

CHAN 0701

CHACONNE

SWEELINCK

ROBERT WOOLLEY

ROBERT WOOLLEY *at the Van Hagerbeer organ of the Pieterskerk, Leiden*



CHANDOS early music



Lebrecht Music & Arts Photo Library

Jan Pieterszoon Sweelinck

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621)

1	Toccata, a3, D 31/L 24	1:53
2	Psalm 140, D 41/A 12	5:31
3	'Hexachord' Fantasia, F1, D 7/L 5 Fantasia 'Ut re mi fa sol la. a 4 voci'	8:29
4	Nun freut euch, lieben Christen gmein, D 38/A 7	4:00
5	Echo Fantasia, d3, D 5/L 11	8:51
6	Allein Gott in der Höh sei Ehr, D 32/A 1	3:23
7	Fantasia 'met bindingen', F3, D 8/L 27	4:21
8	Mein junges Leben hat ein End, D 48/N 6	6:41
9	Toccata, a1, D 29/L 17	4:49
10	Erbarm dich mein, o Herre Gott, D 36/A 5	10:09
11	Toccata, G1, D 23/L 18	3:53
12	Psalm 116, D 40/A 11	5:16
13	Fantasia, g2, D 12/L 8	5:06
		TT 73:24

Robert Woolley organ

Sweelinck: Organ Works

Who was Jan Pieterszoon Sweelinck, the so-called 'Orpheus of Amsterdam'? Of his early life, we know that he was born in the eastern Dutch city of Deventer in 1562; that his father, Peter Swybbertszoon (Jan took his mother's family name), and other members of his family were organists; that the family moved to Amsterdam when Jan was two years of age so that his father could take up the organist's post at the Oude Kerk (Old Church); and that his early music education was probably gained through his father, his father's successor (Cornelis Boskoop), and Jan Willemszoon Lossy at nearby Haarlem. Throughout his working life Sweelinck occupied the position which his father had held at the Oude Kerk. The town's Protestant magistracy controlled this position (after the Dutch Republic's official adoption of Protestantism in 1578), not the church, and employed him to play organ 'recitals' every day and to oversee the maintenance of the church's large and small organs (which were owned by the town, not the church). In the newly Reformed Amsterdam, Sweelinck was prohibited from playing the organ in the

services (even simple accompaniment), a situation that was to remain the case for church organists until long after Sweelinck's death. He was a renowned organ expert (documentary details survive of his travels to various Dutch towns to inspect organs) and a sought-after organ teacher. Many organists came to study with him, particularly from Germany, and he was later termed the 'hamburgischen Organistenmacher', as he taught the organists who went on to occupy the posts at the four principal churches in Hamburg.

There are some 254 vocal works (psalm settings, motets, chansons, madrigals) to Sweelinck's name, and around seventy keyboard works in various genres; the vocal works were printed, but, by comparison, the keyboard works were circulated in manuscripts, mainly by the pupils. We must pay a debt of gratitude to his pupils, therefore, for preserving the keyboard music (performance can be argued on a case-by-case basis for either organ or stringed keyboard instrument) and for allowing us to glimpse Sweelinck's multifaceted, late-Renaissance

keyboard style, which shows distinct influences from Italian, particularly Venetian, keyboard music (Andrea Gabrieli, Merulo) and from English music (Blitheman, Bull, Philips). Alan Curtis covered this latter influence in great detail in his groundbreaking book *Sweelinck's Keyboard Music* (Leiden, 1969). The most recent and comprehensive investigation of Sweelinck's keyboard music is by Pieter Dirksen: *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck* (Utrecht, 1997). Dirksen's works-catalogue numbering (D) is employed in this text, alongside the numbering used in the second edition (1974) of the *Opera Omnia* collections of the keyboard music (published under the control of three editors: L[eonhardt], A[nnegarn], and N[oske]).

Sweelinck the keyboardist was, of course, an improviser. As an organist playing his daily concerts or as a harpsichordist providing entertainment at social functions (only occasionally it seems), he was used to inventing different sorts of music out of his head according to learnt, formulaic patterns and procedures. What does the surviving music in the manuscript sources tell us about the player-improviser? An extant score, of course, only captures one particular 'working

out' of an idea or group of ideas: it is best seen perhaps as an idealised version, recording, mainly for pedagogical reasons, not a single 'performance' but the optimum treatment of themes, control of contrapuntal textures, construction of forms, and application of florid passagework. In this recital Robert Woolley selects works representative of all the genres in which we know that Sweelinck 'worked': the free forms (toccata, fantasia, echo fantasia) and the variations, on both sacred and secular melodies.

Collectively, the three toccatas show what the virtuosic genre meant to Sweelinck: the controlled synthesis of chordal textures, contrapuntal part-writing, and eloquent, flowing passagework. For instance, the **Toccata, D 31/L 24** begins with chords (from which a dactylic pattern emerges), moves to scales in the right and left hands, then to short motivic patterns in alternation between the hands, and finally to quicker passagework and a cadenza-like flourish. The **Toccata, D 29/L 17** follows a similar format, this time with the addition of a well-argued fugato before figuration, characteristic of English virginalists, resumes to allow the player to explore the whole compass of the keyboard. The **Toccata, D 23/L 18**, which

comes from the largest and most trustworthy source for Sweelinck's keyboard music, the *Lübbenauer Orgeltabulaturen* (MS Lynar A1), lacks the central, imitative section but the manuscript contains rare ornament signs and some fingerings.

