

CHAN 0758



CHACONNE

SWEELINCK

Paduana Lachrymae
Works for Keyboard, Volume 2

ROBERT WOOLLEY *harpsichord/virginal*



CHANDOS early music



Portrait painting by Gerrit Pieterszoon Sweelinck (1566 – 1628) / AKG Images, London

Jan Pieterszoon Sweelinck

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562 – 1621)

Keyboard Works, Volume 2

1	Toccata Noni Toni, SwWV 297 / L 16	5:21
2	Esce mars, SwWV 321 / N 3	4:33
3	Paduana Lachrymae, SwWV 328 / N 10*	5:19
4	Allemand (Gratie), SwWV 318 / N 7* (formerly known as <i>More Palatino</i>)	3:52
5	Toccata C2, SwWV 283 / L 20	3:28
6	Die flichtig Nimphae (Vluchtige nymph), SwWV 331 / not in N	2:08

[7]	Toccata Primi Toni d2, SwWV 286 / L 15	3:55
[8]	Mein junges Leben hat ein Endt, SwWV 324 / N 6	6:24
[9]	Toccata à 3 G2, SwWV 289 / L 23	2:17
[10]	Pavan Philippi, SwWV 329 / N 11	7:02
[11]	Toccata Secundi Toni g1, SwWV 292 / L 21*	2:38
[12]	Von der Fortuna werd ich getrieben (Engelse Fortuijn), SwWV 320 / N 2*	3:12

[13]	Unter der Linden grune (Onder een linde groen), SwWV 325 / N 8*	5:21
[14]	Fantasia Crommatica à 4 d1, SwWV 258 / L 1	8:01 TT 63:37
	Robert Woolley harpsichord/virginal*	
	Copy by Malcolm Rose, 2004, of a harpsichord by Lodewijk Theewes of 1579 in the collection of the Victoria and Albert Museum, London, kindly loaned by Douglas Amrine	
	Copy by Adlam Burnett, 1979, of a muselar virginal by Ioannes Ruckers of 1611 in the collection of the Vleeshuis Museum, Antwerp, provided by the Finchcocks Musical Museum	
	Pitch: A = 415 Hz Temperament: Fifth comma mean tone	

Sweelinck: Keyboard Works, Volume 2

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 Pieterszoon later 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 held the position that 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 it 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, organists were

prohibited from playing their instrument in the services, a situation that was to remain the case until long after Sweelinck’s death. Sweelinck was a renowned organ expert (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 pupils. We owe a debt of gratitude to the scribes, 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 ground-breaking book *Sweelinck’s Keyboard Music* (Leiden, 1969). The most comprehensive investigation of Sweelinck’s keyboard music is by Pieter Dirksen: *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck* (Utrecht, 1997). Dirksen’s new works catalogue numbering (SwWV) 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], Annegarn, and N[oske]). Two editions of Sweelinck’s keyboard music have recently been published: Dirksen’s (in collaboration with Harald Vogel) for Breitkopf & Härtel, and Siegbert Rampe’s for Bärenreiter. Each edition takes into account recent Sweelinck research and gives fresh readings of the available sources.

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 perhaps best seen as an idealised version, recording not a single ‘performance’ but the optimum treatment of themes, control of contrapuntal textures, construction of form, and application of florid passagework. In his harpsichord and virginal recital, Robert Woolley selects five toccatas, a fantasia, and eight sets of variations on secular melodies.

Collectively, the five toccatas recorded here show what this virtuosic genre meant to Sweelinck: the controlled synthesis and dramatic organisation of chordal sonorities, contrapuntal argument, and florid passagework. On closer inspection, these challenging works are also expert demonstrations of how small rhythmic-melodic motifs can be ordered, expanded through repetition over a specific harmonic scheme, and made to explore the full compass of the keyboard. For instance, the **Toccata C2, SwWV 283/L 20** begins with simple, ascending and descending scales and flowing counterpoint. Short, repetitive motifs emerge, first in the right hand (over sustained left hand chords) and then the left hand (under sustained right hand chords); focusing

equally on right and left hands, the composer reveals in the remainder of the work a lexicon of patterned motifs (formed from scales and broken chords) explored methodically through repetition. The **Toccata à 3 G2**, SwWV 289/L 23 shares a similar propensity towards simple order and control. The **Toccata Primi Toni d2**, SwWV 286/L 15 is representative of those toccatas that feel less formulaic when they are studied and practised (and therefore perhaps less pedagogical in origin?), and in their engineering of drama and display more progressive in concept and gesture. In SwWV 286, flowing counterpoint gives way very subtly to expansive scales across the keyboard; strict, imitative counterpoint brings a rational contrast thereafter, before florid writing returns to provide a concluding cadenza-like flourish. The **Toccata Noni Toni**, SwWV 297/L 16 and the **Toccata Secundi Toni g1**, SwWV 292/L 21 provide further demonstration of toccata forms, the latter being of particular interest to the player because of the fingerings and ornament signs preserved in its principal source.

