

**françois couperin**  
*the complete organ masses*

**paladino music**

james tibles



**james tipples**

françois couperin  
*the complete organ masses*

**François Couperin (1668–1733)**

Pièces d'orgue / Organ Masses

**Disc 1****Messe pour les Paroisses / Parish Mass****KYRIE**

- |   |      |   |
|---|------|---|
| 1 | 2:20 | Plein chant du premier Kyrie, en Taille.<br><i>Kyrie eleison</i>                            |
| 2 | 2:34 | Fugue sur les jeux d'anches. 2 <sup>e</sup> Couplet.<br><i>Christe eleison</i>              |
| 3 | 2:43 | Récit de Chromhorne. 3 <sup>e</sup> Couplet.<br><i>Christe eleison</i>                      |
| 4 | 2:25 | Dialogue sur la Trompette et le Chromhorne. 4 <sup>e</sup> Couplet.<br><i>Kyrie eleison</i> |
| 5 | 1:18 | Plein chant. 5 <sup>e</sup> et dernier Couplet.   |

**GLORIA**

- |    |      |  |
|----|------|--|
| 6  | 1:33 | <i>Gloria in excelsis Deo</i> ; Plein jeu.<br>Et in terra pax.<br><i>Laudamus te</i>   |
| 7  | 1:27 | Petite fugue sur le Chromhorne.<br>2 <sup>e</sup> Couplet du Gloria.<br><i>Adoramus te</i>   |
| 8  | 2:14 | Duo sur les Tierces. 3 <sup>e</sup> Couplet<br><i>Gratias agimus tibi</i>  |
| 9  | 3:01 | Dialogue sur les Trompettes, Clairon et Tierces du Grand Clavier et le Bourdon avec le Larigot du Positif. 4 <sup>e</sup> Couplet.<br><i>Domine Fili unigenite</i> |
| 10 | 2:32 | Trio a deux dessus de Chromhorne et la basse de Tierce. 5 <sup>e</sup> Couplet.<br><i>Qui tollis peccata mundi</i>   |
| 11 | 3:41 | Tierce en Taille. 6 <sup>e</sup> Couplet.<br><i>Qui sedes ad dexteram Patris</i>   |
| 12 | 2:45 | Dialogue sur la Voix humaine.<br>7 <sup>e</sup> Couplet.<br><i>Tu solus Dominus</i>  |
| 13 | 3:29 | Dialogue en trio du Cornet et de la Tierce. 8 <sup>e</sup> Couplet.<br><i>Cum Sancto Spiritu</i>   |
| 14 | 1:26 | Dialogue sur les Grands jeux.<br>9 <sup>e</sup> et dernier Couplet.  |

**OFFERTOIRE**

- |    |      |                                 |
|----|------|---------------------------------|
| 15 | 7:56 | Offertoire sur les Grands jeux. |
|----|------|---------------------------------|

**SANCTUS et BENEDICTUS**

- |    |      |  |
|----|------|--|
| 16 | 1:06 | Plein chant du premier Sanctus en Canon.<br><i>Sanctus</i>                   |
| 17 | 2:29 | Recit de Cornet. 2 <sup>e</sup> Couplet.<br><i>Pleni sunt caeli et terra</i> |
| 18 | 3:15 | Benedictus. Chromhorne en Taille.  |

**AGNUS DEI**

- |    |      |   |
|----|------|---|
| 19 | 3:13 | Plein chant de l'Agnus Dei en Basse et en Taille alternativement.<br><i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi</i> |
| 20 | 3:51 | Dialogue sur les Grands jeux.<br>3 <sup>e</sup> Couplet de l'Agnus.   |

**ITE MISSA EST**

- |    |      |   |
|----|------|---|
| 21 | 1:41 | <i>Ite missa est</i> ; Deo gratias.<br>Petit plein jeu. |
|----|------|---|

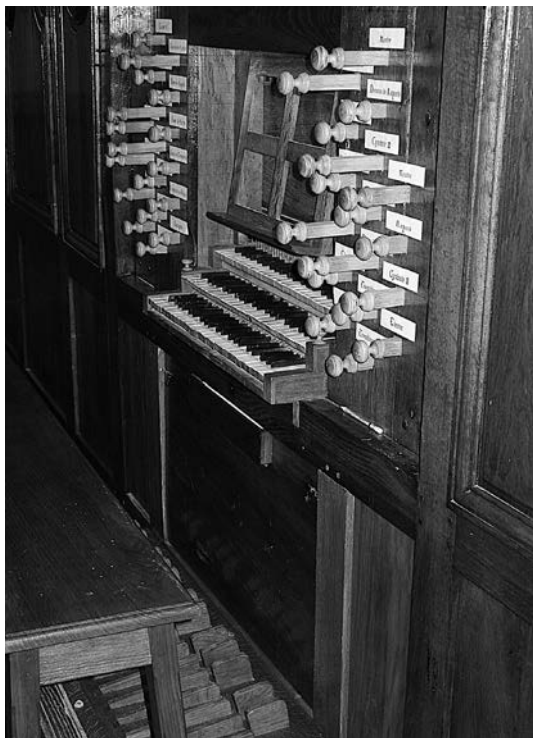
total time: 56:16

**Disc 2**  
**Messe pour les Couvents / Convent Mass**

		<b>KYRIE</b>
1	2:05	Plein jeu. Premier Couplet du Kyrie. <i>Kyrie eleison</i>
2	1:49	Fugue sur la Trompette. 2 <sup>e</sup> Couplet du Kyrie. <i>Christe eleison</i>
3	2:58	Recit de Chromhorne. <i>Christe eleison</i>
4	1:44	Trio a 2 dessus de Chromhorne et la basse de Tierce. 4 <sup>e</sup> Couplet du Kyrie. <i>Kyrie eleison</i>
5	1:49	Dialogue sur la Trompette du Grand Clavier, et sur la Montre, le Bourdon et le Nazard du Positif. 5 <sup>e</sup> et dernier Couplet du Kyrie.

		<b>GLORIA</b>
6	2:50	<i>Gloria in excelsis Deo</i> ; Plein jeu. Premier Couplet du Gloria. <i>Laudamus te</i>
7	0:49	Petite fugue sur le Chromhorne. 2 <sup>e</sup> Couplet. <i>Adoramus te</i>
8	1:55	Duo sur les Tierces. 3 <sup>e</sup> Couplet. <i>Gratias agimus tibi</i>
9	2:12	Basse de Trompette. 4 <sup>e</sup> Couplet. <i>Domine Fili unigenite</i>
10	3:02	Chromhorne sur la Taille. 5 <sup>e</sup> Couplet. <i>Qui tollis peccata mundi</i>
11	2:16	Dialogue sur la Voix humaine. 6 <sup>e</sup> Couplet. <i>Qui sedes ad dexteram Patris</i>
12	1:29	Trio. Les dessus sur la tierce et la basse sur la Trompette. 7 <sup>e</sup> Couplet. <i>Tu solus Dominus</i>
13	2:24	Recit de tierce. 8 <sup>e</sup> Couplet. <i>Cum Sancto Spiritu</i>
14	1:34	Dialogue sur les grands jeux. Dernier Couplet.

