dismissed, that in his place would be appointed Mr. Rebel, intendant of the King's Music, and that the latter would undertake to have sung in these gentlemen's presence only motets selected from among the finest by Messrs de Lalande, Campra, Mondouville, or other composers of equivalent reputation.*

It is probable that Dornel, at one time protected by the Duc d'Orléans who suddenly declared that he would take 'no further interest in this affair', was the victim of some intrigue or of jealousy on the part of malicious rivals. Pierre-Louis d'Aquin, the son of Claude Daquin, writes of Dornel's eviction:

*I may say that in taking the post of maître de musique away from Mr. Dornel, they have afflicted a skilful composer who had written music in Latin all his life, in order to satisfy a musician, who indeed is worthy, but who is known only for a few operas, a style entirely opposed to the former.*

In 1748, Dornel returned to the Île de la Cité as organist of the church of Saint-Germain-le-Vieil, 'in place of Mr. Offroy, absent for the past two months', a post from which he resigned on 8 July 1757 'by reason of his age and his infirmities'. He left the position to his nephew Gouffé, who had already been deputising for him for several years; he had just finished compiling his only Livre d'orgue, whose autograph manuscript, dated 1756, clearly assembles a number of older pieces.

After this we lose track of Dornel. We do not know the exact date of the death of this discreet organist whose reputation could never rival the celebrity of his illustrious contemporaries. Pierre Louis d'Aquin, in his *Siècle littéraire de Louis XV ou Lettres sur les hommes célèbres* published in 1754, writes the following:

*It is not out of spite that I have made no mention of such estimable organists as Messrs. Fouquet, Dornel, Férier, Noblet, Corrette [...]; but the musicians whom I have just named deserve all the more consideration since they are all composers. One recalls having taken pleasure in hearing several motets by Mr. Dornel, either on St Louis's Day, the feast-day of the Académie française, or at court.*

The Catalogue de la musique provenant du fonds du Concert spirituel drawn up by Paul Louis de Boisgelou and deposited in the Bibliothèque Nationale during the Revolution, between year II and year V (1794-1797), informs us that Dornel was a freemason, and sketches the portrait of a 'witty man, extremely gay as was the custom at that time, and one of the chief pillars of the society of freemasons'. We also know that, along with fifty other Paris organists, he had taken part in the dispute which since 1650 had opposed the corporation of 'ménétriers' or 'violonneux' ('fiddlers') and that of the 'harmonistes', that is the organists and harpsichordists. The 'violonneux' meant to force the 'harmonistes' to join their guild and to pay a tax, which the latter, conscious of their dignity and disdainful of the idea of being assimilated with street musicians, refused to pay. Already in 1684 the organists Nicolas Lebègue and Guillaume Gabriel Nivers had been appealed to for arbitration in the dispute. In 1750, parliament threw out the case of the 'ménétriers' once and for all in favour of the organists, and the dissolution of all guilds by edict of Turgot in 1776 put a final end to the quarrel. It was officially declared that 'the right to work is the property of all'.

We also know that Dornel was a member of the burlesque institution known as 'la Calotte', founded in the very early years of the eighteenth century and described by the Dictionnaire de Trévoux as

*the brotherhood of jesters, who are called the Régiment de la Calotte; [...] a metaphysical regiment invented by some jocular spirits, who have appointed themselves as its principal office-bearers. They enrol in their ranks all, nobles or commoners, who distinguish themselves by some marked act of madness, or some ridiculous trait of character. This enrolment is performed by means of warrants in prose or verse, which they take care to have distributed in society.*

One of the particular objectives of la Calotte was to fight against baughtiness and ridicule and, in the words of the Comte de Maurepas, 'to set up a platform in opposition to that of the Académie française'. In 1739, Dornel addressed to the abbot of Sainte-Geneviève this request in favour of his dilapidated organ, written in the purest 'calotin' style:

*['...] If truth be told, your organist / Forty years calotin would prefer to remain / Than figure on the dreadful list / Of those who swell the ranks of death, and flee' in vain. / However late we die, tis sure to be too soon [...]. / That gloomy threat that bangs o'er old and young men too / At any time may strike churchman or harmonist. / Sure one could well replace a frightened organist, / But where then could one find an abbot such as you? / Act then, my Lord, with haste, nor show your spirit's faint; / Ensure that for yourself, for me, for th' public good, / The glory of God above, and for our patron saint, / Forthwith will be employed stone, putty, cement, wood [...].*

