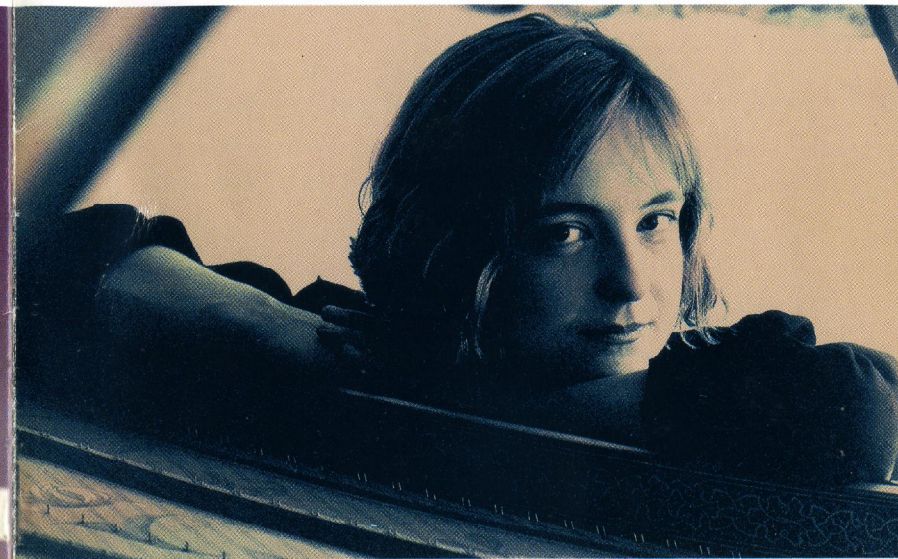


CHANDOS DIGITAL CHAN 0545



CHANDOS

FRENCH BAROQUE HARPSICHORD



CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester • Essex • England

© 1993 Chandos Records Ltd.
© 1993 Chandos Records Ltd.



SOPHIE YATES



DIGITAL

JEAN-HENRI D'ANGLEBERT (1635-1691)

Deuxième Suite from *Pièces de Clavecin* [23:04]

1	Prélude	[1:59]
2	Allemande	[3:09]
3	Courante I	[1:41]
4	Courante II	[2:02]
5	Sarabande	[2:23]
6	Gigue	[2:21]
7	Gaillarde	[3:15]
8	Passacaille	[6:05]

JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683-1764)

9	L'Enharmonique	[6:02]
10	L'Egyptienne	[2:45]
11	La Dauphine	[2:51]

FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733)

12	Second Prélude	[1:20]
	from <i>L'Art de toucher le Clavecin</i>	

Movements from *Deuxième ordre*

13	Seconde Courante	[2:09]
14	Sarabande la Prude	[2:07]
15	Les Idées heureuses	[5:23]
16	La Voluptueuse	[3:01]

JEAN-BAPTISTE FORQUERAY (1699-1782)

Movements from *Cinquième suite*

17	La Rameau	[3:52]
18	La Boisson	[4:33]
19	La Sylva	[4:57]
20	Jupiter	[4:06]

JEAN-HENRI D'ANGLEBERT

Tombeau de Monsieur de Chambonnières [4:21]

DDD TT = 71:21

◇ SOPHIE YATES harpsichord ◇

Harpsichord after Goujon by
Andrew Garlick, who also tuned
Pitch: A = 415 Hz

JEAN-HENRI D' ANGLEBERT



JEAN-BAPTISTE FORQUERAY



Lebrecht Collection



JEAN-PHILIPPE RAMEAU



FRANÇOIS COUPERIN

4

Jean-Henri d'Anglebert's collection of *Pièces de Clavecin*, published in 1689, not only includes the four suites of dances — on which his fame rests principally today — but also number of transcriptions for the harpsichord of popular numbers from Lully's operas, six fugues for the organ and a brief but important set of five lessons on the art of playing a figured bass. These subsequent sections pay homage to d'Anglebert's connections with the court opera and his rich contrapuntal grounding as an organist. The whole is prefaced by an exceptionally extensive and valuable table of ornaments, in which d'Anglebert clearly sets down their appropriate interpretation. This publication is the most important source of French harpsichord music between the two books of *Pièces de Clavecin* of 1670 by d'Anglebert's teacher Chambonnières and the early eighteenth-century collections of François Couperin and Rameau. Its high standing in its own day is illustrated by the Paris reprint of 1703, Roget's Amsterdam edition of 1704 and the copy in J. S. Bach's possession.