One of the main sources for the 'Hexachord' Fantasia, D 7/L 5 is the Fitzwilliam Virginal Book, where it is entitled 'Ut re mi fa sol la. a 4 voci' and given the date 1612. It opens like a fugue, with imitative entries, and the ensuing counterpoint develops in conjunction with the regular appearance of a long-note *cantus firmus* formed from the six consecutive notes of the so-called hexachord (on F, the 'soft' hexachord, and on C, the 'natural' hexachord). The hexachord *cantus firmus* emerges in all registers and its note lengths are shortened at several points in a process called diminution (lengths halved; speed doubled); the counterpoint surrounding and embellishing the quickening hexachords becomes increasingly complicated, syncopated, and virtuosic. Here one can see characteristics typical of Sweelinck in his fantasias: sectional, essentially monothematic works with occasional secondary ideas, enlivened from time to time (and at the end

brought to a climax) by decorative figuration.

The other fantasias on this disc are contrasting works. The *Fantasia*, D 12/L 8 casts the subject in many transpositions and embellishes it with toccata-like patterns, including florid sextuplets towards the close. The *Fantasia 'met bindingen'*, D 8/L 27 lacks the virtuosic element, but in its tight counterpoint and suspended harmonies exploits sustained sonority and *gravitas* to magical effect. The *Echo Fantasia*, D 5/L 11 is representative of a special genre in which free, almost theme-less passages, based on quasi-canonic exchanges between the hands, transform imperceptibly one to the other; some passages exploit contrast by requiring the organist to echo short motifs, marked *forte* and *piano*, on a different manual and hence with a different colour. Rapid embellishment closes this piece rather in the manner of a toccata.

The variation form was of great importance to Sweelinck. Here the English influence is most notable. In the settings of the sacred melodies – two Calvinist psalm melodies, *Psalm 116*, D 40/A 11 and *Psalm 140*, D 41/A 12, and three Lutheran chorale melodies, *Nun freut euch, lieben Christen gmein*, D 38/A 7, *Allein Gott in*

der Höh sei Ehr, D 32/A 1, and *Erbarm dich mein, o Herre Gott*, D 36/A 5, are featured here – there is always a sense of logic and order. These variations are built on a particular treatment of the *cantus firmus*, whereby the melody (plain or slightly embellished) is set each time in a different voice (the number of voices varies from variation to variation) and within a different contrapuntal texture. *Mein junges Leben hat ein End*, D 48/N 6 is undoubtedly the best known of his sets of keyboard variations on secular melodies. After a simple setting of the melody (the simplicity returns in the final verse), the variations increase in pace and complexity, each variation line by line exploiting different ideas; much of the patterned embellishment is clearly redolent of that adopted by Elizabethan and Jacobean virginalists in their artful and internationally acclaimed keyboard works.

© 2003 Andrew McCrea

A well-known harpsichordist, organ soloist, chamber and orchestral musician, **Robert Woolley** has performed in North and South America, Japan, the Czech Republic, Slovakia, Hungary and throughout Western Europe. He regularly broadcasts for the BBC, recording on historic organs, harpsichords and fortepianos from collections such as those at Fenton House, Hatchlands and Finchcocks. In 1984 he co-founded The Purcell Quartet with which he tours regularly and has played at most of the major European festivals. He was Artist in Residence at Washington University in St Louis and currently is Adviser for Early Music and Professor of Harpsichord and Continuo at the Royal College of Music. Robert Woolley's discography includes works by Blow, Böhm, Byrd, Frescobaldi, Gibbons, Handel, Purcell, Scarlatti, Seixas and Tallis, and, with The Purcell Quartet for Chandos, sacred cantatas by Buxtehude and the complete concertos for harpsichord by J.S. Bach, among many other works.

Sweelinck: Orgelwerke

Wer war Jan Pieterszoon Sweelinck, der sogenannte "Orpheus von Amsterdam"? Über sein frühes Leben wissen wir, daß er 1562 in der ostholländischen Stadt Deventer geboren wurde, daß sein Vater Peter Swybbertszoon (Jan nahm den Nachnamen seiner Mutter an) und andere Mitglieder der Familie Organisten waren, daß die Familie, als Jan zwei Jahre alt war, nach Amsterdam zog, damit sein Vater die Organistenstelle an der Oude Kerk annehmen konnte, und daß er seine frühe musikalische Ausbildung vermutlich durch seinen Vater, dessen Nachfolger (Cornelis Boskoop) und Jan Willemszoon Lossy im nahegelegenen Haarlem erhielt. Während seines gesamten beruflichen Lebens hatte Sweelinck an der Oude Kerk das schon von seinem Vater ausgeübte Amt inne. Seit der offiziellen Einführung des Protestantismus in der niederländischen Republik im Jahr 1578 stand dieses Amt unter der Verwaltung des protestantischen Magistrats der Stadt und nicht der Kirche; die Dienstverpflichtungen des Organisten sahen vor, daß er täglich Orgel-„Konzerte“ zu geben und für die

Instandhaltung der großen und kleinen Kirchenorgeln zu sorgen hatte, die der Stadt und nicht der Kirche gehörten. In dem neu reformierten Amsterdam war es Sweelinck untersagt, im Gottesdienst die Orgel zu spielen (selbst einfache Begleitung des Gemeindegesangs) – eine Regelung, die für Kirchenorganisten noch bis lange nach Sweelincks Tod gelten sollte. Er war ein gefragter Orgellehrer und berühmter Orgelexperte – es gibt dokumentarische Nachweise von Reisen in verschiedene holländische Städte mit dem Zweck der Orgelinspektion. Zahlreiche angehende Organisten, speziell aus Deutschland, studierten bei ihm und man nannte ihn später den "hamburgischen Organistenmacher", da er die Musiker ausbildete, die nachmals die Ämter an den vier Hauptkirchen Hamburgs besetzten.