Situated at the very heart of the French harpsichord school, since it is contemporary with the Quatrième livre de pièces de clavecin of François Couperin, the Second livre de pièces de clavecin of Jean-François Dandrieu, the Pièces de clavecin avec une table pour les agréments of Jean-Philippe Rameau and the Pièces de clavecin of François d'Agincourt, the volume of Pièces de clavecin du sieur Dornel was published in 1731, dedicated to Mlle de Simiane, perhaps a descendant of the Marquise de Sévigné, who if we are to believe the collection's dedication was a pupil of Dornel, for he writes: 'The pieces that make it up were composed for your skilful bands, and

*[...] I alone have had the honour and joy of teaching them to you.' The title page of the volume is accompanied by a fine frontispiece by Charles-Antoine Coytel, the son of Antoine Coytel, a brilliant draughtsman and deft continuator of his father's art. Dornel's pieces pose no great technical difficulty and repose on a fairly clear harmonic foundation. His point of view is elucidated by Le Tour du clavier sur tous les tons majeurs et mineurs (A tour of the keyboard in all the major and minor keys), a brief treatise he published in 1745 with the approbation of the Académie des Sciences which thought it 'done with great intelligence, and by no means [contradicting] its author's reputation', in which Dornel denounced what he called excessive ('outré') keys, overloaded with alterations or rarely utilised, such as F sharp minor; B flat minor; E flat minor; those tonalities that Marc-Antoine Charpentier described as 'horrible et affreux' and 'obscur et terrible'. Dornel added that for him 'harmony [was] intended rather to charm than to shock the ear'. According to the Mercure de France, this harpsichord book was fairly well received:*

*Mr. Dornel, maître de musique and organist of Sainte-Geneviève [...] has already made a reputation with various works of good quality. He has just published another book containing forty-eight harpsichord pieces which are well thought-of and very easy to perform.*

*A somewhat less favourable view is to be found in the catalogue of Boisgelou:*

*[Dornel] was rather a bad performer because of a faulty conformation of the hands. [...] His harpsichord pieces are fairly poor, yet some of them had a fleeting success.*

Dornel's harpsichord book contains five suites and a Concert calotin. The third suite in G is dominated by genre pieces and rondeaux, whilst the fifth, in C, is built around a succession of dances. True to the spirit of the French harpsichord repertory, the composer has a genuine preference for titled pieces. The first piece in Suite no.3, L'Affectueuse, is marked to be played in a tempo 'un peu lent': it is a rondeau tendre with two couplets, full of poetry, followed by a light portrait piece, La Marquise. To whom is Dornel paying tribute in this rondeau embellished with many ornaments, and with a delicious swing to its 6/8 rhythm? Quite certainly to a cheerful and impulsive personality. Like Couperin, who depicted Le Gazouillement, Le Rossignol en amour and Les Favettes plaintives, Dornel displays his talents as a painter and miniaturist in a rondeau with two couplets, evoking Le Chant de l'alouette (The lark's song) with the same simplicity brimming with refined elegance that is also to be found in the following rondeau, Le Petit ramage (The little warbler). Le Tourniquet (The turnstile) is a 'rondeau gay' whose third and final couplet deploys semiquaver batteries given to the voluble left hand. A joyful piece, L'Éveillée (The lively one), a sort of turbulent duo peppered with semiquavers and wide leaps, brings the suite to a humorous conclusion.

Suite no.5 opens with a grave and noble Allemande, L'Amour réciproque (Mutual love), in tightly-woven counterpoint. Worthy of comparison with the finest allemandes of Couperin, this movement, with the richness of its ornamentation, the plenitude of its harmony and its nobility of gait emphasising the first beat of the first bar, has an especially solemn air to it. A Rondeau, serious in manner but employing gavotte rhythm with its mixture of crotchets and quavers, follows the Allemande, whose style and turns of phrase it prolongs. La Plaintive is a sarabande in the French style, with petite reprise, whose sober and bare melodic line permits some ornamentation. It is followed by a Menuet and Gigue of distinctly French cut, in 6/4 time, displaying great rhythmic unity. Here Dornel, who often thinks in organist's terms, divides the musical texture between the high and low registers of the keyboard, within an imitative overall style of writing. With its plaintive syncopations mingling pincés, ports de voix, tremblements and coulés, L'Absence, a rondeau tendre in C minor, directed to be played 'lentement', is answered by Le Retour en écho (The echo) in C major and in gigue rhythm: Dornel asks for the echo effects to ricochet from the 'large manual' to the 'small manual'. A musette with its drone bass, La Saint Jean de Paris, a picturesque tableau of street spectacles irresistibly evoking the 'Third Act' of the Pastes de la grande et ancienne Ménestrandise from the Eleventh Order of François Couperin's Pièces de clavecin, is the crowning glory of this Suite no.5 in C.