D'Anglebert's *Deuxième suite* opens with a *prélude non mesuré*: a form developed by the early seventeenth century French lutenists, in which the pitches of the notes are indicated but the rhythm is left to the taste of the performer. This type of prelude gives the impression of being improvised and acts as a sharp contrast to the clearly prescribed rhythmic patterns of the dance movements to follow. The succeeding *Allemande*, *Courantes*, *Sarabande* and *Gigue* are splendid examples of the nobility and grandeur of the best late seventeenth-century French music — a style which owed much to the music of Jean-Baptiste Lully (1632-87), a fact which d'Anglebert is eager to acknowledge: 'this incomparable man, of a taste far superior to all others'. The *Allemande* is particularly finely wrought with its sonorous sequences of sevenths, rich dominant ninths and touching augmented fifths. An old-fashioned *Gaillarde* and a compelling *Passacaille* of the Italian type cast over a repeated four-bar bass conclude the suite.

Also included on this disc is the *Tombeau de Monsieur de Chambonnières*, d'Anglebert's homage to his keyboard teacher. The tradition of writing *tombeaux* once again finds its origins with the lutenists. D'Anglebert is unusual in setting his *Tombeau* in a slow triple metre (an *Allemande*-like quadruple beat is normal), but the passionate ornamentation and rich texture — sometimes arpeggiated, in imitation of the lute — are entirely typical of this magnificent and very French genre.

François Couperin published over two hundred *pièces de clavecin* in four collections and, in addition, a tutor entitled *L'Art de toucher le Clavecin* which contains eight *préludes*. His

5

first book did not come out until 1713, when Couperin was 45. This, the composer explains, was simply due to the fact that he was extremely busy and did not wish to sacrifice accuracy for speed.

Couperin coined the new term *ordre* for the collection of movements in one key. The *Deuxième ordre* is bursting with pieces — 23 in total — and one has the feeling that Couperin is releasing a backlog of works ripe for publication. Indeed stylistically these incomparable *pièces de clavecin* are rooted in the classical dignity of the late seventeenth-century. The *Prélude* played here is one of the eight from *L'Art de toucher* and was composed to open the *Deuxième ordre*. Couperin observes:

Although these *Préludes* were written in a measured notation, there is however an accepted manner of performance to be followed. I will explain myself. A *Prélude* is a free composition where the imagination is receptive to everything that comes upon it. But, because it is extremely rare to find geniuses capable of the necessary instant inspiration, it is important that those others who have to recourse to using these *Préludes* play them in a free manner without attaching too much importance to a strictly metrical interpretation of the rhythm... Thus one might venture to say that in many ways Music (like Poetry) has her prose and her poetry.

Lès Idées heureuses is a wonderful example of the complex *style brisé* texture so characteristic of French harpsichord music. Once again the *style brisé* is an adapted lute technique, and mimics the lutenists' manner of etching out part-writing, largely in notes sounded singly, in an attempt to sustain the sound. On the harpsichord, freed of the technical limitations of the lute, the technique was developed to a far greater degree than ever envisaged by the lutenists. Here Couperin, by means of tied notes and suspensions, affects a quasi-contrapuntal style. This was evidently a favourite piece of the composer's as he chose to hold it for his portrait by André Boüys.

In direct contrast to Couperin, **Jean-Philippe Rameau** published his *Premier livre de pièces de clavecin* in 1706 as an unknown 23-year-old musician, whilst he was still employed in the provinces. *L'Enharmonique* and *L'Egyptienne* are found in his *Nouvelles suites de pièces de clavecin* of c1728, published a few years after his arrival in the capital with the aim of putting himself on the musical map. Immediately the Italian love of virtuosity — which took the French by storm in the early years of the eighteenth century — is apparent, both in the daring shifting

modulations in *L'Enharmonique* and in the technically spectacular leaping arpeggios, hand crossing and rich octave bass in *L'Egyptienne*. Also noticeable is the shift away from the conventional sequence of dances in favour of the more programmatic character pieces, such as the three played here. *La Dauphine* is Rameau's last harpsichord piece and it survives unpublished in the composer's autograph. Tradition has it that the piece is a transcription of Rameau's extemporization for the wedding of the Dauphin to Maria-Josepha of Saxony in 1747.