Unter Sweelincks Namen sind rund 254 Vokalwerke (Psalmvertonungen, Motetten, Chansons, Madrigale) und etwa siebzig Kompositionen für Tasteninstrumente in unterschiedlichen Gattungen überliefert; die Vokalwerke erschienen im Druck, die

Kompositionen für Tasteninstrumente hingegen wurden handschriftlich verbreitet, vor allem durch seine Schüler. Wir sind diesen Schülern daher für die Erhaltung dieses Werkbestands zu Dank verpflichtet (ob die einzelnen Kompositionen auf der Orgel oder auf einem besaiteten Tasteninstrument auszuführen sind, muß von Fall zu Fall entschieden werden) und dafür, daß uns so ein Blick auf Sweelincks facettenreichen Clavierstil der Spätrenaissance vergönnt ist, der sowohl den Einfluß italienischer, speziell venezianischer Tastenkunst (Andrea Gabrieli, Merulo) zeigt als auch englischer Musik (Blitheman, Bull, Philips). Alan Curtis behandelte die zuletzt genannte Einflußsphäre detailliert in seiner fundamentalen Studie *Sweelinck's Keyboard Music* (Leiden, 1969). Die jüngste und umfassendste Untersuchung zu Sweelincks Tastenmusik ist Pieter Dirksens Buch *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck* (Utrecht, 1997). Die Numerierung von Dirksens Werkverzeichnis (D) wird hier neben der in der zweiten Auflage (1974) der *Opera Omnia* eingeführten verwendet (die in der Gesamtausgabe erschienenen Tastenwerke wurden unter der Aufsicht von drei Herausgebern ediert – L[eonhardt], A[nnegarn] und N[oske]).

Der Tastenvirtuose Sweelinck war natürlich auch Improvisateur. Als Organist, der seine täglichen Konzerte gab, oder als Cembalist, der (anscheinend nur gelegentlich) bei gesellschaftlichen Anlässen zur Unterhaltung aufspielte, war er gewohnt, mithilfe von vorgegebenen Formeln und Techniken verschiedene Arten der Musik aus dem Stehgreif zu erfinden. Was kann uns die erhaltene Musik in den handschriftlichen Quellen über den Spieler und Improvisateur mitteilen? Eine überlieferte Partitur fängt natürlich nur eine bestimmte "Ausarbeitung" einer Idee oder Ideengruppe ein; sie ist daher am besten als eine ideale Fassung zu verstehen, die vor allem zu pädagogischen Zwecken nicht eine einzelne "Aufführung" festhält, sondern die optimale Behandlung der Themen, Beherrschung des kontrapunktischen Satzes, formale Konstruktion und Anwendung lebhaften Passagenwerks. Für dieses Recital wählte Robert Woolley Werke aus allen Gattungen, in denen Sweelinck unseres Wissens "arbeitete" – freie Formen (Toccata, Fantasie, Echo-Fantasie) und Variationen über geistliche wie auch weltliche Melodien.

Die drei Toccata zeigen gemeinsam, was diese virtuose Gattung Sweelinck bedeutete – die vollendete Synthese von akkordischen

Satztechniken, kontrapunktischer Stimmführung und eloquentem, fließendem Passagenwerk. Die **Toccata D 31/L 24** zum Beispiel beginnt mit Akkorden (aus denen sich ein dactylisches Muster ergibt), geht zu Skalen in der rechten und linken Hand über, auf die kurze, zwischen den Händen wechselnde motivische Gruppen folgen, und endet schließlich in beschleunigtem Passagenwerk und einer kadenzartigen Verzierung. Die **Toccata D 29/L 17** folgt einem ähnlichen Format, diesmal mit einem zusätzlichen wohlformulierten Fugato, bevor erneut die für englische Virginalisten typischen Figurationen einsetzen, die dem Spieler erlauben, die ganze Bandbreite der Tastatur zu erkunden. Die der größten und verlässlichsten Quelle für Sweelincks Tastenmusik, den Lübbenauer Orgeltabulaturen (MS Lynar A1) entstammende **Toccata D 23/L 18** verzichtet auf den zentralen imitativen Teil, die Handschrift enthält jedoch seltene Verzierungszeichen und einige Fingersätze.

Eine der Hauptquellen der „Hexachord“-**Fantasie D 7/L 5** ist das Fitzwilliam Virginalbuch, in dem das Werk den Titel „Ure mi fa sol la. a 4 voci“ trägt und auf das Jahr 1612 datiert ist. Die Komposition beginnt wie eine Fuge mit imitativen

Einsätzen, und der nachfolgende Kontrapunkt entwickelt sich parallel zu einem regelmäßig erklingenden *cantus firmus* in langen Notenwerten, der aus den sechs aufeinanderfolgenden Noten des sogenannten Hexachords besteht (der „weiche“ Hexachord auf F und der „natürliche“ Hexachord auf C). Der Hexachord-*cantus-firmus* erscheint in allen Lagen und die Notenwerte werden an verschiedenen Stellen diminutiv verkürzt (d.h. sie werden halbiert, wodurch sich das Tempo verdoppelt); der die schneller werdenden Hexachorde umgebende und ausschmückende Kontrapunkt gestaltet sich zunehmend komplexer, synkopiert und virtuos. Hier kann man Merkmale erkennen, die für Sweelincks Fantasien typisch sind – segmentierte, im Prinzip monothematische Werke mit gelegentlichen sekundären Einfällen, die von Zeit zu Zeit durch dekorative Figurationen belebt und zum Schluß zu einem Höhepunkt gebracht werden.