The **Fantasia Crommatica à 4 d1**, SwWV 258/L 1 demonstrates perfectly what Sweelinck's elder English contemporary Thomas Morley stated in *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Music* (1597)

when defining 'Fantasie', the principal kind of music made 'without a dittie' (i.e. unsupported by text):

...that is, when a musician taketh a point at his pleasure, and wresteth and turneth it as he list, making either much or little of it according as shall seem best in his own conceit. In this may more art be shown than in any other musick, because the composer is tide to nothing but that he may adde, diminish, and alter at his pleasure.

This Fantasia is an eloquent, sectional essay that explores one essential and at that time familiar theme: the descending chromatic fourth, or as it was later termed, the *passus duriusculus* ('a somewhat hard step'), which starts on the tonic note and falls to the dominant note via all intervening semitones. In unequal temperaments this theme has an intriguing character. In its structure and ambition one sees in the *Fantasia Crommatica* characteristics typical of the composer's other, weighty fantasias: it is a work organised rhetorically in sections like a speech; it has a principal theme, often of common currency, set in relief by a number of subsidiary themes (countersubjects) and explored in normal proportion and then in augmentation (theme in long note values)

and diminution (theme in short note values); it is a work with a mounting sense of drama as it becomes increasingly enlivened (and at the end is brought to a climax) by decorative figuration.

The many surviving variation cycles – on sacred melodies (Calvinist psalm melodies and Lutheran chorale melodies) and on secular songs or dances – attest to Sweelinck's prowess and ingenuity in this genre. In fact, the only eyewitness account of Sweelinck performing is from Guillelmus Baudartius (1625), who recalled hearing Sweelinck improvise around twenty-five variations on a secular tune: *Den lustelicken Mey is nu in zijnen tijdt* ('The merry May has now arrived'). Here are the cycles presented in this recital in possible date order, following Pieter Dirksen's recent research, the earliest from around 1606, the latest quite definitely from the period 1614/1615: **Von der Fortuna werd ich getrieben** (Engelse Fortuijn), SwWV 320/N 2 **Paduana Lachrymae**, SwWV 328/N 10 **Pavan Philippi**, SwWV 329/N 11 **Unter der Linden grune** (Onder een linde groen), SwWV 325/N 8 **Allemand** (Gratie), SwWV 318/N 7 (formerly known as *More Palatino*) **Mein junges Leben hat ein Endt**, SwWV 324/N 6

Die flichtig Nimphae (Vluchtige nymph), SwWV 331/not in N

Esce mars, SwWV 321/N 3

Mein junges Leben hat ein Endt remains the best known of Sweelinck's sets of keyboard variations on secular melodies. After a simple setting of the haunting melody (the simplicity returns in the final variation), the variations increase in pace and complexity, each variation exploiting line by line different ideas. Here, as elsewhere in Sweelinck's variations and in other genres, much of the patterned embellishment is redolent of that adopted by Elizabethan and Jacobean virginalists in their artful and internationally disseminated keyboard works. In fact, the first three of the above-listed works have very clear English connections in terms of style and source: the melody set in SwWV 320 was also set by Byrd. SwWV 328 is a setting of Dowland's famous pavan, and SwWV 329 takes the influential pavan of 1580 by Peter Philips as a basis for variations. By the time of *Esce mars* (based on the French song 'Est-ce Mars, le grand dieu des alarmes?'), and after several works in the 'almande' manner (e.g., SwWV 325 and SwWV 318), Sweelinck had nurtured a wholly individual variation technique in which superbly characterised motifs stemming from the original melodic

template are imbued with contrapuntal logic and are projected by engaging and challenging embellishment.