*It was in 1709 that Dornel published a Livre de symphonies contenant six suites en trio pour les flûtes, violons, hautbois..., avec une sonate en quatuor (Book of symphonies containing six suites of trios for flutes, violins, oboes... with a sonata in four parts) dedicated to M. de Lubert, président aux Enquêtes du Parlement, who if the dedication is to be believed had offered the young organist his protection by having some of his works performed in his house:*

*If I was anxious to present to you the first efforts of a burgeoning muse which you have already been so kind as to honour with your protection, and whose pieces have had the great good fortune to be performed in your house by some of the most illustrious musicians of the realm; I even dare flatter myself that some of them were not unpleasing to you.*

*Like François Couperin who desired to achieve a synthesis of the 'goûts réunis', Louis Antoine Dornel, an organist and harpsichordist in the French tradition, showed that he was also attracted by Italian string technique. In his suites, he combines French melodic grace and the subtleties of Italian harmony, blending those stylistic features described by Sébastien de Brossard in his Dictionnaire de musique of 1703: 'The style of Italian compositions is piquant, flowery, expressive; that of French compositions is natural, flowing, tender.' The influence of Corelli is perceptible in Dornel's music, and one can imagine that it was with the greatest interest that the French composer discovered the works of his Italian colleague, which had by that time become widely popular in Europe, his name and music having already begun to cross national boundaries in the 1680s. In the words of the Mercure de France, 'the Italians stimulated an astonishing degree of emulation in France around the year 1698'. Dornel uses the traditional formation of the trio sonata with a dialogue between two treble instruments supported by continuo consisting of a bass viol and a harpsichord to play the figured bass. His apparently highly polyphonic writing reveals the art of the organist.*

*Organised in suites, each of these symphonies answers to the definition of the genre given by the Encyclopédie: 'Any kind of instrumental music, both pieces written for instruments alone, such as sonatas and concertos, and those in which instruments are combined with voices, as in our operas.' The Suite no.4 in D major is introduced by an Ouverture of the French type, with the grave opening movement leading into a lively and joyful fugato episode in triple time. A brief, tender Sarabande then precedes a Gavotte whose marked rhythm and vivacity add a touch of gaiety, then comes a Chaconne en rondeau whose simple and effective theme is treated with welcome freedom. Dornel by no means neglects virtuosity here. In the central episode in the minor, each part is enlivened by rapid little runs, and before the refrain returns for the last time the movement is further brightened by echo effects. Two Rigaudons, one in the major, the other in the minor, form a lightweight conclusion. In 1741, Toussaint Rémond de Saint-Mard wrote in his Réflexions sur l'opéra:*

*If, for example, a gavotte is announced, you will immediately expect a piece of music depicting lively and gentle gaiety; and if the gavotte is well written, you will indeed enjoy what you were promised. Run through the various kinds of symphonies: in each of them you will find some particularity that distinguishes it. The gigue is lively and a little wild, the passacaille is tender, the chaconne varied, the courante noble, grave and majestic. The sarabande, always melancholy, breathes serious and delicate tenderness.*

*The Suite no.6 in E minor opens with the noble and chromatically tinged tones of a Prélude that unfolds 'lentement' over the regular movement of the continuo. The Allemande, solidly constructed, has a particularly appealing grace, as French concision meets typically Italian flexibility, then a grave and serene Ritournelle precedes a Rondeau in gavotte rhythm whose two couplets reconcile restrained tenderness and gaiety, and an alert Menuet with petite reprise. Dornel closes this final suite with a Chaconne that is 'un peu grave', in which he gives pride of place to imitative writing.*

*Innumerable collections of vocal airs were published in seventeenth- and eighteenth-century France, testifying to the extraordinary vogue for these forms, typical expressions of the French Baroque. In the collection begun in 1694 by the Parisian printer*