1747 also saw the publication of **Jean-Baptiste Forqueray's** *Pièces de viole* which were simultaneously brought out transcribed for harpsichord; 'Mises en pièces de clavecin' as the title page puts it. This without doubt was a shrewd business move on the composer's part as the fortunes of the viol at this date were waning, whilst those of the harpsichord flourished. The transcriptions are excellent: the rich chordal texture of the viol music is preserved whilst translated into the latest idioms for the keyboard. It seems almost certain that the transcriptions were the work of Forqueray's wife Marie-Rose Dubois who was a most accomplished harpsichordist, as d'Acquin recollected. 'One knows all the talents of Madame Forqueray: her reputation is dazzling'. However her contribution is not acknowledged in the publication.

Forqueray revered the 'nobility, the beautiful harmony, and the tender sentiment in the beautiful music of the Great Rameau' and his piece *La Rameau* — marked 'majestueusement' — pays fulsome homage to his celebrated colleague. The cycles of dominant sevenths and ninths relished by d'Anglebert 60 years earlier here appear in full eighteenth-century majesty. The exquisite *La Sylva* reveals the tender, heartfelt, French side of Forqueray's character, whilst *Jupiter* is a virtuosic and dramatic *pièce caractérisée* depicting the king of the Roman gods. In the fourth and concluding couplet Jupiter's wrath is provoked and he fires off powerful demisemiquaver thunderbolts.

© 1993 Lucy Robinson



Jean-Henri d'Angleberts im Jahre 1689 veröffentlichte Sammlung *Pièces de Clavecin* beinhaltet nicht nur seine vier Tanzsuiten, auf denen sein heutiger Ruhm zum größten Teil beruht, sondern auch eine Anzahl von Umschriften beliebter Nummern aus den Opern Lullys für Cembalo, sechs Orgelfugen und eine kurze aber wichtige Gruppe von fünf Lektionen in der Kunst des Generalbaßspiels. So zeigt sich in diesem Werk sowohl d'Angleberts Affinität zur Hofoper als auch seine ihm als Organist eigene feste Verwurzelung in der Tradition des Kontrapunkts. Dem Ganzen stellt der Komponist eine ausgesprochen ausführliche und wertvolle Verzierungsstabelle voraus, in der er die jeweils geeignete Ausführung der Verzierungen genau angibt. Diese Veröffentlichung stellt die wichtigste Quelle französischer Cembalomusik zwischen den 1670 von d'Angleberts Lehrer Chambonnières verfassten zwei Bänden von *Pièces de Clavecin* und den Sammlungen des frühen achtzehnten Jahrhunderts von François Couperin und Jean-Philippe Rameau dar. Der hohe Rang, den dieses Werk schon in seiner Entstehungszeit einnahm, läßt sich durch die Pariser Neuauflage aus dem Jahre 1703, die Amsterdamer Ausgabe Rogets von 1704 sowie die Existenz einer Kopie im Besitz Johann Sebastian Bachs dokumentieren.

D'Angleberts *Deuxième suite* beginnt mit einem *prélude non mesuré*, d.h. einer durch die Lautenisten des frühen siebzehnten Jahrhunderts entwickelten Gattung, bei der die Tonhöhen zwar notiert waren, aber der Rhythmus ganz und gar dem Geschmack des Ausführenden überlassen wurde. Diese Art von "Prélude" erweckt den Anschein der Improvisation und steht in scharfem Kontrast zu den eindeutig festgelegten rhythmischen Mustern der nachfolgenden Tanzsätze. Die hier anschließenden *Allemande*, *Courantes*, *Sarabande* und *Gigue* sind hervorragende Beispiele des Adels und der Würde, die die herausragende Musik des späten siebzehnten Jahrhunderts, die in ihrem Stil soviel dem Schaffen Jean-Baptiste Lullys (1632-87) verdankt, auszeichnet. D'Anglebert gibt diesen Einfluß ohne Zögern offen zu: "Dieser unvergleichliche Mann, dessen Geschmack unübertroffen ist". Die *Allemande*, mit ihren volltönenden Septimensequenzen, prachtvollen dominanten Nonen und anrührenden übermäßigen Quinten, ist besonders kunstvoll gefertigt. Eine altmodische *Gaillarde* und eine bezwingende *Passacaille*, die im italienischen Stil und über einem viertaktigen Baß angelegt ist, schließen die Suite ab.