		<b>OFFERTOIRE</b>
15	5:24	Offertoire sur les grands jeux.
		<b>SANCTUS</b>
16	1:17	Premier Couplet du Sanctus. Plein jeu. <i>Sanctus</i>
17	1:29	Recit de Cornet. 2 <sup>e</sup> Couplet. <i>Pleni sunt caeli et terra</i>
18	2:46	Elevation. Tierce en Taille.
		<b>AGNUS DEI</b>
19	1:40	Agnus Dei. Plein jeu. <i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi</i>
20	1:40	Dialogue sur les grands jeux. Dernier Couplet d'Agnus Dei
		<b>ITE MISSA EST</b>
21	1:16	<i>Ite missa est</i> ; Deo Gratias. Petit plein jeu.
		total time: 44:47



**James Tibbles**, organ  
Église Notre Dame de Rozay-en-Brie, France

**Age of Discovery Vocal Ensemble**  
(dir. James Tibbles)

**Women's voices:** Victoria Chammanee  
Rebecca Guest  
Lucy Patston  
Rachel Sutherland  
Jayne Tankersley  
Fiona Tibbles

**Men's voices:** Nicholas Forbes  
Rowan Johnston\*  
Jonathan Palmer  
Brendon Shanks  
Nicholas Sutcliffe

\* *cantor*

## In the beginning

When Couperin set out to compose two organ masses he couldn't possibly have imagined the interest that these youthful compositions would stimulate amongst generations of performers and audiences since they came to the attention of musicologists in 1929.

Growing up in the village of Chaumes, just ten kilometres from Rozay-en-Brie, the young François must certainly have played the exciting new organ in the local church of Notre Dame. Couperin would have been only about twelve years old when the old organ was rebuilt – an inspirational event for certain! The prodigiously talented François had by this stage already been 'shoulder tapped' for the post of organist at Saint-Gervais, Paris (he wasn't permitted to actually take up the position until he reached the age of 18). His mass settings received the approval of M. de la Lande, who deemed them "extremely beautiful, and worthy to be given to the

public". These *pièces d'orgue* were published in 1690, with the royal privilege, and Couperin's career trajectory was affirmed.

My decision to record these organ masses on the Rozay organ (it being a rare extant example of the 17<sup>th</sup> century French organ building school, and, moreover, an instrument that is so closely associated with the young Couperin) was not a difficult one to make. The fact that the keyboards of this instrument are the only surviving example of 17<sup>th</sup> century French organ keyboards, and that Couperin himself certainly played them, are added bonuses.

There are other wondrous French organs that could have been considered, including those at Houdan, Saint-Gervais or Poitiers. These instruments have a strongly 18<sup>th</sup> century flavour, and are all well known. It is my hope that this recording will help further

establish the reputation and significance of the Rozay instrument, and that Couperin's music will speak afresh through its 17<sup>th</sup> century voice.

I quickly came to the view that the complete organ masses couldn't possibly be considered complete without also including the plainsong interpolations. *Alternatim* organ versets without the corresponding text and chant seems akin to having a conversation with a shadow. What becomes clear is that by placing the organ pieces in an artistic and liturgical context, the musical impact of each verset and their relationship to the surrounding chant is significantly enhanced.

What are we to expect of a finely restored 17<sup>th</sup> century organ (some of whose pipes date back to as early as 1600)? It is certain that organists will revel in the sound world of the historic organ – the flamboyance of the *voix humaine*, the vibrancy of the *cromorne*, the power of the

lowest *trompette* pipes, the strongly characteristic *cornet* and *tierce* registrations; others may be surprised by perceived "deficiencies" in an historic instrument – where instability of winding and tuning, and unevenness or slowness in pipe speech are some of the realities of an instrument that is, after all, over 330 years old! I hope it will be clear that what we gain far outweighs what our 21<sup>st</sup> century minds may initially find distracting. Nothing can replace the open, relaxed, all-encompassing tonal spectrum of the *montre*, the wide-eyed open flutes... the list of wonders goes on and on. For the performer, the opportunity to control the pipe speech, the articulations, and thus the musical gestures to the extent possible on an instrument such as this is a rare thing indeed. In that context, even realities such as practising in winter at a daytime temperature of zero degrees become pleasurable!

## The French Classical Organ

Couperin scholar Fenner Douglass states that “The finest moments in classical French organ music are those in which the instrument and the music are fused inseparably together – when musical textures are perfectly moulded to the indigenous characteristics of specified combinations of stops”.

From the mid 17<sup>th</sup> century until the latter part of the 18<sup>th</sup> century we find numerous writers giving remarkably consistent advice concerning the stops to be used for the various types of pieces. Moreover, we find the titles of the pieces become themselves the registration instructions. To cite but one example, *Fugue sur la trompette* (often abbreviated to *Fugue*) is the title of the piece, but also defines what stops to use; by extension, the character of the piece is implied. In contrast with the organs of northern Europe, the pipes of the classical French organ were contained in a single enclosed space. Effectively the organ was one tonal unit. What results is an instrument where the sound is free to mix and mingle –

a characteristic that is similarly reflected in the compositional style. The many mutation stops, divided and mounted *cornets*, and solo reeds provided the organist-composers with a wonderful palette of sounds.

Together with the generous fundamental tone of the *montre* and flutes, and crowned with the ringing tone of the high pitch mixture pipework, the late 17<sup>th</sup> century French organs are capable of conveying an enormous variety of moods and character. The fact that the registration practices are described in such detail gives us a remarkable insight into the sound world of the era – one which cannot be effectively replicated on instruments from other national styles or periods.

From around 1730 we find a reduction in the quality of organ compositions, while the art of the French organ builder continued to flourish. In the works of the late 17<sup>th</sup> century composers, then, this fusion between composer and instrument is at its strongest. This is the music of François Couperin and his contemporaries.



## The Chant

The second half of the 17<sup>th</sup> century also saw tremendous liturgical reform in France, resulting in an enormous amount of activity in the composition and publication of liturgical chant books. Nivers alone was responsible for at least 15 such publications between 1658 and 1733. Rejecting the highly ornate melismatic chant of the past, the French church required the chant to be clear, comprehensible, singable by congregations, and more 'modern' musically. Various styles of chant resulted, and, in stark contrast to the rather unified approach to organ building and registration practices, chant performance conventions were various and not clearly defined or described. We find simplified chant (following the mandate of the Tridentine reform), *plainchant musical*, composed in a simple metrical style, reflecting in part the rhythms of the language, and chant that included ornamentation in the latest vocal idiom. The modal system was also under threat, as the practice of adding chromaticism at cadence points developed. These changes gave composers much creative scope, particularly in terms of the relationship between the new plainchant and the organ music that surrounded it in the liturgy.

These reforms were documented in publications such as *Cérémonie parisienne* (1662), and, with the organ

being the only instrument permitted in church, we find a flurry of composition of organ versets for *alternatim* performance taking place at this time. Many of these were intended for use by amateur organists, and particularly for those whose improvisation skills were limited. These versets had in general no association with specific liturgical texts, thus enabling their use in a variety of contexts, including in Hymns, Mass settings and Te Deums.