*Christophe Ballard, and carried on by his son, under the title Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs, which appeared uninterruptedly over a period of thirty years, and was then continued by the Mélanges de musique latine, française et italienne, divisés par saisons, one finds both light genres such as the air à boire (drinking song), brief and lively in tempo, which was already fashionable as far back as the fifteenth century, and weightier genres like the air sérieux, on galant, pastoral or amorous subjects and generally strophic in structure. These collections also included parodies, that is to say adaptations featuring new texts or verses set to well-known melodies taken from instrumental or operatic music. Such parodies enjoyed a great vogue in the eighteenth century, and François Couperin himself was delighted to find his harpsichord pieces being parodied:*

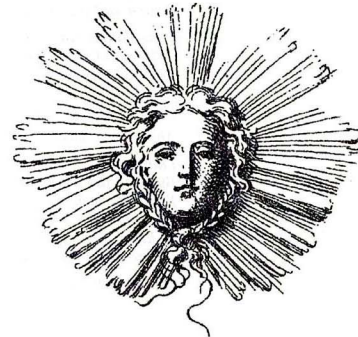
*Since certain celebrated poets have done them the honour of parodying them, this preferential treatment may, in times to come, allow them to bask in a reputation that they may well originally owe entirely to the charming parodies they have inspired.*

*Les Tourterelles, parodie sur un air de Mons. Dornel in rondeau form, beginning with the words 'Vos gémissements, tourterelles', was published in the second volume of a collection printed at Paris, 'chez Madame Boivin', under the title Tribut de la Toilette. Now decked out with grief-stricken words, this air without instrumental accompaniment merely transposes up an octave the theme of the harpsichord piece of the same name, also called 'rondeau en mouvement de sarabande', which is included in the first suite of Dornel's Pièces de clavecin. Another parody of the same harpsichord piece, now set to verses of a more tender complexion, the air Ah! mon cher amour appeared in Ballard's Recueil in 1716. The agréments of the harpsichord line have partly disappeared here, but, as the tenor and guitarist Jean Antoine Bérard pointed out in his Art du chant of 1755, 'It is above all the character of the words that will decide the length, the energy or the gentleness, the rapidity or slowness of all the various agréments.' The airs sérieux Témoins de mes soupis and Après la froidure, the latter published under the title of Printemps, also appeared under Ballard's imprint, in 1710 and 1718.*

*Duos, trios, harpsichord pieces, anything can be arranged with words, so long as the music has character', wrote Michel Paul Guy de Chabanon, the man of letters, musician, theorist and friend of Rameau.*

*Adélaïde de Place*

*Translation: Charles Jobstson*



Vos gemissements  
Tourterelles  
Vos accens  
Des parfaits Amans  
Expriment et flatent les tourmens.

Les plus heureux Amours  
Eprouvent toujours  
Des peines secrettes  
Les plaintes,  
Les langueurs  
Pour les tendres Cœurs sont faites

Vos gemissements...

Comme vous  
D'Amour je sens les coups,  
Qu'ils sont doux !  
Mais au sein des plaisirs  
On peut pousser des soupirs.

Vos gemissements...

AIR

Ah ! mon cher Amour,  
Revien dans ce beau séjour,  
Ah ! mon cher Amour,  
Revien, ou je vais perdre le jour :

Tes regards ont lancé dans mon ame,  
Mille doux traits de flâme,  
Rien de si gracieux  
Que tes yeux,  
Ne brille sous les cieux !

Ah ! mon cher Amour...

Je t'attends,  
Mais, hélas ! c'est trop longtems,  
Pour mes tourmens,  
Je me meurs  
De langueurs,  
Loin de tes faveurs ;

Ah ! mon cher Amour...

*Your moans,  
Turtledoves,  
Your tones  
Express and flatter the torments  
Of perfect lovers.*

*The happiest of loves  
Are still subject  
To secret sorrows;  
Laments,  
Languors,  
Are made for tender hearts.*

*Your moans...*

*Like you  
I feel the blous of Love:  
How sweet they are!  
But in the midst of pleasures  
One can still utter sighs.*

*Your moans...*

AIR

*Ab, my dear love,  
Return to this lovely place,  
Ab, my dear love,  
Return, or I shall be deprived of light.*

*Your glances have fired into my heart  
A thousand sweet fiery darts;  
Nothing so gracious  
As your eyes  
Shines under the heavens.*

*Ab, my dear love...*

*I await you,  
But alas 'tis too long  
For my torments.  
I am dying  
Of languor,  
Far from your favours.*

*Ab, my dear love...*

Après la froidure,  
L'aimable verdure  
Renaît dans nos champs :  
Quittons nos retraites,  
Et sur nos musettes,  
Chantons le Printemps.