Auch in dieser Einspielung vertreten ist d'Angleberts Hommage an seinen Lehrer: *Tombeau de Monsieur Chambonnières*. Auch die Tradition solcher *Tombeaux* findet ihren Ursprung bei den Lautenisten. Es ist ungewöhnlich, daß d'Anglebert seinen *Tombeau* als langsamen Dreiertakt anlegt (ein Vierer wie bei der *Allemande* wäre die Norm), doch die leidenschaftlichen Verzierungen und das üppige musikalische Gewebe, in dem durch die Verwendung von

Arpeggien die Laute imitiert wird, sind für dieses wunderbare und ausgesprochen französische Genre ganz und gar typisch.

François Couperin gab in vier Bänden über zweihundert *pièces de clavecin* und zusätzlich dazu ein Lehrwerk mit dem Namen *L'Art de toucher le Clavecin* heraus, in dem acht *Préludes* anzufinden sind. Seine erste Sammlung erschien erst 1713, als der Komponist bereits 45 Jahre alt war. Wie Couperin selbst erklärend anmerkte, war dieser Umstand einfach der Tatsache zu verdanken, daß er ausgesprochen viel zu tun hatte und aber die Genauigkeit seines Werks nicht zugunsten der Schnelligkeit vernachlässigen wollte.

Von Couperin stammt der neue Begriff *ordre*, der eine Sammlung von Sätzen in einer Tonart bezeichnet. Die *Deuxième ordre* fließt von Stücken geradezu über (im Ganzen sind es 23) und man hat den Eindruck, als lasse Couperin hier eine ganze Anhäufung von Werken, die sich veröffentlichungsreif angestaut hatten, zum Vorschein. Stilistisch sind diese *pièces de clavecin* in der klassischen Würde des späten siebzehnten Jahrhunderts verwurzelt. Das vorliegende *Prélude* gehört zu den acht aus *L'Art de toucher* und wurde zur Eröffnung der *Deuxième ordre* komponiert. Couperin selbst merkt dazu an:

Obwohl diese *Préludes* in festgelegter Notierung niedergeschrieben sind, gilt es doch eine bestimmte Art und Weise der Ausführung einzuhalten. Ich werde erläutern, was ich meine. Ein *Prélude* ist eine freie Komposition, in der die Phantasie jedem Einfluß offen steht. Aber da man sehr selten Genies findet, denen die notwendige sofortige Inspiration jederzeit zur Verfügung steht, ist es wichtig, daß diejenigen anderen, für die es notwendig ist, auf den Gebrauch dieser *Préludes* zurückzugreifen, sie in freier Manier spielen müssen und ohne der metrisch genauen Interpretation des Rhythmus zuviel Bedeutung beizumessen... So könnte man sagen, daß in mancher Beziehung die Musik (wie die Dichtkunst) sowohl ihre Prosa als auch ihre Lyrik besitzt.

Les Idées heureuses ist ein wunderbares Beispiel des *Style brisé*, also jenes komplexen musikalischen Gewebes, das für die französische Cembalomusik so typisch ist. Auch der *Style brisé* ist eine adaptierte Lautentechnik und imitiert die Art und Weise, in der der Lautenist zum größten Teil durch einzeln angezupfte Töne die Stimmen hervorhebt, um dadurch ein zu schnelles Verklingen zu verhindern. Auf dem Cembalo und befreit von den technischen Schranken der Laute wurde diese Technik in einem größeren Maße weiterentwickelt, als es sich die Lautenisten je hätten träumen lassen. Couperin will hier durch übergebundene Noten und Vorhalte einen quasi-kontrapunktischen Stil erreichen. Es scheint sich bei dieser

Komposition um ein bevorzugtes Werk des Komponisten zu handeln, da er es für sein von André Bouÿs gemaltes Porträt in der Hand hielt.