Die übrigen Fantasien auf dieser CD sind gegensätzliche Werke. Die **Fantasie D 12/L 8** präsentiert ihr Thema in zahlreichen Transpositionen und schmückt es mit toccatenhaften Elementen aus, zum Schluß sogar mit lebhaften Sextolen. Die

Fantasie „met bindingen“ D 8/L 27 verzichtet auf virtuose Züge und erkundet stattdessen mit ihrem strikten Kontrapunkt und ihren Vorhaltsharmonien die geradezu magische Wirkung von ausgehaltenen Klängen und *gravitas*. Die **Echo-Fantasie D 5/L 11** steht für eine eigene Gattung, in der freie, fast themenlose Passagen, die auf quasi kanonhaften Wechsellagen zwischen den Händen basieren, unmerklich ineinander übergehen; einige Abschnitte beruhen auf dem Kontrastprinzip, indem sie den Organisten kurze, mit *forte* und *piano* bezeichnete Motive als Echos auf jeweils verschiedenen Manualen und somit in unterschiedlichen Klangfarben spielen lassen. Das Stück endet mit schnellem Passagenwerk fast in der Art einer Toccata.

Die Form der Variation war für Sweelinck von großer Bedeutung. Hier ist der Einfluß der englischen Musik am deutlichsten zu spüren. In den Vertonungen geistlicher Lieder – die vorliegende Aufnahme präsentiert zwei calvinistische Psalmmelodien, **Psalm 116 D 40/A 11** und **Psalm 140 D 41/A 12**, sowie drei lutherische Chormelodien, **Nun freut euch, lieben Christen gmein D 38 /A 7**, **Allein Gott in der Höh sei Ehr D 32/A 1** und **Erbarm dich mein, o Herre Gott**

D 36/A 5 – ist stets ein Sinn für Logik und Ordnung zu spüren. Diese Variationen basieren auf einer besonderen Behandlung des *cantus firmus*, bei der die (einfache oder leicht verzierte) Melodie jedes Mal in einer anderen Stimme erscheint (die Stimmenzahl wechselt von Variation zu Variation) und in ein anderes kontrapunktisches Gefüge eingebettet ist. **Mein junges Leben hat ein End D 48/N 6** ist zweifellos die bekannteste von Sweelincks Variationsreihen für Tasteninstrumente über weltliche Lieder. Nach einer einfachen Harmonisierung der Melodie (diese schlichte Form kehrt im letzten Vers wieder) steigern sich die Variationen in Tempo und Komplexität, wobei jeder einzelne Satz Zeile für Zeile verschiedene musikalische Ideen erkundet; viele der Figurationen erinnern deutlich an Techniken, die die Virginalisten der Ära Elizabeths I. und James' I. in ihren kunstvollen und international geschätzten Tastenwerken anwandten.

© 2003 Andrew McCrea
Übersetzung: Stephanie Wollny

Als führender Cembalospieler und Organist ist **Robert Woolley** in Solo-, Kammer- und Orchesterkonzerten in Nord- und

Südamerika, Japan, der Tschechischen Republik, der Slowakei, Ungarn und ganz Westeuropa aufzutreten. Er ist regelmäßig im BBC-Rundfunk mit zahlreichen Darbietungen auf historischen Orgeln, Cembalos und Klavieren aus Sammlungen wie denen von Fenton House, Hatchlands und Finchcocks zu hören. Als Gründungsmitglied des Purcell-Quartetts (1984) geht er mit dem Ensemble regelmäßig auf Tournee und hat bei den meisten europäischen Musikfestspielen mitgewirkt. Er war Gastkünstler an der Washington University in St. Louis und ist derzeit Berater für Alte Musik und Professor für Cembalo und Continuo am Royal College of Music. Robert Woolleys Diskographie umfasst Werke von Blow, Böhm, Byrd, Frescobaldi, Gibbons, Händel, Purcell, Scarlatti, Seixas und Tallis sowie, mit dem Purcell-Quartett für Chandos, u.a. geistliche Kantaten von Buxtehude und eine Gesamteinspielung der Cembalokonzerte von J.S. Bach.



Painting of the small organ of the Oude Kerk in Amsterdam by Emanuel de Witte, 1654