Dans le sein de Flore,  
La brillante Aurora,  
Verse ses présens :  
Quittons nos retraites,  
Et sur nos musettes,  
Chantons le Printemps.

Le Dieu de Cythere  
Descend sur la terre  
Dans ces jours charmans :  
Quittons nos retraites,  
Et sur nos musettes,  
Chantons le Printemps.

Les ris et les graces  
Volent sur ses traces  
Dans ce bois naissant :  
Quittons nos retraites,  
Et sur nos musettes,  
Chantons le Printemps.

Sur l'Escarpolette  
La badine Annette  
Tente mille Amants.  
Quittons nos retraites,  
Et sur nos musettes,  
Chantons le Printemps.

Jeunesse frivole  
Du tems qui s'envole  
Menagez le cours :  
Suivez la tendresse,  
La froide vieillesse,  
Bannit les amours.

*After the cold time,  
Pleasant greenery  
Is reborn in our meadows;  
Let us leave our retreats  
And, on our musettes,  
Sing the praises of Spring.*

*In the bosom of Flora,  
Resplendent Aurora  
Pours her gifts;  
Let us leave our retreats  
And, on our musettes,  
Sing the praises of Spring.*

*The god of Cythera  
Descends to earth  
In these charming days;  
Let us leave our retreats  
And, on our musettes,  
Sing the praises of Spring.*

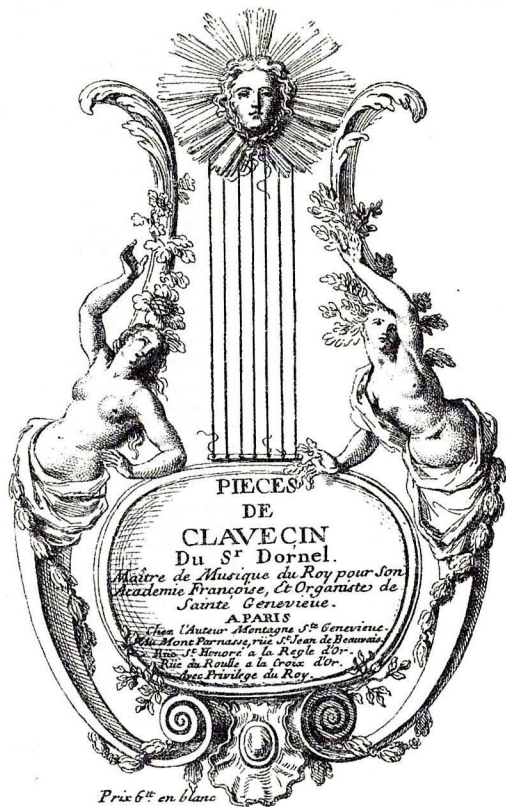
*The Pleasures and the Graces  
Fly after him  
In these new-born woods;  
Let us leave our retreats  
And, on our musettes,  
Sing the praises of Spring.*

*On her swing,  
Playful Annette  
Tempt a thousand lovers;  
Let us leave our retreats  
And, on our musettes,  
Sing the praises of Spring.*

*Frivolous Youth,  
Make good use of time  
Ere it flies;  
Follow your tender instincts,  
For cold old age  
Will banish love.*

Translation: Charles Johnston





Prix 6<sup>4</sup> en blanc

## LE CONCERT CALOTIN

Fondé en 1999 par le claveciniste Fabien Armengaud, ce jeune ensemble baroque se consacre à la redécouverte du patrimoine musical des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles avec une prédilection pour le trio instrumental. Empruntant son nom à une pièce instrumentale de Louis Antoine Dornel (1685-ap.1757), Le Concert Calotin s'attache tout particulièrement à faire revivre les œuvres de ce compositeur. Formation à géométrie variable, Le Concert Calotin s'est produit notamment au festival Musiques et Vins en Pays de Pézenas, à Auch dans le cadre de la saison estivale du musée des Jacobins, à Gif-sur-Yvette en collaboration avec l'École Nationale de Musique de la Vallée de Chevreuse et à la Chapelle Royale du Château de Versailles dans le cadre des Jeudis Musicaux du Centre de Musique Baroque de Versailles. Il s'est produit également à l'amphithéâtre de l'Opéra Bastille dans l'opéra-bouffon *On ne s'avise jamais de tout* de Monsigny (direction artistique Hervé Niquet). Le Concert Calotin s'est distingué lors du concours des Rencontres Musicales de Mittelbergheim (Alsace). Considérant la musique comme « pré-texte », Le Concert Calotin recherche avant tout à transmettre la poésie, la sensibilité et finalement la modernité de ces musiques oubliées.