The other type of versets, based on plainsong melodies, was treated in one of two ways. Either the plainsong was adapted into a contemporary style (whereby the verset was transformed into a seemingly freely composed piece that could almost have been found in the opera or ballet), or, alternatively, it was used as a Cantus Firmus (the so-called *plainchant en taille*). In this more traditional practice the plainsong melody, clearly discernable by the congregation, fulfilled a liturgical function, as well as providing the structural foundation for freely composed (generally homophonic) settings. While the adaptation of the chant into a modern idiom was seen as making chant more appealing, its detractors saw the *plainchant en taille* as presenting the chant without 'impurities' such as chromaticism, ornamentation or diminution.

## The Masses

Couperin's two mass settings represent high points in the genre. It seems all the more remarkable that these are not only his first, but also his last organ compositions. We can but contemplate his improvisational skill, and the nature of the music that would have been experienced by congregations weekly at Saint-Gervais during his long tenure.

The frontispiece of his *pièces d'orgue* makes explicit reference to the target market for these masses: one for ordinary use in the parishes, for solemn feasts; the other suitable for convent use.

The Parish Mass is based on the hugely popular plain-song *Cunctipotens genitor Deus*, and was designed for situations where there was no polyphonic choir. Each of the versets matches the mode of the chant to which it was associated, with the result that these versets would not have been able to have been used in other contexts. Musically sophisticated and technically demanding, the Parish Mass was clearly written with the capabilities of a professional organist in mind. Whilst in some ways speaking to the past (the use of *plainchant en taille* conforms exactly with that of other late 17<sup>th</sup> century Parisian composers), elsewhere we see the young

Couperin exploring the latest harmonic idioms and experimental registrations.

The Convent Mass, on the other hand, is a more conservative affair. The music is playable by organists of more moderate capability, and, with all the versets written in the same tonality, the effect is of a cohesive musical unity that presents the listener with fewer surprises. This is not to say that the composition is lacking in interest; the *duo sur les tierces*, for example, absolutely erupts into a flurry of frantic activity, after a settled opening that hints of nothing extraordinary to come.

The relationship between the versets and the plainsong in each of the masses is worthy of comment. The Parish Mass, with its challenging organ part, is paired with very simple chant capable of being sung by an untutored congregation; the style of plainsong associated with convent use is far more adventurous – more free rhythmically, and containing embellishments that could only have been performed by singers with some training.



## Performance Considerations

When approaching the performance of historic repertoire from an “historically informed” point of view, we find as many unanswered questions as we do solutions. No matter how much we seek to discover on topics such as *notes inégales*, we will never be able to fully grasp issues such as *le bon goût*. However much we have come to understand the intricacies of *la danse noble*, we can only hypothesise as to the extent to which dance elements were absorbed into the composition and performance of music in general. Even the question of ornamentation is vexed. Despite the existence of ornament tables in harpsichord music of the period, we are faced with all sorts of difficulties in the approach to the performance of these masses. This is in part on account of discrepancies between the extant sources, and in part due to the fact that this was a period of transition in taste and style – where, for example, ornaments which started on the note were gradually replaced, in the new, more

tonal, style of composition, with ornaments placed on leading notes, to be played starting on the upper note. This seemingly minor detail in fact has a significant impact on the musical result, and yet evidence to confirm what should be done is scant in the extreme. Conflicting evidence produces further difficulty; sources that explain that the *Plein Jeu* should be highly ornamented rest side by side with others that recommend an unadorned performance.

What was Couperin’s source of inspiration for the versets that make up these organ masses? At times we sense the influence of Lully ballet or opera; elsewhere the ancient homophonic organ compositions of the early 17<sup>th</sup> century. The *airs de cour* so well described by Bacilly in his vocal treatise of 1668 are perhaps the inspiration for the meandering melodies of Couperin’s *tierces en taille*; the *basses de trompette* must surely derive from Forqueray’s gamba playing.

In all of this, we must always remember the relationship between the various instrument techniques. The harpsichordist Couperin “*le grand*”, whose “domestic” music is so full of subtlety and fine nuances in the highly embellished character pieces and dances, is the same Couperin as that of the organ masses, with the same approach to the keyboard. In this way, French harpsichord music and technique helps inform our approach to the organ and its music.

And what of the plainsong? Pronunciation of the text according to late 17<sup>th</sup> century Parisian practice imbues the chant with colours that are far removed from those of the present. Likewise, the choice of chant and its performance style are issues that heavily influence the overall result.

These questions may at first appear to be of primary importance. In the end, however, I believe the issue changes at some point, as the various research questions eventually become secondary; what the performer

ultimately aims to capture and convey is something that touches the human soul. For some, this may be called “the essence of the music”. My view is that the association of plainsong interpolations with organ versets produces in performance something that is at once both worldly and other-worldly. The music becomes, as it were, a bridge between the present and the past.

We may be moved by the intensity of the chromaticism, or delighted by the innocent playfulness of the melodies, thrilled by the exuberance of the *grands jeux*, or transported by the ethereal “otherness” of the plainsong melodies. Whatever is achieved in this pairing of Nivers chant, Rozay organ and Couperin music, speaks to us today, whilst being at the same time a homage to *le grand siècle*.

James Tibbles

## The Historic Organ of Rozay-en-Brie

When you end your travels at Rozay-en-Brie, not far to the east of Paris, you have reached the centre of the Brie district. A pink granite stone in the town square of this historic village marks that point.

Nearby is Chaumes-en-Brie, where we find ourselves plunged into the heart of the music of *le grand siècle* - the Couperins, the Forquerays and the great organ builder L-A Cliquot all having lived there. It was also not far from Rozay that Titon du Tillet had, shortly before 1650, an unforgettable encounter. On the feast of St. Jacques three young men from Chaumes decided to go and play for the harpsichordist of the King's Chamber, Jacques Champion de Chambonnières, who owned a residence just a stone's throw from Rozay. Jacques Champion, charmed by the quality of the music, asked the names of the musicians: "We are the Couperin brothers: I am the eldest, Louis, this is François and Charles". In 1668 Charles became the father to François *le grand* "the great".

In the centre of Rozay stands a magnificent 13<sup>th</sup> century collegiate church, which serves as a showcase for a spectacular and rare organ from the last quarter of the 17<sup>th</sup> century. On account of its proximity to Chaumes,

and therefore its association with the Couperin family, the instrument is often called "the Couperin organ".

Despite the existence of various theories, to this day no-one knows the complete history of this great instrument - not even the name of the original builder. The very existence of such an instrument in this little village is quite astonishing. Legend has it that it was a gift from Madame de Maintenon, who owned a house in the area. However there is a more plausible theory; well before the period of the Couperins, Rozay-en-Brie, like all the surrounding village estates, belonged to the Canons of Notre-Dame, Paris. The Canons were richly provided for, as they levied taxes and had all the rights of "high, middle and low" justice over their estates. It seems more than likely that it was the Canons of Notre-Dame, Paris that commissioned the instrument. The fact that we find on the organ case many carvings dating from the beginning of the 16<sup>th</sup> century, almost certainly recovered from an earlier organ, which we know to have been played by a certain Justice Charon in 1606, adds weight to this hypothesis.