© 2009 Andrew McCrea

The claviorgan by Lodewijk Theewes, London, 1579

The Theewes claviorgan, a harpsichord-organ combination, has belonged to the Victoria and Albert Museum, London since 1890. The single manual harpsichord is located on top of the organ; both instruments are played from the harpsichord keyboard. The case of the harpsichord is of oak, covered with finely tooled and coloured leather, while the underside of the lid is painted in an informal style with strapwork, birds, animals, fruits and the familiar scene of Orpheus taming the beasts. The organ case is designed and decorated in a more formal, architectural manner, with Ionic columns and panels of strapwork.

The harpsichord has two eight-foot registers and one four-foot; the compass is four octaves, C – c³ chromatic, though C sharp was probably tuned to A^A. One archaic feature is that the soundboard extends over the whole interior, and carries both bridges and both nuts. The upper registers therefore had to be pierced

through the soundboard, while the lower slides are moved by hand stops to turn each register on and off.

While quite a number of very early Italian harpsichords have survived, the Theewes is the only signed and dated sixteenth-century harpsichord from northern Europe which has come down to us. Its importance in showing how keyboard instruments and their music had developed by this stage is therefore crucial.

Though Theewes made the instrument in London, he was a native of The Netherlands, where he was born around 1539. His membership of the Dutch Church in London shows that he was a protestant; it is very likely, therefore, that he fled from the persecution of protestants in the catholic Netherlands, probably in 1567 or 1568, after the unsuccessful revolt of 1566 – 67. He must have prospered in London, as he was an active and generous member of his community, and is later mentioned in the accounts of the Court as a supplier of instruments.

We now know that the original owner of the claviorgan was Anthony Roper, the second son of William Roper and Margaret More, and grandson of Sir Thomas More, Henry VIII's chancellor. The arms on the organ case are an exact match with the arms

that appear on Anthony Roper's memorial in Farningham parish church in Kent – including the crescent moon, the sign of a second son – which links the instrument with Anthony Roper personally.

Both the Roper and More families were prominent lawyers, and both remained catholic in defiance of the law. Among their friends were some of the foremost musicians of the time, most of whom also remained catholic at heart. Thomas Tallis was a particular friend of the Ropers, and his widow, Joan, left Anthony Roper a gold cup in her will. There are also many personal connections between the Ropers and William Byrd. It is therefore very likely that Tallis, Byrd and other members of the Chapel Royal kept up a close contact with the Roper family, especially when the Court and the Chapel Royal were in residence at either of the nearby palaces of Greenwich or Eltham. This instrument has the closest possible links with Tallis, Byrd, and with other outstanding virginalists of the Elizabethan age. At the same time, the fact that Theewes trained in The Netherlands suggests that similar instruments were familiar to Sweelinck himself.

© 2009 Malcolm Rose

You can find additional details in:
Malcolm Rose, *Further on the Lodewijk Theewes Harpsichord*. Galpin Society Journal LV, 2002.
www.music.ed.ac.uk/~euchmi/galpin/

Malcolm Rose, *The History and Significance of the Lodewijk Theewes Claviorgan*. Early Music, Vol. XXXII / 4, Nov. 2004. www.em.oupjournals.org

The Finchcocks muselar by Adlam Burnett

The virginal used in this recording is of the kind known as a 'muselar'. Based on an instrument by Ioannes Ruckers of 1611 with a short octave compass C / E – c³ in the collection of the Vleeshuis Museum, Antwerp, it was made by Adlam Burnett at Finchcocks, Goudhurst, England in 1979. To increase the repertoire that might be played on this modern reconstruction, the short octave is modified by the addition of two split accidentals to provide low F sharp and G sharp.

Two polygonal virginals signed by Ioes Karest de Colonia of 1548 and 1550 are the earliest surviving Flemish 'clavecimbel's'. Superficially Italianate in appearance, they are evidence of the adoption of certain Italian features in Germanic harpsichord building traditions that were transmitted to Flanders. The harpsichord of 1579 by Lodewijk

Theewes (although built in London) confirms the establishment of Germanic traditions in Flemish harpsichord building in the latter part of the sixteenth century. By 1580 Antwerp instruments were exhibiting characteristics that became standardised in those produced by members of the important Ruckers family until the middle of the seventeenth century. Typically, the cases of these instruments were built heavily of poplar (the most easily and cheaply available hardwood in Flanders), with relatively long treble scales strung in iron. The facings of natural keys were of bone and the accidentals of bog oak. When an instrument was open, the key-surround, lid, and interior of the case above the soundboard generally displayed papers printed with repeating strapwork patterns drawn from Islamic sources, and, most characteristic and famously of all, a design of opposing dolphins – the latter probably a reference to Antwerp's maritime traditions.