Sweelinck: Œuvres pour orgue

Qui était Jan Pieterszoon Sweelinck que l'on appelait l'«Orphée d'Amsterdam»? Au sujet de ses origines et de sa jeunesse, l'on sait qu'il vit le jour en 1562 à Deventer, une ville de l'est des Pays-Bas, et que son père, Peter Swybbertszoon (Jan prit le patronyme de sa mère), était organiste, comme d'autres membres de sa famille. L'on sait aussi que la famille s'installa à Amsterdam quand Jan eut deux ans afin que son père puisse y occuper le poste d'organiste à l'Oude Kerk (Ancienne église) et que c'est avec lui sans doute qu'il commença à étudier la musique, ainsi qu'avec son successeur (Cornelis Boskoop) et avec Jan Willemszoon Lossy, à Haarlem, ville toute proche. Tout au long de sa vie professionnelle, Sweelinck fut titulaire de l'orgue de l'Oude Kerk, poste qu'occupait également son père. Ce poste n'était pas sous le contrôle des autorités religieuses, mais bien de la magistrature protestante de la ville (après l'adoption officielle du protestantisme par la République des Provinces-Unies en 1578) qui avait recours à ses services pour jouer quotidiennement des «récitais» d'orgue et pour inspecter les orgues de toutes

dimensions (propriété de la ville et non de l'église). Dans la ville d'Amsterdam nouvellement réformée, Sweelinck n'avait pas l'autorisation de jouer de l'orgue pendant les services (pas même une simple musique d'accompagnement à l'orgue), situation qui persista longtemps encore après son décès, affectant ses successeurs qui desservaient les églises. Sweelinck était un spécialiste réputé de l'orgue (il subsiste des documents donnant des précisions sur ses voyages dans diverses villes des Pays-Bas afin d'y inspecter les orgues) et un professeur très demandé. De nombreux organistes, venant d'Allemagne principalement, vinrent étudier avec lui; il fut plus tard qualifié de «hamburgischen Organistenmacher» pour avoir formé les organistes qui desservirent les quatre principales églises de Hambourg.

Il existe quelque 254 œuvres vocales (psaumes mis en musique, motets, chansons, madrigaux) attribués à Sweelinck et environ soixante-dix œuvres pour clavier dans des genres divers. Contrairement aux œuvres vocales qui furent imprimées, ces dernières furent diffusées sous forme de manuscrits,

principalement par ses élèves. Il nous faut être reconnaissants à ceux-ci d'avoir préservé la musique pour clavier de Sweelinck (des œuvres qui peuvent être exécutées, selon le cas, à l'orgue ou sur un instrument à cordes et à clavier) et de nous avoir permis de découvrir le style du compositeur marqué par cette fin de Renaissance, et ses facettes multiples. Il s'agit d'une écriture qui témoigne d'influences très nettes de la musique pour clavier en Italie, particulièrement à Venise (Andrea Gabrieli, Merulo), et de la musique anglaise (Blitheman, Bull, Philips). Alan Curtis s'étendit en détail sur cette dernière influence dans son ouvrage qui fit œuvre de pionnier: *Sweelinck's Keyboard Music* (Leiden, 1969). L'étude la plus récente et la plus complète de la musique pour clavier de Sweelinck est de Pieter Dirksen: *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck* (Utrecht, 1997). La nomenclature des œuvres de Sweelinck, établie par Dirksen sous la référence (D), est reprise dans ce texte, parallèlement à celle utilisée dans la seconde édition (1974) des recueils de la musique pour clavier de l'*Opera Omnia* (publiées sous la responsabilité de trois éditeurs: L[eonhardt], A[nnegarn] et N[oske]).

Le grand expert du clavier qu'était Sweelinck improvisait bien sûr. Comme organiste jouant quotidiennement en concert

ou comme claveciniste agrémentant d'une musique divertissante les réunions en société (occasionnellement seulement, semble-t-il), il était habitué à inventer différentes musiques selon des schémas et procédés acquis. Que nous apprend la musique qui subsiste sous forme manuscrite au sujet de l'interprète-improvisateur? Chacune de ces partitions ne renferme, évidemment, qu'un "développement" particulier d'une idée ou d'un groupe d'idées et peut sans doute être considérée comme une version idéalisée, reproduisant, principalement pour des raisons pédagogiques, non pas une "exécution" unique, mais une manière parfaite de traiter les thèmes, de maîtriser les textures contrapuntiques, d'élaborer des formes et de recourir à l'ornementation. Pour ce récital, Robert Woolley a choisi des œuvres représentatives de tous les genres abordés par Sweelinck: les formes libres (toccata, fantaisie, fantaisie exploitant l'effet d'écho) et les variations, à la fois sur des mélodies sacrées et profanes.

Ensemble, les trois toccatas montrent ce que ce genre, tout en virtuosité, signifiait pour Sweelinck: une ingénieuse synthèse de textures d'accords, d'écriture contrapuntique et d'épisodes fluides, éloquents. La *Toccata*, D 31/L 24, par exemple, commence par des

accords (dont émerge un schéma dactylique), se poursuit par des gammes aux deux mains, par de brefs motifs joués en alternance par chacune des mains ensuite et, enfin, par des épisodes plus rapides et une ornementation à l'allure de cadence. La *Toccata*, D 29/L 17 suit un schéma identique, cette fois avec l'addition, à bon escient, d'un fugato avant que des figures musicales, caractéristiques des virginalistes anglais, réapparaissent pour permettre à l'interprète d'explorer toute l'étendue du clavier. Dans la *Toccata*, D 23/L 18 qui provient de la source la plus importante et la plus fiable pour la musique de clavier de Sweelinck, le *Lübbenauer Orgeltabulaturen* (MS Lynar A1), la section centrale en imitation fait défaut, mais le manuscrit contient de rares signes d'ornement et quelques doigtés.