The dates 1724 and 1737, engraved on various wooden parts of the organ, had long caused people to think

this was an instrument from the start of the 18<sup>th</sup> century. The most commonly held theory was that the *positif* was built by Nicolas Deslandes and the *grand orgue* by Louis-Alexandre Cliquot. The major restoration of 1996, carried out by the brilliant organ builder Yves Cabourdin, has demonstrated that this is not the case. If the origins of the Rozay organ remain a mystery to us, we at least now know that the perfect integrity of the ensemble (the organ case, the pipework, the action) represents the work of a single organ builder.

The instrument adorns the entire church with great majesty, in a luminous dialogue between the *grand orgue* and the *positif*. The construction is clearly homogeneous, giving the whole an astonishing impression of unity. The keen eye will however note some contradictory details, such as the presence of superb, highly stylized 18<sup>th</sup> century clerestory windows, which contrast strongly with the "solid" visual effect of the 17<sup>th</sup> century organ. Furthermore, the base of the *positif* is decorated with sculptures that are almost identical to those on an organ in a village near to Rozay, built by Hypolite Ducastel (1678).

A single ancient document tells us that a restoration by François Deslandes was commissioned in 1723. Deslandes died shortly after starting the work, the nature of which is otherwise totally unknown. Deslandes replaced the panels for the draw-stops; the new ones had five additional square holes, left empty, suggesting that there was a plan to increase the size of the organ from 29 to 34 stops. The desire to add a 16' stop to the organ seems obvious, but beyond that there we have no further information.

As was already reported in 1983, two old banks of square draw-stops, shortened slightly and mostly labelled, have been reused as supports inside the case of the *grand orgue*. These boards, miraculously preserved, have made possible the reconstruction of the 17<sup>th</sup> century instrument's original composition. The almost complete conservation of the old drawstop panels, the direct correspondence between the stop jambs and the wind-chests, and especially the divided Trumpet, Tierce and Nazard stops, leads to the obvious conclusion that the entire instrument dates from the last quarter of the 17<sup>th</sup> century, including, without the slightest doubt, the superb keyboards. These keyboards, whose range goes

from C to c", would probably have disappeared if the restoration entrusted to Deslandes had actually taken place. In 1727, keyboards reaching d" were indispensable for the music of the time.

This means that to the best of our knowledge the keyboards of the Rozay organ are the oldest playable keyboards in France, and, what's more, have undoubtedly been played by numerous members of the Couperin family while they were visiting their relatives in Chaumes-en-Brie, or meeting Nicolas Lebègue, whose activity was extremely important in the area east of Paris.

No-one knows when the organ was next worked on after the death of Deslandes, but it was probably before 1737, a date engraved on the case of the *grand orgue*. Given that Louis-Alexandre Clicquot had taken on a lot of the work left unfinished by Deslandes, it is possible that it was he that restored the organ to its original 17<sup>th</sup> century condition, leaving empty the square holes in the 1727 stop-panels. In fact this was in reality only a small task, since Deslandes had not had the time to make significant progress in dismantling the organ.

During the French Revolution of 1789 the organ was spared from looting, pillaging and requisitions of metal. The terrible state of some of the pipework seems to suggest that the pipework was hidden by the locals in various places, showing just how deeply rooted the organ was in the culture of the time.

During the 19<sup>th</sup> century, the organ fell into ruins. On December 11<sup>th</sup> 1900, a quote from the organ building firm Anneessens proposed the total demolition of the "irreparable" instrument – case, pipework and action – so that the church could benefit from a totally new organ! The bankruptcy of the Anneessens was the miracle that left the organ of Rozay intact, albeit in a pitiful state, since no repairs had been carried out since its 1737 restoration.

It was not until 1930 that, spurred on by the Dean of the church, Father Levasseur, the great organ builder Gabriel d'Alençon took an interest in the Rozay organ. This scrupulous and meticulous builder, respectful of antiquities, understood immediately that these "sad remains" were in fact a unique witness to the 17<sup>th</sup> century. D'Alençon even spoke of the instrument

containing some windchests from the 16<sup>th</sup> century. Gabriel d'Alençon's restoration saved an organ which, according to organists like George Bonnet of Saint-Eustache in Paris, is a true work of art.

The organ was inaugurated anew on August 13<sup>th</sup> 1933. In restoring the Rozay organ, Gabriel d'Alençon gave us a marvellous lesson in restoration methods. Reuniting and classifying the pipework that had been stored in the *positif* or in the loft since the first half of the 19<sup>th</sup> century, his work exemplified a new approach to restoration, in the same era in which great instruments were disappearing - victims of outmoded fashions.

Thus, the land of the Couperins was no longer *terra incognita* for the organ. Members of the Daras family (in particular Andrée, who was titulaire at Rozay for over 50 years), with the assistance of young organists such as Michel Chapuis and Pierre Cochereau, have been able to bring a new momentum to the rediscovery of the French organ.

In 1973, Pierre Cochereau commented: "The organ of Rozay, not simply restored but very well restored,

could be considered the finest instrument in the Paris region, even in France", an opinion held still by our friend Michel Chapuis.

Yves Cabourdin's restoration, supported by musical advances of recent decades, followed in the footsteps of Gabriel d'Alençon, restoring completely the disposition of the original 17<sup>th</sup> century instrument. The five holes for stops earlier left empty were filled by Yves Cabourdin with accessories, including a *tremblant fort*, a bell intended to wake up those pumping the bellows, and a "pencil-case" (probably unique in France, even though it is not from the 17<sup>th</sup> century).

The atypical organ of Rozay en Brie is truly a miracle, having traversed the centuries, escaped the hazards of restoration, pillaging, additions and modifications. In France, this makes this great instrument one of the rarest and most intact witnesses to 17<sup>th</sup> century organ building.

Philippe Lécossais

*Titulaire* of the historic Grandes Orgues of Rozay en Brie  
(translation: Helen Charters)



**James Tibbles** is one of New Zealand's leading players of historic keyboards, having an active career as a soloist, accompanist, recording artist and conductor. He is Senior Lecturer in Early Music Performance / Performance Practice and Head of the Early Music Department at The University of Auckland, as well as being Artistic Director of the early music organisation *Age of Discovery*, a member of the baroque chamber ensemble *Extempore*, and organist at St. Patrick's Cathedral, Auckland.

James Tibbles started learning the organ at the age of 14, continuing his studies at The University of Auckland, during which time he held the position of Belinda Godfrey Memorial Organ Scholar at Auckland Cathedral of the Holy Trinity. His interest in historic instruments was kindled at an early age, seeing him assembling a kitset clavichord and harpsichord, and performing in baroque music ensembles while still at school.

After completing a Masters degree in Organ and Harpsichord under Anthony Jennings, James undertook

post-graduate study at the Royal Conservatory, The Hague under Professor Bob van Asperen, as well as pursuing studies on historic organ and fortepiano. On his return to New Zealand in 1985 he was appointed Director of Music at Auckland Cathedral of the Holy Trinity – a position he held until 1993. Since being appointed to the staff of The University of Auckland, Mr Tibbles has held the positions of Associate Head-Performance, Deputy Head and Head of School.

His research interests include the history of Early Music in New Zealand, early New Zealand organs, and aspects of keyboard touch and articulation in the performance of historic keyboard repertoire.