*This young Baroque ensemble, founded in 1999 by the harpsichordist Fabien Armengaud, devotes its energies to the rediscovery of the musical heritage of the seventeenth and eighteenth centuries, with a special predilection for the instrumental trio. Le Concert Calotin takes its name from an instrumental piece by Louis-Antoine Dornel (1685-1765), to the revival of whose works it attaches particular importance.*

*An ensemble of varying dimensions according to the works it interprets, Le Concert Calotin has made notable appearances at the festival Musiques et Vins en Pays de Pézenas, at Auch during the summer season of the Musée des Jacobins, at Gif-sur-Yvette in collaboration with the École Nationale de Musique de la Vallée de Chevreuse, and at the Chapelle Royale of Versailles Palace in the concert series Les jeudis musicaux organised by the Centre de Musique Baroque de Versailles. It has also performed at the Amphitheatre of the Opéra Bastille in Monsigny's comic opera *On ne s'avise jamais de tout* (under the artistic direction of Hervé Niquet). Le Concert Calotin attracted considerable attention at the competition held by the Rencontres Musicales de Mittelbergheim (Alsace). Le Concert Calotin considers the printed score as a 'pre-text', and seeks above all to communicate the poetry, the sensibility and finally the modernity of this forgotten music.*

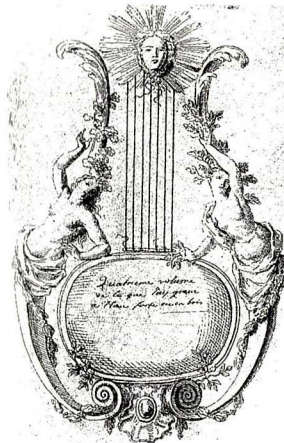


## Marie-Louise DUTHOIT, Soprano

Après des études de piano, Marie-Louise Duthoit se consacre au chant auprès de Laura Sarti, Rachel Yakar et Gary Magby. Parallèlement à ses études de chant, elle s'intéresse à la musique baroque et en 1996, elle obtient un premier prix à l'unanimité en musique ancienne au Conservatoire Régional de Paris. Tout en continuant à aborder le répertoire classique et romantique, elle se perfectionne au Studio Baroque de Versailles de 1995 à 1997. Attirée par la scène, Marie-Louise Duthoit chante à l'opéra de Montpellier et à l'opéra de Caen sous la direction de William Christie (Gluck : *Les Pèlerins de la Mecque*). Elle est engagée également à l'opéra de Nancy et à l'opéra royal de Versailles sous la direction d'Hervé Niquet (Clérambault : *Le Triomphe d'Iris*). A l'opéra d'Angoulême, elle chante Ilia (*Idomeneo* de W.A.Mozart) et à l'amphithéâtre de l'opéra Bastille, Margarita (*On ne s'avise jamais de tout* de Monsigny). Elle participe aussi à de nombreux concerts, notamment sous la direction de Christophe Rousset, de Gérard Lesne (festivals de Beaune, Paris, Versailles, Rome, Bergen...) ou encore d'Hervé Niquet (Le Concert Spirituel) avec lequel elle enregistre plusieurs disques. Avec le Concert

Spirituel, elle se produit à Paris, Nancy, Lyon, au Concertgebouw d'Amsterdam, Boston, Rome...) Marie-Louise Duthoit se consacre également au récital, genre qu'elle a l'occasion de proposer au festival de Pontoise, au festival Conventus Moraviae (République Tchèque), au festival du Printemps des Arts de Nantes et aux Rencontres Internationales Frédéric Chopin de Nohant. Elle est prochainement invitée pour un programme de mélodies françaises (Gounod, Caplet, Français...) avec l'orchestre de l'opéra de Rouen sous la direction d'Oswald Sallaberger et pour un récital à l'amphithéâtre de l'opéra Bastille.