L'une des principales sources pour la *Fantaisie* "Hexacorde", D 7/L 5 est le Fitzwilliam Virginal Book où elle est intitulée "Ut re mi fa sol la. a 4 voci" et datée de 1612. Elle débute comme une fugue, avec des entrées en imitation, et le contrepoint qui suit se développe en même temps qu'apparaît progressivement un *cantus firmus* "tenu" en valeurs longues, formé par les six notes consécutives de ce qui est appelé l'hexacorde (sur fa, l'hexacorde "mou", et sur do,

l'hexacorde "naturel"). Le *cantus firmus* en forme d'hexacorde émerge dans tous les registres et les longueurs de notes sont abrégées en différents points dans le cours d'un processus appelé diminution (longueurs réduites de moitié; vitesse doublée); le contrepoint entourant et rehaussant les hexacordes qui s'accélérent gagne sans cesse en complexité et en virtuosité, et est de plus en plus syncopé. Ici se manifestent des caractéristiques typiques des fantaisies de Sweelinck: ce sont des œuvres comportant plusieurs sections, essentiellement monothématiques, avec d'occasionnelles idées secondaires, qu'enjolivent ça et là (avec un climax en fin de morceau) des motifs décoratifs.

Les autres fantaisies reprises dans cet enregistrement sont des œuvres qui contrastent. La *Fantaisie*, D 12/L 8 offre de nombreuses transpositions du sujet et le réhausse de motifs à l'allure de toccata comprenant notamment, vers la fin, des sextolets très ornements. Dans la *Fantaisie* "met bindingen", D 8/L 27, l'élément de virtuosité fait défaut, mais dans le contrepoint strict et les harmonies suspendues, une sonorité soutenue et des *gravitas* exercent un effet magique. La *Echo Fantaisie*, D 5/L 11 est représentative d'un

genre particulier dans lequel des passages libres, pour ainsi dire sans thème, fondés sur des échanges joués presque en canon entre les mains, se transforment imperceptiblement l'un en l'autre; certains épisodes exploitent le contraste en demandant à l'organiste de créer un effet d'écho entre de brefs motifs, annotés *forte* et *piano*, en les jouant chacun sur un clavier manuel différent et donc en leur donnant un coloris différent. Une ornementation au rythme soutenu conclut la pièce un peu à la manière d'une toccata.

La variation était une forme d'une grande importance pour Sweelinck. Ici, l'influence anglaise est très manifeste. Dans les mises en musique des mélodies sacrées – deux psaumes calvinistes, **Psaume 116**, D 40/A 11 et **Psaume 140**, D 41/A 12, et trois mélodies chorales luthériennes, **Nun freut euch, lieben Christen gmein**, D 38/A 7, **Allein Gott in der Höh sei Ehr**, D 32/A 1 et **Erbarm dich mein, o Herre Gott**, D 36/A 5, sont repris dans cet enregistrement –, il y a toujours un sens de la logique et de l'ordre. Ces variations sont construites sur un traitement particulier du *cantus firmus* dont l'effet est de restituer la mélodie (simple ou légèrement ornementée) dans une voix différente (le nombre de voix change de variation à variation) et dans une

texture contrapuntique autre. **Mein junges Leben hat ein End**, D 48/N 6 est sans nul doute la plus réputée du recueil de variations sur des mélodies profanes. Après une simple mise en musique de la mélodie (la simplicité réapparaît dans le vers final), les variations gagnent en rythme et en complexité, chacune exploitant ligne après ligne des idées différentes; une grande partie de l'ornementation évoque clairement celle qu'adoptaient les virginalistes à l'époque élisabéthaine et à celle de Jacques 1^{er} dans leurs œuvres pour clavier, ingénieuses et internationalement appréciées.

© 2003 Andrew McCrea

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Célèbre claveciniste, organiste soliste, chambriste et musicien orchestral, **Robert Woolley** s'est produit en Amérique du Nord et du Sud, au Japon, en République tchèque, en Slovaquie, en Hongrie et dans toute l'Europe occidentale. Il participe régulièrement aux programmes de la BBC, enregistre sur des orgues, des clavecins et des pianos-forte historiques provenant de collections comme celles de Fenton House, Hatchlands et Finchcocks. En 1984, il fut l'un des fondateurs du Purcell Quartet, un

ensemble avec lequel il part régulièrement en tournée et participe à la plupart des grands festivals européens. Ancien artiste en résidence à Washington University à St Louis, il tient aujourd'hui le poste de conseiller en musique ancienne et professeur de clavecin et continuo au Royal College of Music. La discographie de Robert Woolley comprend entre autres des œuvres de Blow, Böhm, Byrd, Frescobaldi, Gibbons, Haendel, Purcell, Scarlatti, Seixas ainsi que Tallis; avec le Purcell Quartet, il a enregistré de nombreuses œuvres pour Chandos, entre autres des cantates sacrées de Buxtehude et l'intégrale des concertos pour clavecin de J.S. Bach.



The Van Hagerbeer organ

The Organ of the Pieterskerk, Leiden
Galtus en Germer van Hagerbeer, 1643

Pitch: A = 415 Hz

Temperament: $\frac{1}{4}$ comma meantone

Rugwerk		Bovenwerk	
(Manual I, CDE–c ³)		(Manual III, CDE–c ³)	
Prestant	8'	Prestant	8'
Quintadeen	8'	Holpijp	8'
Octaaf	4'	Quintadeen	8'
Holpijp	4'	Octaaf	4'
Superoctaaf	2'	Superoctaaf	2'
Quintanus	1 1/2'	Gemshoorn	2'
Siffler	1'	Nasard	1 1/2'
Mixtuur	III–VIII	Siffler	1'
Scherp	IV–VI	Tertiaan	(from D)
Sesquialtera	(from D)	Sesquialtera	(disc)
Cornet	(from D)	Trompet	8'
Schalmei	8'	Voxhumana	8'
Tremulant		Tremulant	
Hoofdwerk		Pedal	
(Manual II, F ₁ G ₁ A ₁ –c ³)		(CDE–d ¹)	
Prestant	24'	Octaaf	8'
Prestant	12'	Octaaf	4'
Bourdon	16' (from D)	Trompet	16'
Octaaf	6'	Trompet	8'
Mixtuur	IV–VIII	Hoofdwerk–Rugwerk coupler	
Groot Scherp	VI–X	Calcant	
Klein Scherp	IV–VIII		
Trompet	12' (from D)		