James Tibbles' CD output includes *And I saw in a New Heaven* (Auckland Cathedral Singers), *Sesquialtera* (1779 Avery organ, Ponsonby Baptist church), *J.S. Bach "In the Italian Style"* (solo harpsichord), and *North German Organ Music* (pmr 0015).

## Au début

Quand Couperin commença à composer ses deux messes d'orgue, il était loin de pouvoir imaginer l'intérêt que ses compositions juvéniles éveilleraient chez des générations d'artistes et de publics, dès lors qu'il capterait l'attention des musicologues en 1929.

En grandissant à Chaumes, une ville située à dix kilomètres de Rozay-en-Brie, le jeune François dut certainement jouer de ce nouvel orgue plein de promesses, de l'église locale Notre-Dame. Couperin ne devait avoir qu'environ douze ans lors de la reconstruction du vieil orgue, qui fut certainement pour lui une source d'inspiration! François, enfant prodige, avait déjà été, en ce temps-là, adoubé pour devenir organiste à Saint-Gervais (on ne lui donna pas permission de prendre le poste avant l'âge de 18 ans). Ses messes gagnèrent l'approbation de M. de la Lande, qui les estimait «extrêmement belles, dignes d'être données au public». Ces *Pièces d'orgue*

furent publiées en 1690, avec le privilège royal, et ainsi la trajectoire de la carrière de Couperin s'installa.

Il m'était naturel de décider d'enregistrer ces messes d'orgue sur l'orgue de Rozay (celui-ci est un exemple rare de l'école française de la facture d'orgues du XVIIIe siècle, et est si fortement associé au jeune Couperin). Le fait que les claviers sur cet instrument soient des exemples uniques de claviers d'orgue français du XVIIIe siècle, et que Couperin ait certainement joué dessus, ajoutait à mon intérêt pour cet instrument.

D'autres orgues français auraient pu être considérés, comme ceux de Houdan, Saint Gervais, ou Poitiers. Ces instruments présentent cette saveur affirmée renvoyant au XVIIIe siècle, et ils sont tous bien connus. J'espère, à travers cet enregistrement, aider à renforcer la réputation et l'importance de l'orgue Rozay, et contribuer à ce que la musique de Couperin résonne

à nouveau, à travers les voix marquées du XVIIIe siècle, de l'instrument.

Je suis rapidement arrivé à la conclusion que les messes d'orgue ne pouvaient être considérées comme accomplies si les interpolations du plain-chant n'y étaient pas incluses. Les versets d'orgue en alternatim sans texte ou sans chant correspondant, sont semblables à une conversation que l'on entretiendrait avec une ombre. Il devient clair que l'impact musical de chaque verset et sa relation au chant qui l'entoure, est augmenté de façon significative quand les pièces d'orgue sont jouées dans un contexte artistique et liturgique.

Que peut-on attendre d'un orgue du XVIIIe siècle, finement restauré (dont certains tuyaux datent de 1600)? Il est certain que les organistes se délecteront de l'univers sonique de l'orgue illustre – la flamboyance de la voix humaine, la sonorité du cromorne, la puissance des tuyaux

trompettes les plus bas, la registration des cornets et tierces, particulièrement typiques. D'autres seront surpris par les «défauts» perçus dans un tel instrument – l'instabilité de la soufflerie et de l'harmonisation, et le déséquilibre ou la lenteur d'émission d'un tuyau font partie de la réalité d'un instrument qui a finalement plus de 330 ans! J'espère qu'il semblera clair que les avantages dépasseront largement les impressions de surprises que ressentiront nos esprits du XXIe siècle au premier abord. Rien ne peut remplacer la gamme vaste, légère et universelle de tonalités qu'offre la montre, les flûtes ouvertes étonnées... la liste pourrait s'éterniser. Pour l'artiste, l'occasion de maîtriser les émissions des tuyaux, les articulations, et ainsi les gestes musicaux, dans la mesure du possible sur un tel instrument, n'arrive que rarement. Dans ce contexte, même des répétitions en hiver sous zéro degré en pleine journée deviennent un plaisir!

## L'orgue classique français

Fenner Douglass, grand spécialiste de Couperin, déclare que «les plus beaux moments de la musique d'orgue classique française sont ceux au cours desquels l'instrument et la musique se sont fondus l'un avec l'autre – quand les textures musicales moulent parfaitement les caractéristiques inhérentes des combinaisons spécifiées des jeux».

Du milieu du 17<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du 18<sup>e</sup> siècle, de nombreux écrivains donnèrent des conseils notablement similaires, concernant les jeux qui doivent être utilisés pour différents types de pièces. De plus, les titres mêmes des pièces deviennent des instructions de registration. Pour ne citer qu'un exemple, *Fugue sur la trompette* (souvent abrégé *Fugue*) est le titre d'une pièce, mais il définit aussi quels jeux doivent être utilisés; et puis, il sous-entend le caractère de la pièce. Contrairement aux orgues de l'Europe du Nord, tous les tuyaux d'un orgue classique français étaient contenus dans un seul espace clos. L'orgue était finalement une seule unité tonale. Le résultat est un instrument dans lequel les sons sont libres de se mélanger et se mêler –

un trait qui se reflète aussi dans le style compositionnel. Les nombreuses mutations, les cornets divisés et montés, et les anches solo fournissent à l'organiste-compositeur une palette de sons incroyable.

Avec les fondamentales sonores de la montre et des flûtes, couronnées par la sonorité éclatante issue d'une mixture de tuyaux très aigus, les orgues français de la fin du 17<sup>e</sup> siècle sont capables d'évoquer une large variété d'ambiances et de caractères.

Le fait que les pratiques de registration soient décrites dans un tel détail nous donne un exceptionnel aperçu de l'univers sonore de l'époque, qui serait mal rendu sur des instruments issus d'autres pays, et d'autres périodes.

A partir de 1730 environ, on constate un affaiblissement de la qualité des compositions à l'orgue, alors que l'art des facteurs d'orgues français continue d'être florissant. Dans les travaux des compositeurs de la fin du 17<sup>e</sup> siècle, cette fusion entre le compositeur et l'instrument est à son zénith. Ainsi est la musique de François Couperin et ses contemporains.



## Le Chant

La seconde moitié du 17<sup>e</sup> siècle fut une période d'immenses réformes liturgiques en France, qui amenèrent un nombre très important de compositions et de publications de livres de chant liturgiques. Nivers fut responsable d'au moins 15 publications de ce type, entre 1658 et 1733. En rejetant le chant mélismatique et richement orné du passé, l'Église française exigeait que le nouveau chant soit clair, compréhensible, chantable pour des assemblées de fidèles, et plus « moderne » musicalement. De cela résulta l'émergence de styles divers de chant et, en opposition totale avec l'approche plutôt coordonnée de la facture d'orgues et des pratiques de registration, de conventions d'interprétation des chants étaient variées et peu définies ou décrites. Il y avait des chants simplifiés (suite au mandat de la réforme tridentin), le plain-chant musical, composé dans un style métrique simple, reflétant en partie les rythmes de la langue, et un chant qui incluait les ornements du style vocal du dernier cri. Le système modal était aussi menacé, puisque la pratique consistant à ajouter du chromatisme aux cadences se développait. Ces changements donnèrent aux compositeurs un cadre créatif vaste, en particulier sur le plan de la relation entre le nouveau plain-chant et la musique organiste qui l'entourait au sein de la liturgie.