Im direkten Gegensatz zu Couperin veröffentlichte **Jean-Philippe Rameau** sein *Premier livre de pièces de clavecin* im Jahre 1706 als vollkommen unbekannter 23-jähriger Musiker mit Anstellung in der Provinz. *L'Enharmonique* und *L'Egyptienne* sind aus seinen *Nouvelles suites de pièces de clavecin* von etwa 1728, die Rameau ein paar Jahre nach seiner Ankunft in Paris herausbrachte, um sich selbst einen Platz auf der musikalischen Landkarte zu sichern. Die italienische Liebe zur Virtuosität, die Frankreich in den ersten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts im Sturm nahm, ist hier sofort zu erkennen, sowohl in den kühnen Modulationen der *L'Enharmonique* als auch in den technisch spektakulären springenden Arpeggien, sich kreuzenden Händen und dem üppigen Oktavbaß der *L'Egyptienne*. Außerdem fällt eine Abwendung von der konventionellen Tanzfolge zugunsten programmatischer Charakterstücke auf. Die hier eingespielten drei Stücke stellen Beispiele dieses letzteren Genres dar. *La Dauphine* ist Rameaus letztes Werk für Cembalo und blieb unveröffentlicht im Autograph des Komponisten erhalten. Der Überlieferung zufolge ist dieses Stück die Niederschrift einer freien Improvisation Rameaus zum Anlaß der Hochzeit des Dauphins mit Maria-Josepha von Sachsen im Jahre 1747.

Gleichfalls im Jahre 1747 veröffentlichte **Jean-Baptiste Forqueray** eine Sammlung von *Pièces de viole*, welche gleichzeitig auch in einer Umschrift für Cembalo erschien: "Mises en pièces de clavecin", wie auf der Titelseite zu lesen ist. Dies war ohne Zweifel ein geschickter Geschäftszug des Komponisten, da die Viola da Gamba um diese Zeit mehr und mehr aus der Mode kam, während für das Cembalo eher das Gegenteil zutraf. Die Umschriften sind ausgezeichnet: Trotz ihrer Übertragung in die neueste musikalische Sprache des Tasten-instrumentals wurden die üppigen Akkordstrukturen der Gambenmusik erhalten. Es scheint fast sicher, daß die Umschriften der Hand von Forquerays Ehefrau, Marie-Rose Dubois, entstammen, die eine hervorragende Cembalistin war. D'Acquin sagte über sie: "Man kennt alle Talente von Madame Forqueray: Ihr Ruf ist glänzend." Ihr Beitrag wird jedoch in der Veröffentlichung nicht erwähnt.

Forqueray bewunderte den "Adel, die wunderbare Harmonie und das zarte Gefühl in der herrlichen Musik des großen Rameau" und seine Komposition *La Rameau* mit der Bezeichnung "majestueusement" ist eine Ehrenbezeugung an seinen berühmten Kollegen. Die Zyklen von dominanten Septimen und Nonen, die d'Anglebert ganze 60 Jahre zuvor genossen hatte, kehren hier in der ganzen Majestät des achtzehnten Jahrhunderts wieder. Das köstliche *La Sylva* zeigt die zarte, von Herzen kommende, französische Seite von Forquerays Charakter, während es

sich bei *Jupiter* um ein virtuosos und dramatisches *Pièce caractérisée* handelt, in dem der römische Götterfürst dargestellt wird. Im vierten und letzten Abschnitt wird hier Jupiters Zorn entfacht und er entsendet mächtige, in Zweiunddreißigstel gehüllte, Donnerschläge.