The organ of the Pieterskerk in Leiden is the first seventeenth-century Dutch town organ to be restored to its original disposition, sonority and pitch. It also contains some of the earliest speaking pipes in existence, dating back to 1446, and is currently the largest organ in Europe tuned in $\frac{1}{4}$ comma meantone.

The Van Hagerbeer brothers substantially rebuilt the organ in 1643, but reused some earlier pipework made by Jakob van Bilsteyn in 1446, Jan van Covelens in 1518 and Jan Jacobsz van Lin in 1629, from the previous organ. They made a new main case with a 24' front, and retained the fine Rugwerk case made by van Lin. The majority of the original pipework survived several subsequent renovations. In 1986 Jan van Biezen and Hans van Nieuwkoop devised a restoration scheme based on detailed historical investigation. It was decided to recreate the state of the organ as rebuilt by the Van Hagerbeers in 1643, but retaining stops added by Duyschot c. 1691 and Assendelft in 1744. Verschuieren Orgelbouw restored the organ in 1994–98, making it ideal and unique for performing music of the seventeenth century.

Although rebuilt in 1643, this organ retains a number of the main features of the organs of the Oude Kerk, Amsterdam, where

Sweelinck was organist. These include the large Hoofdwerk *Principaal* chorus mirrored by the smaller Rugwerk *Principaal* chorus; complementary flute choruses on the Bovenwerk and Rugwerk, including the Bovenwerk *Holpijp* 8', *Gemshoorn* 2' and *Siffler* 1', and the Rugwerk *Quintadeen* 8', *Holpijp* 4' and *Quintanus* (*Siffler*) 1 1/2'; *Trompeten* on the Bovenwerk and the pedal; and meantone temperament at a pitch of A = 415 Hz. The most important differences were that the Van Hagerbeer Hoofdwerk *Principaal* chorus was based on the lower 16' (24') pitch level, together with the addition of tierce-based *Tertiaan* and *Sesquialtera* mixtures (not used in this recording).

Detailed information about the organ and its restoration may be found in the monograph *Een Hollands stadsorgel uit de Gouden Eeuw–Het Van Hagerbeer-orgel in de Pieterskerk te Leiden*, ed. Willem-Jan Cevaál (Zutphen, 1999), with an English Summary on pp. 309–12.

Registration

A document from 1607 containing instructions for the Leiden organist Jan Janszoon van Sonneveld gives a general idea of the 'tonal' structure of an organ recital in Sweelinck's time:

...he will play as usual at the beginning and end on the *Principaal* and in between will use and play all the stops and their combinations according to the rules of the art, without leaving any untouched, in order that they will not through misuse stiffen or become silent, as has happened at other times.

This pattern remained standard throughout the 'classic' period of North European organ playing. For instance, Mattheson also divided registration into two categories:

To the first belongs the full organ. To the second belong all the remaining diverse variations, which can be realised especially through the use of several manuals and weaker, but nevertheless carefully selected, stops.

This approach was followed in the present recording, using seventeenth-century Dutch registration practice.

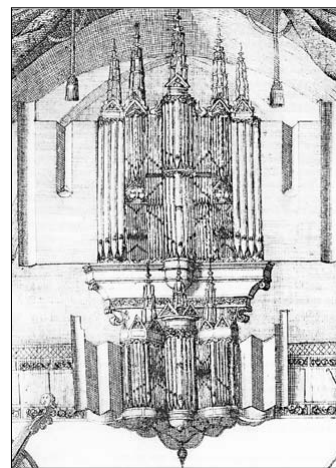
The *Toccata in A minor*, D 31/L 24 and *Fantasia in G minor*, D 12/L 8 are played on the 16' (24') Hoofdwerk *Principaal*, with and without the *Trompet* respectively. The other toccatas and fantasias are played on the 8'-based Rugwerk *Principaal* to give more clarity to Sweelinck's intricate polyphonic textures. The *Fantasia 'met bindingen'* is played on the Hoofdwerk *Prestant*. As with the *Prestanten* of the other divisions, the pipes are doubled above c and tripled above

f². The first register contains eighteen pipes dating from 1446.

The tenor and bass entries in the 'Hexachord' *Fantasia* (Ut re mi fa sol la) are doubled on the pedal *Trompet*. The pedal *Trompet* is also used for the cantus firmus in Variations 3 and 4 of *Erbarm dich mein*, o Herre Gott, which bears the instruction 'Manualiter undt Pedaliter'. Here, the pedal cantus firmus was notated separately in the manuscript source, in tablature written below the left-hand six-line stave.