Ces réformes ont été documentées dans les publications comme *Cérémoniale parisienne* (1662), et l'orgue

étant le seul instrument autorisé dans les églises, il y avait un tourbillon de compositions de versets d'orgue pour des interprétations en alternatim à cette époque. Beaucoup d'entre-elles était destinées à l'usage des organistes amateurs, particulièrement ceux dont la compétence d'improvisation était limitée. Ces versets ne présentaient généralement pas d'association à des textes liturgiques spécifiques, ce qui rendit possible leurs usages dans une variété de contextes, y compris les hymnes, les arrangements de messe et les Te Deum.

Il existait deux façons de traiter l'autre type de verset, basé sur les mélodies de plain-chant. Soit le plain-chant était adapté dans un style contemporain (dans lequel le verset était transformé dans une pièce qui était en apparence librement composée, proches de celles présentes dans les opéras ou les ballets), soit il était utilisé comme Cantus Firmus (le dit « plain-chant en taille »). Dans cette pratique plus traditionnelle, la mélodie du plain-chant, clairement perceptible par l'assemblée, remplissait une fonction liturgique et fournissait également une fondation structurelle pour des arrangements librement composés (en majorité homophoniques). Pendant que l'adaptation du chant dans un langage moderne était vue comme rendant le chant plus attrayant par certains, ses détracteurs considéraient le plain-chant en taille comme représentant le chant sans « impuretés », telles le chromatisme, ornementation ou diminution.

## Les messes

Les deux arrangements de messe de Couperin représentent l'apogée du genre. Cela est d'autant plus extraordinaire que ces arrangements ne sont pas seulement ses premiers, mais aussi ses derniers. On ne peut qu'imaginer ses improvisations et la nature de cette musique que les assemblées séminales eurent la chance d'écouter à Saint Gervais, pendant la longue fonction de Couperin.

Le frontispice de ses pièces d'orgue fait une allusion explicite à chaque différent public de ses messes: l'une à l'usage ordinaire des paroisses pour des fêtes solennelles, et l'autre à l'usage des couvents.

*Messe pour les Paroisses* est basé sur le très populaire plain-chant *Cunctipotens genitor Deus*. Il fut conçu pour les cas où il n'y avait pas de chorale polyphonique. Chacun des versets correspond au mode du chant auquel il était associé; ces versets n'auraient donc pu être utilisés dans d'autres contextes. Musicalement sophistiquée et techniquement ambitieuse, *la Messe* fut évidemment écrite en pensant aux capacités d'un organiste professionnel. D'une certaine manière, il tient compte de ce qui l'a précédé (l'usage du plain-chant en taille se conformant exactement au celui des autres compositeurs parisiens de la fin du 17<sup>e</sup> siècle), mais de l'autre, le jeune Couperin explore les styles harmoniques modernes et les registrations expérimentales.

A l'opposé, *Messe pour les Couvents* est plus conven-

tionnel. La musique peut être jouée par des organistes de compétences plus modestes. Tous les versets étant écrits dans la même tonalité, l'effet est plutôt d'une unité musicale cohésive qui prend moins les spectateurs au dépourvu. Cela ne signifie pas pour autant que la composition est sans intérêt; *le Duo sur les tierces*, par exemple, éclate d'un tourbillon d'activité frénétique, après une ouverture typique qui ne laisse pas du tout imaginer les extraordinaires développements à venir.

La relation entre les versets et les plain-chants dans chacun de ces messes mérite commentaire. *Messe pour les Paroisses*, avec la partie d'orgue éprouvante, est combinée avec un chant extrêmement simple qui peut être chanté par des assemblées sans connaissances particulières. Le style de plain-chant destiné à l'usage des couvents est beaucoup plus aventureux – plus libre rythmiquement, avec des ornements qui n'auraient pu être interprétés que par des chanteurs exercés.

## Considérations d'interprétation

Quand on étudie l'interprétation des répertoires anciens d'un point de vue baroque, on trouve autant de questions sans réponses que de solutions. Quels que soient les efforts déployés pour explorer des sujets divers comme les notes inégales, on n'arrivera jamais à saisir complètement les questions comme le bon goût. Malgré tout ce l'on est arrivé à comprendre des subtilités de la danse noble, on ne peut que supposer la mesure dans laquelle les éléments de danse étaient insérés dans la composition et l'interprétation de la musique. De même, la question des ornements est épineuse. Malgré l'existence des tables d'ornements dans la musique du clavecin de la période, on fait face à toutes sortes de difficultés à l'interprétation de ces messes. Cela est en partie dû à des divergences entre les sources existantes, et est aussi en partie lié au fait que la période de référence était celle des transitions de goûts et styles – par exemple, les ornements qui commençaient sur la note ont été succédés progressivement par un nouveau style de composition plus tonal,

avec des ornements qui étaient placés sur les notes sensibles, qui doivent être joués à la note supérieure. Ce détail, anodin en apparence, eut en dans la réalité un impact important sur le résultat musical, les indications de jeu étant nettement insuffisantes. Les indications contradictoires produisent des difficultés supplémentaires ; les sources qui expliquent que le Plein Jeu devrait être richement ornémenté côtoient celles qui recommandent une interprétation sans ornements.

Quelle était la source d'inspiration de Couperin à l'écriture des versets qui constituent ses messes d'orgue ? Par moment, on détecte l'influence des ballets de Lully ou de l'opéra ; d'autres fois, celles des compositions d'orgue anciennes et homophoniques du début de 17<sup>e</sup> siècle. Les airs de cours, si bien décrits par Bacilly dans son traité du chant de 1668, sont peut-être l'inspiration à l'origine des méandres des mélodies de Couperin dans son *tierces en taille* ; les basses de trompette proviennent certainement du jeu à la gamba de Forqueray.

En marge de toutes ces considérations, il ne faut pas oublier la relation entre les diverses techniques instrumentales. Couperin « le Grand », le claveciniste, dont la musique domestique est embellie de tant de subtilités et de nuances fines, comme en témoignent ses pièces de caractères et ses danses, est aussi le musicien des messes d'orgues, avec la même approche au clavier. Ainsi, la musique et les techniques de clavecin françaises nous guident dans l'approche de l'orgue et sa musique.

Que dire du plain-chant ? D'après la pratique parisienne de la fin du 17<sup>e</sup> siècle, le texte prononcé comme tel, imprègne le chant de couleurs qui demeurent très éloignées des couleurs contemporaines. Les choix du chant et son style d'interprétation sont des questions qui ont également une influence sur le résultat d'ensemble.

A première vue, ces questions paraissent capitales. Il me semble pourtant que cette supposition change au fur et à mesure de la réduction naturelle des questions de recherche ; ce que l'artiste vise finalement à traduire,

est l'inexprimable pouvoir d'émuover. Pour certains, ceci est « l'essence de la musique ». Pour moi, le résultat de l'association des interpolations de plain-chant avec des versets d'orgue relève du temporel et de l'éthéré à la fois. La musique devient un pont entre le présent et le passé.