*After studying the piano, Marie-Louise Duthoit turned to singing, which she was taught by Laura Sarti, Rachel Yakar and Gary Magby. At the same time as she was studying vocal technique she also became interested in Baroque music, and in 1996 she was awarded a premier prix à l'unanimité for early music at the Conservatoire Régional de Paris. Whilst continuing to work on the Classical and Romantic repertoire, she took an advanced study course at the Studio Baroque de Versailles from 1995 to 1997. Marie-Louise Duthoit is strongly attracted by the stage, and has sung at the opera houses of Montpellier and Caen under the direction of William Christie in Gluck's Les Pèlerins de la Mecque. She has also appeared at the Opéra de Nancy and the Opéra royal de Versailles under Hervé Niquet in Clérambault's Le Triomphe d'Iris. Her other roles include Ilia (Mozart's Idomeneo) at the Opéra d'Angoulême, and Margarita (Monsigny's On ne s'avise jamais de tout) at the Amphitheatre of the Opéra Bastille. She has also taken part in numerous concerts, notably under the direction of Christophe Rousset, Gérard Lesne (festivals of Beaune, Paris, Versailles, Rome, Bergen) and Hervé Niquet (Le Concert Spirituel) with whom she has recorded several CDs. With Le Concert Spirituel, she has appeared in Paris, Nancy, Lyons, at the Amsterdam Concertgebouw, in Boston and Rome, among other places. Marie-Louise Duthoit devotes part of her time to solo recitals. She has already appeared as a recitalist at the Pontoise Festival, at the Conventus Moraviae Festival (Czech Republic), at the Festival du Printemps des Arts in Nantes and at the Rencontres Internationales Frédéric Chopin in Nohant. Amongst her future engagements are a programme of French songs (Gounod, Caplet, Français) with the orchestra of the Opéra de Rouen under Oswald Sallaberger, and a recital at the Amphitheatre of the Opéra Bastille.*



## Charles COYPEL

(1694-1752)

• Titre pour un livre de musique \*, gravé par le comte de Caylus (1692-1765). Pierre noire avec rehauts de blanc sur papier gris, 20 x 14 cm. v. 1730\*. Si ce frontispice porte l'annotation Quatrième volume de ce que j'ay gravé à l'eau forte ou en bois, c'est que le comte de Caylus s'arrogea ce dessin pour introduire son dernier volume présentant ses productions à la Bibliothèque Royale. Cependant, comme l'avait sous-entendu Charles Heineken\*\*, il s'agit du frontispice de l'œuvre pour clavecin de Dornel, \* emprunté \* par la suite par Caylus. Tout laisse à penser de Coypel réalisa ce dessin exprès pour Dornel car on ne retrouve cette représentation dans aucun autre recueil musical au XVIII<sup>e</sup> siècle. Citons Lefrançois qui décrit nous décrit le dessin comme présentant la lyre d'Apollon dont les montants sont constitués par les corps de deux de ses victimes : Clytie à gauche et Daphné à droite, reconnaissables l'une et l'autre aux fleurs de tournesol et aux rameaux de laurier auxquels elles donnèrent naissance après leur métamorphose. Enfin, la date probable d'exécution pourrait être affinée à 1731, date de la publication des pièces de clavecin de Dornel.

*Title for a book of music', etched by the Comte de Caylus (1692-1765). Black chalk with white highlights on grey paper, 20 x 14 cm. c. 1730\*. If this frontispiece bears the annotation 'Quatrième volume de ce que j'ay gravé à l'eau forte ou en bois' (Fourth volume of my etchings or woodcuts) it is because the Comte de Caylus took it upon*

*himself to use this drawing to introduce the final volume presenting his work to the Bibliothèque Royale. However, as Charles Heineken had already implied\*\*, the work is in fact the frontispiece to Dornel's book of harpsichord pieces, subsequently 'borrowed' by Caylus. Everything seems to indicate that Coypel produced this drawing specifically for Dornel, since its subject is not to be found in any other eighteenth-century collection of music. Lefrançois describes the drawing as representing Apollo's lyre, whose arms are made from the bodies of two of his victims: Clytie to the left and Daphne to the right, recognisable respectively from the sunflowers and the laurel branches to which they gave birth after their metamorphosis. The probable date of the work can be narrowed down to 1731, the date of publication of Dornel's harpsichord book.*

\*Thierry Lefrançois, Charles Coypel, catalogue raisonné, Arthena, 1994 (p.447, n°D. 63)

\*\*Charles de Heineken, Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés, Leipzig, Breitkopf, 1778-1780, t.III, p.731.