© 1993 Lucy Robinson

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Les *Pièces de Clavecin* de **Jean-Henri d'Anglebert**, publiées en 1689, comprennent les quatre suites de danse auxquelles le compositeur doit aujourd'hui la majeure partie de sa renommée mais aussi plusieurs transcriptions pour le clavecin de certains numéros populaires des opéras de Lully, six fugues pour orgue et une série, brève mais importante, de cinq leçons sur l'art de jouer la basse chiffrée. Ces différentes sections tirent parti des liens d'Anglebert avec l'opéra de la cour et des solides connaissances en matière de contrepoint d'un musicien qui fut aussi organiste. Le tout est précédé d'un tableau des agréments aussi vaste que précieux qui indique clairement la manière de les interpréter. C'est là la source la plus riche de musique française pour clavecin parue entre les deux livres de *Pièces de Clavecin* (1670) de J. de Chambonnières, qui fut le professeur d'Anglebert, et les recueils du début du dix-huitième siècle dus à François Couperin et à Jean-Philippe Rameau. La réimpression parisienne de 1703, l'édition de 1704 due à Roget d'Amsterdam et la copie que possédait J. S. Bach témoignent de l'importance qui fut la sienne à son époque.

La *Deuxième suite* d'Anglebert s'ouvre sur un "prélude non mesuré", forme mise au point par les luthistes français du début du dix-septième siècle, où les hauteurs de notes sont indiquées, mais où le rythme est laissé à l'appréciation de l'exécutant. Ce type de prélude donne l'impression d'être improvisé et contraste fortement avec les motifs rythmiques clairement fixés des danses qui suivent. L'*Allemande*, les *Courantes*, la *Sarabande* et la *Gigue* illustrent à merveille la noblesse et la grandeur de la meilleure musique française de la fin du dix-septième siècle, style qui devait beaucoup à Jean-Baptiste Lully (1632-87), comme le reconnaît volontiers Anglebert: "cet homme incomparable, d'un goût fort supérieur à tout autre". L'*Allemande* est particulièrement bien ouvragée, avec ses séquences sonores de septièmes, ses riches neuvièmes de dominante et ses quintes augmentées touchantes. Une *Gaillarde* à l'ancienne et une *Passacaille* irrésistible de type italien assortie d'une basse de quatre mesures répétées concluent la suite.

On entendra également le *Tombeau de Monsieur de Chambonnières*, qu'Anglebert écrit en hommage à son professeur de clavier. La mode des tombeaux trouve aussi son origine chez les luthistes. Le compositeur rompt avec la tradition en adoptant un mètre lent à trois temps alors qu'une mesure à quatre temps, du type de celle de l'allemande, était habituelle dans ce genre. Mais les agréments passionnés et la riche texture, parfois arpégée pour imiter le luth, est tout à fait caractéristique de ce genre magnifique et très français.

François Couperin publia plus de deux cents pièces de clavecin réunies en quatre recueils ainsi qu'un traité intitulé *L'Art de toucher le Clavecin*, qui contient huit autres préludes. Son premier livre ne parut qu'en 1713, le compositeur ayant alors quarante-cinq ans. Cela s'explique, affirma Couperin, par le simple fait qu'il était très occupé et qu'il ne voulait pas sacrifier la précision au profit de la rapidité.

Couperin appliqua le terme d'"ordre" à ses recueils de mouvements dans un seul ton. Son *Deuxième ordre* ne comprend pas moins de vingt-trois pièces, et on a l'impression qu'il se défait là d'une multitude d'œuvres écrites depuis longtemps. Pour ce qui est du style, ces pièces incomparables sont solidement ancrées dans la dignité classique de la fin du dix-septième siècle. Le Prélude joué ici, qui est l'un des huit préludes du traité, fut composé pour ouvrir le *Deuxième ordre*. Le compositeur observe à leur propos:

Quoique ces préludes soient écrits mesurés, il y a cependant un goût d'usage qu'il faut suivre. Je m'explique. Le prélude est une composition libre où l'imagination se livre à tout ce qui se présente à elle. Mais comme il est assez rare de trouver des génies capables de produire dans l'instant, il faut que ceux qui auront recours à ces préludes réglés les jouent d'une manière aisée sans trop s'attacher à la précision des mouvements... Ainsi, on peut hasarder de dire que, dans beaucoup de choses, la Musique (par comparaison à la Poésie) a sa prose, et ses vers.

Les Idées heureuses illustre parfaitement le "style brisé" complexe si caractéristique de la musique française pour clavecin. Ce style est lui aussi une technique de luth adaptée au clavecin; il imite la façon qu'a le luthiste d'écrire les parties, principalement par des notes uniques, pour essayer de maintenir la sonorité. Au clavecin, affranchi des limites techniques du luth, la technique fut développée à un degré dont n'auraient pu rêver les luthistes les plus novateurs. Couperin adopte ici un style quasi contrapuntique par des notes liées et des retards. Ce fut manifestement l'une de ses pièces favorites puisqu'il choisit de la tenir à la main pour le portrait que fit de lui André Boüys.