Elle nous émeut par l'intensité du chromatisme, nous captive par l'enjouement innocent des mélodies, nous passionne avec l'exubérance des grands jeux, et nous transporte avec « l'altérité » éthérée des mélodies du plain-chant. Tout ce qui est accompli dans ce mariage du chant de Nivers, l'orgue de Rozay et la musique de Couperin nous parle aujourd'hui, tout en étant un hommage au grand siècle.

James Tibbles  
(traduction: Tamaki Tokita)



## Les Grandes Orgues Historiques de Rozay-en-Brie

Lorsque vous arrêtez votre chemin à Rozay-en-Brie, non loin de Paris, vers l'est, vous êtes au centre de la Brie. Une borne de granit rose marque ce point sur la grand'place de ce beau village à l'histoire particulièrement riche.

Chaumes-en-Brie est proche et nous voilà plongés dans cette région au cœur de la musique du Grand Siècle, avec les Couperin, Forqueray, Clicquot. C'est d'ailleurs non loin de Rozay que Titon du Tillet situe, peu avant 1650 une rencontre inoubliable:

Le jour de la Saint Jacques, trois jeunes hommes de Chaumes-en-Brie décident d'aller donner une aubade au joueur d'épinette de la Chambre du Roi, Jacques Champion, de Chambonnières, à un jet de pierre de Rozay, où il possède une demeure. Jacques Champion, charmé par la qualité de leur musique demande le nom de ces musiciens: «Nous sommes les frères Couperin, je suis Louis l'ainé, et voici François et Charles». Cette rencontre allait préluder à la suite que l'on sait.

De Charles naîtra en 1668 François, dit «Le Grand».

Au centre de Rozay trône une magnifique collégiale du 13<sup>e</sup> siècle. Celle-ci sert d'écrin à un orgue magnifique et rare du dernier quart du 17<sup>e</sup> siècle, souvent appelé, de par la proximité de Chaumes, «l'orgue des Couperins».

Même si certaines hypothèses sont permises, nul ne connaît à ce jour l'histoire complète de ce grand instrument ni son facteur d'origine. Sa présence même, dans cette petite bourgade, étonne. La légende fait état d'un don de Madame de Maintenon, qui aurait possédé une maison dans la région! La vérité est certainement plus dans le fait que, bien avant l'époque des Couperin, Rozay-en-Brie ainsi que toutes les terres et villages alentours appartenaient aux chanoines de Notre-Dame de Paris. Les chanoines étaient richement pourvus puisqu'ils levaient des taxes et avaient tous les droits de «haute, moyenne et basse» justice sur leurs domaines.

La présence dans le buffet du Grand orgue de nombreux éléments sculptés du début du 16<sup>e</sup> siècle, très certainement récupérés sur l'orgue antérieur, joué par un certain Justin Charon en 1606, donne plus de valeur encore à cette hypothèse.

Les dates gravées sur les diverses boiseries du grand

orgue, 1724, 1737, ont longtemps fait penser à un instrument du début du 18<sup>e</sup> siècle, positif attribué à Nicolas Deslandes et Grand orgue à Louis-Alexandre Clicquot. La grande restauration de 1996, menée par le brillant facteur d'orgues Yves Cabourdin, a su montrer qu'il n'en est rien.

Si la naissance du Grand Orgue de Rozay nous est encore inconnue, nous savons depuis la restauration de 1996 que la parfaite unité de l'ensemble, tant du point de vue des buffets que des sommiers ou encore de la mécanique est due à un seul et unique facteur.

L'instrument orne toute la largeur de la collégiale avec grande majesté, dans un dialogue lumineux du grand orgue et du positif. La facture est clairement homogène, donnant à l'ensemble une étonnante impression d'unité. L'œil avisé notera néanmoins quelques détails contradictoires comme la présence des superbes claires-voies très stylées 18<sup>e</sup> siècle s'opposant au massif du grand orgue très clairement 17<sup>e</sup>. De plus, la base du positif est ornée de sculptures quasi identiques à celles d'un orgue proche de Rozay et ayant pour facteur Hypolite Ducastel (1678).

Un unique document ancien nous apprend néanmoins qu'une restauration fut commandée à François Deslandes en 1723. Deslandes mourut peu de temps après avoir commencé les travaux, de nature d'ailleurs totalement inconnue. Deslandes remplace les panneaux de tirage de jeux. Les nouveaux possèdent 5 trous carrés supplémentaires, restés vides, semblant vouloir porter l'orgue de 29 à 34 jeux. La volonté de l'ajout d'un 16' au grand orgue semble évidente, mais aucune information ne subsiste sur le reste.

Déjà signalées dès 1983, deux anciennes planches de tirants carrés, légèrement amputées et munies de la majorité de leurs étiquettes, sont réemployées comme support à l'intérieur du buffet du grand orgue.

Ces planches, miraculeusement conservées, ont permis de restituer la composition d'origine de l'instrument du XVII<sup>e</sup> siècle.

La conservation presque intégrale des anciens panneaux de tirage de jeux, la correspondance de la composition qu'ils indiquent avec les sommiers, et particulièrement la coupure basses/dessus pour la trompette, la tierce et le nazard, conduit à une constatation

évidente faisant remonter la totalité de l'instrument au dernier quart du 17<sup>e</sup> siècle, en comprenant sans aucun doute possible les superbes claviers. Ces claviers dont l'étendue va de C1 à C5 auraient probablement disparu si la restauration confiée à Nicolas Deslandes avait eu lieu. En effet, en 1727, des claviers montant à D5 étaient indispensables pour la musique de ce temps.

Ceci fait que les claviers de l'orgue de Rozay-en-Brie sont à notre connaissance les claviers jouables les plus anciens de France, et qui plus est, ont indubitablement été touchés par de nombreux membres de la famille Couperin, visitant leur famille à Chaumes en Brie, voire Nicolas Lebègue dont l'activité fut extrêmement importante dans l'est parisien.

Après le décès de Deslandes, nul ne sait quand l'orgue fut remonté, probablement avant 1737, date portée sur le grand corps. Louis-Alexandre Clicquot ayant repris nombre de travaux laissés en suspend par Deslandes, il est possible qu'il ait effectué la remise de l'orgue à son état d'origine du 17<sup>e</sup> siècle, laissant vides les trous carrés dans les panneaux de tirants de 1727. Bien peu de travail en réalité car Deslandes n'avait pas eu le temps de procéder à un démontage important.

À la Révolution Française de 1789, l'orgue fut épargné des saccages, pillages et autres réquisitions de métal. L'état misérable de certains tuyaux semble attester le fait que la tuyauterie fut cachée par la populace locale dans des lieux divers, ce qui montre l'enracinement de l'orgue dans la tradition de l'époque.

Durant le 19<sup>e</sup> siècle, l'orgue tombe en ruines. Le 11 décembre 1900, un devis de la Manufacture Anneessens propose au curé de l'époque la destruction totale de l'instrument « irréparable » – buffets, tuyaux et mécanique – au profit d'un orgue totalement neuf! La faillite de la maison Anneessens laisse miraculeusement l'orgue de Rozay intact, mais dans un état pitoyable puisque jamais restauré depuis le remontage de 1737.