The solo sections of the *Echo Fantasia in D minor* are played on the Rugwerk *Schalmei*, with echoes on the Bovenwerk *Voxhumana*. In the sacred variations the seventeenth-century Dutch combination of reed stop with 2', 1¹/₃', and/or 1' flutes is used (e.g. in *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, Variation 3, *Erbarm dich mein*, o Herre Gott, Variations 5 and 6, Psalm 116, Variation 3 – both the latter bearing the instruction 'auf 2 Clauiren' in the manuscript – and in Psalm 140, Variations 1 and 5).

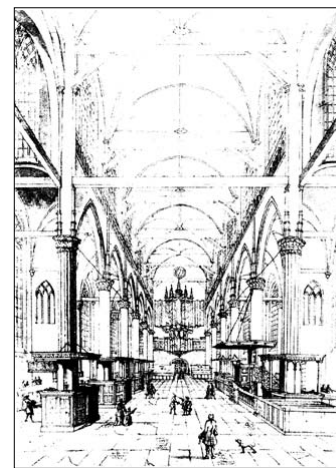
The variations on *Mein junges Leben hat ein End* are played entirely on flutes: Rugwerk *Quintadeen* in Variation 1, Rugwerk *Holpipp* 4' in Variation 2, full Bovenwerk flute chorus in Variation 5, and on the wide-scaled Bovenwerk *Holpipp*, dating from 1518, in the last variation.



Large organ of the Oude Kerk in Amsterdam

Sweelinck's organs

Both the organs played by Sweelinck in the Oude Kerk, Amsterdam were mature examples of the early classic Dutch organ. This type of organ, which emerged after c. 1500, brought a number of earlier developments to their peak. For instance, the



Drawing of the large organ of the Oude Kerk in Amsterdam by Jan Goeree, c. 1700

old Blockwerk *Principaal* was divided into several registers, making it much more versatile. The other manual(s) was (were) equipped with a wide variety of flutes and reeds. A pedal *Trompet* became a standard feature. The specification of the large organ of the Oude Kerk was as follows:

Hendrik Niehoff and Jan van Ceulen, 1540–42

Rugwerk(Manual I, FGA–g²a² [38 notes])

Prestant 8' (actually 6' etc.)

Octaaf 4' ('Coppeldoef')

Mixtuur

Scherp

Quintadeen 8'

Holpijp 4'

Sifflet (1¹/₃)*Reeds:*

Regaal 8'

Baarpijp 8'

Schalmei 4'

Bovenwerk(Manual III, FGA–g²a² [38 notes])

Prestant 8' (actually 6' etc.) ('Doef')

Holpijp 8'

Fluit 4'

Nasard 2²/₃'

Gemshoorn 2'

Sifflet (1')

Cimbel III

Trompet 8'

Zink 8' descant, from g⁰ (?)**Hoofdwerk (Principaal)**(Manual II, F₁G₁A₁–g²a² [50 notes])

Prestant 8' (actually 12' etc.) ('Doef')

Octaaf + 4' }

Superoctaaf 2' }

Mixtuur

Scherp

Pedaal(FGA–c¹ [18 notes, pull-downsto F₁G₁A₁–c⁰ of the Hoofdwerk])

Trompet 8'

Nachthoorn 2'

Couper Rugwerk–Bovenwerk

Tremulant

I am most grateful to Leo van Doeselaar, organist of the Pieterskerk, to Pieter Dirksen and to Peter van Dijk for their generous assistance with the preparation of this recording.

© 2003 Robert Woolley

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Chandos 24-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producer Gary Cole**Sound engineer** Gary Cole**Editor** Gary Cole**Recording venue** Pieterskerk, Leiden, The Netherlands; 19–21 August 2002**Front cover** Photograph of the Van Hagerbeer organ, Pieterskerk, Leiden by Dirk Ketting**Back cover** Photograph of Robert Woolley by Hanya Chlala**Design** Sean Coleman**Booklet typeset** by Dave Partridge**Booklet editor** Finn S. Gundersen

© 2003 Chandos Records Ltd

© 2003 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK

Printed in the EU

CHACONNE DIGITAL

CHAN 0701

SWEELINCK: ORGAN WORKS - Woolley

JAN PIETERSZOOM SWEELINCK (1562–1621)

- | | | |
|----|--|-------|
| 1 | Toccata, a3, D 31/L 24 | 1:53 |
| 2 | Psalm 140, D 41/A 12 | 5:31 |
| 3 | 'Hexachord' Fantasia, F1, D 7/L 5
Fantasia 'Ut re mi fa sol la. a 4 voci' | 8:29 |
| 4 | Nun freut euch, lieben Christen gmein,
D 38/A 7 | 4:00 |
| 5 | Echo Fantasia, d3, D 5/L 11 | 8:51 |
| 6 | Allein Gott in der Höh sei Ehr, D 32/A 1 | 3:23 |
| 7 | Fantasia 'met bindingen', F3, D 8/L 27 | 4:21 |
| 8 | Mein junges Leben hat ein End, D 48/N 6 | 6:41 |
| 9 | Toccata, a1, D 29/L 17 | 4:49 |
| 10 | Erbarm dich mein, o Herre Gott, D 36/A 5 | 10:09 |
| 11 | Toccata, G1, D 23/L 18 | 3:53 |
| 12 | Psalm 116, D 40/A 11 | 5:16 |
| 13 | Fantasia, g2, D 12/L 8 | 5:06 |

TT 73:24

Printed in the EU

LC 7038 DDD TT 73:24

Recorded in 24-bit



ROBERT WOOLLEY organ

SWEELINCK: ORGAN WORKS - Woolley

CHANDOS
CHAN 0701

CHANDOS
CHAN 0701