A la différence de Couperin, **Jean-Philippe Rameau** publia son *Premier livre de pièces de clavecin* en 1706 alors qu'il n'était encore qu'un musicien inconnu de vingt-trois ans employé en province. *L'Enharmonique* et *L'Egyptienne* figurent dans ses *Nouvelles suites de pièces de clavecin* de 1728 environ, qu'il publia quelques années après son arrivée dans la capitale avec l'intention de se faire connaître des cercles musicaux parisiens. Le goût italien de la virtuosité, qui conquiert les Français avec la rapidité de l'éclair dans les premières années du dix-huitième siècle, apparaît d'emblée dans les modulations changeantes et audacieuses de *L'Enharmonique* comme dans les arpèges bondissants, techniquement spectaculaires, les croisements de mains et la riche basse à l'octave de *L'Egyptienne*. Il y a lieu de remarquer également que le compositeur abandonne peu à peu la suite de danses traditionnelle au profit des "pièces de caractère" descriptives, dont les trois jouées ici. *La Dauphine* est la dernière pièce pour clavecin de Rameau; jamais publiée, elle survit dans un autographe du compositeur. La tradition veut qu'il s'agisse d'une transcription de l'improvisation qu'exécuta Rameau pour le mariage, en 1747, du Dauphin et de Marie-Josèphe de Saxe.

L'année 1747 fut aussi celle de la publication des *Pièces de viole* de **Jean-Baptiste Forqueray**, qui parurent simultanément dans une transcription pour clavecin intitulée "Mises en pièces de clavecin". Ce fut là, sans aucun doute, une habile manœuvre de la part du compositeur pour mettre à profit l'enthousiasme pour le clavecin d'un public qui, dans le même temps se désintéressait de la viole. Les transcriptions sont excellentes: la riche texture en accords de la musique pour viole est préservée tout en étant traduite dans le langage le plus moderne du clavecin. Ces transcriptions sont presque certainement le fait de l'épouse de Forqueray, Marie-Rose Dubois, qui fut une claveciniste accomplie; Un certain d'Acquin dit à son sujet: "On connaît tous les talents de Madame Forqueray: sa réputation est éclatante". Son rôle n'est pourtant pas attesté par la publication.

Forqueray admira la "noblesse, la belle harmonie et le sentiment de la belle musique du grand Rameau", et sa pièce *La Rameau*, marquée "majestueusement", rend un ardent hommage à son célèbre collègue. Les cycles de septièmes et de neuvièmes de dominante qu'affectionnait tant d'Anglebert soixante ans auparavant sont ici glorifiées par le dix-huitième siècle. La délicate *La Sylva* révèle l'aspect tendre, sincère et très français de la personnalité de Forqueray tandis que *Jupiter* est une "pièce caractérisée" virtuose et dramatique décrivant le plus grand des dieux romains. Dans le quatrième et dernier couplet, celui-ci fait sentir sa colère en déclenchant une puissante foudre de triples croches.

© 1993 Lucy Robinson
Traduction: Brigitte Pinaud

Sophie Yates was educated at Chetham's School and the Royal College of Music, where her teacher was Ruth Dyson. She went on to study in Amsterdam with Bob van Asperen. She was the recipient of several prizes including one for the most distinguished keyboard recital upon graduation in 1985.

Sophie went on to win the international competition at the Boston Early Music Festival. Subsequently she has made tours of the Eastern States of America and, in 1990, was musician-in-residence at the University of Western Australia.

Sophie is frequently invited to play at European festivals such as Utrecht and Flanders and is broadcast regularly on the BBC and WDR.

In addition to French music, English virginals are an area of special interest, and this year Sophie mounted a project to celebrate the 450th anniversary of William Byrd. This has included recitals on several original English virginals, one of which she has recorded for the National Sound Archive.