Il faut attendre 1930 pour voir un grand facteur d'orgues, Gabriel d'Alençon, s'intéresser à l'orgue de Rozay sous l'impulsion du Curé Doyen, le Père Levasseur. Ce facteur très scrupuleux, méticuleux et respectueux de la chose ancienne, a su comprendre rapidement l'intérêt de ces « *lamentables restes* », de cet orgue témoin unique du 17<sup>e</sup> siècle – d'Alençon en parle même comme possédant des sommiers du 16<sup>e</sup> siècle.

Gabriel d'Alençon entreprend une restauration qui sauve l'orgue lequel, au dire d'organistes comme Georges Bonnet, titulaire de Saint-Eustache à Paris, est une véritable œuvre d'art.

L'orgue est inauguré le 13 août 1933. Gabriel d'Alençon donnait, en restaurant l'orgue de Rozay une merveilleuse leçon de méthode. Réunissant et classant les tuyaux entassés dans le positif ou dans les combles depuis la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle, il signalait, à l'époque même où disparaissaient de grands instruments victimes de visions démodées, l'exemple d'une approche moderne de la restauration

Dès lors, le pays des Couperin n'est plus *terra incognita* pour l'orgue. Les demoiselles Daras, et en particulier Andrée, titulaire de l'orgue pendant plus de 50 années, assistées de jeunes organistes comme Michel Chapuis ou encore Pierre Cochereau ont su apporter un élan nouveau dans la redécouverte de l'orgue français.

En 1973, Pierre Cochereau commentait: «L'orgue de Rozay, restauré et fort bien restauré, pourrait être considéré comme le meilleur instrument de la région parisienne, voire de la France», opinion que partage toujours notre ami Michel Chapuis.

La restauration de Yves Cabourdin, servie par les avancées musicologiques des dernières décennies, a suivi les traces de Gabriel d'Alençon, en restituant sans restriction la composition du 17<sup>e</sup> siècle avec ses éléments et composants d'origine.

Les cinq trous de tirants restés vides furent comblés par Yves Cabourdin avec des accessoires – Tremblant fort, clochette destinée « au réveil » du souffleur, « porte-crayon » probablement unique en France mais pas du 17<sup>e</sup> siècle ...

L'orgue atypique de Rozay en Brie est bien un miraculé, ayant à travers les siècles évité les restaurations hasardeuses, les pillages, ajouts ou encore modifications. En France, ceci fait de ce grand instrument, l'un des très rares témoins de la facture d'orgue intacte du 17<sup>e</sup> siècle.

Philippe Lécossais  
Titulaire des Grandes Orgues Historiques de Rozay-en-Brie



**James Tibbles** est un éminent concertiste de claviers historiques en Nouvelle-Zélande, doté d'une carrière active comme soliste, accompagnateur, artiste et chef d'orchestre. Il est maître de conférences en Interprétations de la Musique Ancienne/Pratiques d'Interprétation et directeur du Département de Musique Ancienne à l'Université d'Auckland; il est également directeur artistique de *Age of Discovery*, une organisation de musique ancienne, membre d'*Extempore*, un ensemble de la musique de chambre baroque, et organiste à la Cathédrale Saint-Patrick d'Auckland.

James Tibbles a commencé à apprendre à jouer de l'orgue à l'âge de 14 ans, tout en continuant ses études à l'Université d'Auckland ; durant cette période il était également lauréat de la bourse d'orgue commémorative de Belinda Godfrey à la Cathédrale de Holy Trinity, Auckland. Son intérêt pour les instruments historiques s'est éveillé à un âge précoce ; il avait déjà monté un clavecin et un clavicorde en kit et jouait dans des ensembles de musique baroque durant sa scolarité.

Après avoir complété un master d'orgue et de clavecin sous la direction d'Anthony Jennings, il s'est engagé dans

des études de troisième cycle au Conservatoire royal de Musique de La Haye sous la direction du Professeur Bob van Asperen, tout en poursuivant ses études d'orgue historique et de forte-piano. A son retour en Nouvelle-Zélande en 1985, il a été nommé directeur de la musique à la Cathédrale de Holy Trinity, Auckland – un poste qu'il occupa jusqu'en 1993. Depuis sa nomination à l'Université d'Auckland, M Tibbles a occupé les postes d'Associate Head-Performance, de directeur adjoint, et de directeur du département.

Ses domaines de recherche comprennent l'histoire de la musique ancienne en Nouvelle-Zélande, les orgues anciens néo-zélandais, et des aspects du toucher et de l'articulation dans les interprétations du répertoire des claviers historiques.

Sa discographie comprend *And I saw in a New Heaven* (Auckland Cathedral Singers), *Sesquialtera* (sur l'orgue d'Avery, datant de 1779, à l'Eglise Baptiste de Ponsonby), J.S. Bach «*In the Italian Style*» (clavecin solo), et *North German Organ Music* (pnr 0015).

**pmr 0020**  
**Pitch:** a = 396 Hertz  
**Temperament:** Modified Meantone  
**Editions / Sources:** Organ: Pièces d'orgue, facsimile edition of the Carpentras ms., Fuzeau, France, 1986  
 Chant: Graduale Romanum, Paris, 1640 and 1697  
 Graduale monasticum, Paris 1686  
**Recording:** Plainsong: December 2010, June 2011  
 Music Theatre, The University of Auckland School of Music, New Zealand  
 Organ: 4-8 July, 2011  
 Église Notre-Dame de la Nativité, Rozay-en-Brie, France  
**Engineers:** Paul McGlashan (plainsong), Igor Kirkwood (organ)  
**Producer:** Wayne Laird, Nicholas Sutcliffe  
**Mastering:** Paul McGlashan  
**Booklet Text:** James Tibbles, Philippe Lécosais  
**Translations:** Tamaki Tokita, Helen Charters  
**Photos:** Philippe Lécosais, James Tibbles, paladino media  
**Graphic Design:** Brigitte Fröhlich

a production of **paladino music**  
 © & © 2012 paladino media gmbh, vienna  
 www.paladino.at

(LC) 20375

## Specification / Disposition

**The anonymous c.1680 organ,**  
 Église Notre Dame de Rozay-en-Brie, Seine et Marne, France

<b>Positif:</b> 48 notes, 8 ranks	<b>Grand Orgue:</b> 48 notes, 13 ranks	<b>Recit:</b> 25 notes, 1 rank
Bourdon 8	Montre 8	Cornet V
Montre 4	Bourdon 8	
Doublette	Prestant	<b>Pedal:</b> 30 notes, 4 ranks
Nazard	Flute 4	Flute 8
Tierce	Doublette	Flute 4
Fourniture III	Nazard (divided treble/bass)	Trompette 8
Cymbale II	Tierce (divided treble/bass)	Clairon
Cromorne	Fourniture III	
	Cymbale III	Shove coupler Pos/G.O. (no pedal coupler)
	Cornet V	Tremblant fort
	Trompette (divided treble/bass)	Tremblant doux
	Clairon	Vielle
	Voix humaine	Rosignol
		Clochette