A circular soundhole in the soundboard was typically fitted with a gilded metal emblem incorporating the maker's initials. Invariably, soundboards were bordered by blue arabesques and painted with flowers, birds, fruit, and occasionally even with cooked prawns. It is probable that these

instruments were intended to be seen as an allegory of the five senses: hearing was represented by the sound of the instrument itself, touch by the keys, taste by the fruit and prawns, smell by the scent of flowers, and sight by the overall splendour of the instrument. Latin tags painted on the insides of the lids might also carry a reference to the instrument: for example, *SIC TRANSIT GLORIA MUNDI* painted on the lid of a virginal is a direct comment on the beauty of its sound which nonetheless fades rapidly to silence.

Virginals were made by the Ruckers family in large numbers in several different models and at various pitches, from unison (eight-foot) to octave pitch or even higher. All have rectangular cases with the keyboard set in one of the longer sides. The strings run from side to side before the player, and are plucked by jacks carried in a fixed register placed diagonally above the keyboard. The left-hand bridge of virginals called 'spinetten' rests on solid wood beneath the soundboard, and the vibrations of the strings are transmitted to the right-hand bridge placed on 'free' soundboard. The keyboard is near the left-hand end of the instrument, and the strings are plucked close to their ends. The sound is similar to that of a wing-shaped harpsichord.

In muselars, both bridges stand on free soundboard – a feature shared by the Theewes harpsichord, which contributes significantly to its tone quality. The keyboard is placed near the right-hand end of the case and the jacks pluck the strings at a point approximately one-third of their length. Because of this 'long' plucking point, the resulting sound is full, dark, round and fluting – a tone colour quite unlike that of any other keyboard instrument.

In performance, there is a marked variety of tone quality across the compass. Motivic imitation is thrown into sharp relief as musical material moves from one voice to another during the progress of a piece. Simple melodies in the treble are thrown into sharp relief when accompanied by chordal or ostinato passages in the bass. Running passages and divisions are given great variety of colour as they pass from one part of the keyboard to another.

Although based in Amsterdam, Sweelinck was familiar with Antwerp clavecimbel. In 1604 he travelled to Antwerp, having been commissioned to buy a harpsichord for the city of Amsterdam. Almost certainly the instrument he brought back would have been made by a member of the Ruckers family. His entire keyboard output can be played on

the seemingly limited compass of C/E – a², and many of his works are heard to greatest advantage on a muselar.

© 2009 Derek Adlam

A well-known harpsichordist, organ soloist, and chamber 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, clavichords and fortepianos from collections such as those at Fenton House, Hatchlands and Finchcocks, and from the Raymond Russell collection of early keyboard instruments in Edinburgh. In 1984 he co-founded The Purcell Quartet with which he tours regularly and which has played at most of the major European festivals. Robert Woolley was Artist in Residence at Washington University in St Louis and currently is Professor of Harpsichord and Historical Performance at the Royal College of Music, London. His first solo recording was of the complete harpsichord works of Henry Purcell, and his discography also includes works by John Blow, Böhm, Byrd, Frescobaldi, Gibbons, Handel, Scarlatti, Seixas and Tallis, and, with The Purcell

Quartet, sacred cantatas by Buxtehude and the complete concertos for harpsichord by J.S. Bach, among many other works. The

present disc is the second in a series devoted to Sweelinck's works for organ, harpsichord and virginal.

Sweelinck: Werke für Tasteninstrumente, Teil 2

Wer war Jan Pieterszoon Sweelinck, der so genannte "Orpheus von Amsterdam"? Über seine Jugend wissen wir, dass er 1562 in Deventer im Osten der Niederlande geboren wurde, dass sein Vater, Peter Swybbertszoon (Jan Pieterszoon nahm später den Familiennamen seiner Mutter an), und andere Familienmitglieder als Organisten tätig waren, dass die Familie nach Amsterdam zog, als Jan zwei Jahre alt war, damit sein Vater den Posten des Organisten an der dortigen Oude Kerk antreten konnte, und dass seine frühe Musikausbildung wahrscheinlich seinem Vater, dem Nachfolger seines Vaters (Cornelis Boskoop) und Jan Willemszoon Lossy im nahen Haarlem zu verdanken ist.