Sophie Yates war Schülerin an der Chetham's School und studierte am Royal College of Music in London bei Ruth Dyson und anschließend in Amsterdam bei Bob van Asperen. Im Laufe ihres Studiums errang sie mehrere Preise, darunter auch eine Auszeichnung für den besten Vortrag auf Tasteninstrumenten bei ihrer Abschlußprüfung im Jahr 1985.

Kurz darauf war Sophie Preisträgerin im Wettbewerb des Boston Early Music Festival, worauf sie in den Oststaaten Amerikas auf Tournee war. 1990 war sie der Universität von West-Australien angeschlossen.

Sophie Yates nimmt häufig an europäischen Filmfestspielen, darunter Utrecht und Flandern teil und ist regelmäßig in Sendungen der BBC und des WDR zu hören.

Spezialgebiete der Künstlerin sind französische Musik und englische Virginalmusik. 1993 widmete sie sich anlässlich des 450. Geburtstags William Byrds besonders der Musik dieses Komponisten und gab unter anderem Recitals auf verschiedenen authentischen englischen Virginals. Eines dieser Recitals wurde für das National Sound Archive aufgenommen.

Sophie Yates a fait ses études à Chetham et au Royal College of Music, où elle a eu pour professeur Ruth Dyson. Elle a suivi ensuite des cours de perfectionnement à Amsterdam, dans la classe de Bob van Asperen, et récolté en chemin quantité de prix dont le plus important en 1985, au moment de ses examens, dans la section récital d'instruments à clavier.

Sophie Yates a remporté ensuite le concours international du festival de musique ancienne de Boston, et subéquemment s'est produite en tournée dans les états de la côte est des Etats-Unis. En 1990 elle a été nommée musicienne à demeure de l'Université d'Australie occidentale.

Sophie Yates est souvent invitée à se produire dans les festivals européens, comme Utrecht et Les Flandres, de même que sur les ondes de la BBC et de la WDR (Radio allemande).

Melle Yates est non seulement une spécialiste de la musique française de clavecin, mais aussi de la musique anglaise d'épinette (ou virginal). Cette année elle a mis à exécution un projet qui lui était cher: célébrer le 450ème anniversaire de la naissance de William Byrd. Les activités de cet anniversaire comportait un enregistrement spécial pour le National Sound Archive.

• A Chandos Production

- Recording Producer and Sound Engineer: Gary Cole
- Recorded at Forde Abbey, Somerset on 1 & 2 February 1993
- Front and Back Cover Photographs of Sophie Yates by Allan Titmuss
- Sleeve Design: Penny Olymbios • Art Direction: Sarah Haines

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

FRENCH BAROQUE HARPSICHORD - Sophie Yates

CHANDOS
CHAN 0545

CHANDOS DIGITAL

CHAN 0545

JEAN-HENRI D'ANGLEBERT

(1635-1691)

Deuxième Suite
from *Pièces de Clavecin*

1	Prélude	[23:04]
2	Allemande	[1:59]
3	Courante I	[3:09]
4	Courante II	[1:41]
5	Sarabande	[2:02]
6	Gigue	[2:23]
7	Gaillarde	[2:21]
8	Passacaille	[3:15]
		[6:05]

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

(1683-1764)

9	L'Enharmonique	[6:02]
10	L'Egyptienne	[2:45]
11	La Dauphine	[2:51]

FRANÇOIS COUPERIN

(1668-1733)

12	Second Prélude from <i>L'Art de toucher le Clavecin</i>	[1:20]
----	--	--------

Movements from *Deuxième ordre*

13	Seconde Courante	[2:09]
14	Sarabande la Prude	[2:07]
15	Les Idées heureuses	[5:23]
16	La Voluptueuse	[3:01]



JEAN-BAPTISTE FORQUERAY

(1699-1782)

Movements from *Cinquième suite*

17	La Rameau	[3:52]
18	La Boisson	[4:33]
19	La Sylva	[4:57]
20	Jupiter	[4:06]

JEAN-HENRI D'ANGLEBERT

Tombeau de

Monsieur de Chambonnières [4:21]

TT = 71:21 DDD

◇ SOPHIE YATES harpsichord ◇

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC7038

© 1993 Chandos Records Ltd. © 1993 Chandos Records Ltd.
Printed in Austria

FRENCH BAROQUE HARPSICHORD - Sophie Yates

CHANDOS
CHAN 0545