Sein ganzes Arbeitsleben hindurch bekleidete Sweelinck den Posten, den sein Vater an der Oude Kerk innegehabt hatte. Nicht die Kirche, sondern der protestantische Magistrat der Stadt bestimmte über die Anstellung (seit die niederländische Republik sich im Jahre 1578 offiziell zum Protestantismus bekannt hatte), und er verpflichtete ihn, tägliche Orgelkonzerte zu geben und die Instandhaltung der großen

und kleinen Orgeln der Kirche (die der Stadt, nicht der Kirche gehörten) zu überwachen. Im neuerdings reformierten Amsterdam war es Organisten untersagt, ihr Instrument während der Gottesdienste zu spielen, und das sollte auch bis lange nach Sweelincks Tod so bleiben. Sweelinck war ein renommierter Orgelexperte (es sind Hinweise erhalten, die seine Reisen in verschiedene holländische Orte zum Inspizieren von Orgeln bezeugen) und ein gesuchter Orgellehrer. Viele Organisten kamen, um bei ihm zu studieren, insbesondere aus Deutschland, und man nannte ihn später den "hamburgischen Organistenmacher", da er die Organisten ausgebildet hatte, die in der Folge an Hamburgs vier Hauptkirchen tätig waren.

Es sind etwa 254 Gesangswerke (Psalmvertonungen, Motetten, Chansons, Madrigale) von Sweelinck bekannt, dazu rund siebzig Werke für Tasteninstrumente in verschiedenen Gattungen; die Gesangswerke wurden gedruckt, die Werke für Tasteninstrumente hingegen als Manuskripte in Umlauf gebracht, vorwiegend von seinen Schülern. Wir müssen darum

den Kopisten für den Erhalt der Tastenmusik dankbar sein (für die Darbietung auf der Orgel oder auf besaiteten Tasteninstrumenten lässt sich von Fall zu Fall argumentieren), und auch dafür, dass wir so einen Einblick in Sweelincks facettenreichen Tastenmusikstil der Spätrenaissance bekommen, der deutliche Einflüsse italienischer und insbesondere venezianischer Tastenmusik (Andrea Gabrieli, Merulo) und von englischer Musik (Blitheman, Bull, Philips) aufweist. Letztere Einflüsse hat Alan Curtis detailliert in seinem bahnbrechenden Buch *Sweelinck's Keyboard Music* (Leiden 1969) behandelt. Die umfassendste Behandlung der Tastenmusik Sweelincks stammt von Pieter Dirksen: *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck* (Utrecht 1997). Dirksens neue Nummerierung des Werkverzeichnisses (SwWV) wird im vorliegenden Text benutzt, daneben die Nummerierung aus der zweiten Ausgabe (1974) der Sammlungen *Opera Omnia* der Tastenmusik (veröffentlicht unter der Aufsicht von drei Herausgebern: L[eonhardt], Annegarn und N[oske]). Zwei Ausgaben von Sweelincks Tastenmusik sind in jüngster Zeit herausgekommen: Dirksens (in Zusammenarbeit mit Harald Vogel) bei Breitkopf & Härtel, und die von Siegbert Rampe bei Bärenreiter. Jede der Ausgaben

bezieht die neuere Sweelinck-Forschung ein und bietet frische Lesarten der verfügbaren Quellen.

Sweelinck war als Tasteninstrumentalist natürlich Improvisator. Als täglich konzertierender Organist oder als Cembalist, der (anscheinend nur gelegentlich) zur Unterhaltung bei gesellschaftlichen Anlässen beitrug, war er es gewohnt, nach erlernten, formelhaften Mustern und Prozeduren unterschiedliche Arten von Musik aus dem Kopf zu erfinden. Was sagt uns die erhaltene Musik der Manuskriptquellen über den Interpreten bzw. Improvisator? Eine vorhandene Partitur hält natürlich nur eine bestimmte "Ausarbeitung" einer Idee oder Gruppe von Ideen fest: Man kann sie wohl am ehesten als idealisierte Fassung ansehen, die nicht eine isolierte "Darbietung" wiedergibt, sondern das Optimum an Themenverarbeitung, Kontrolle kontrapunktischer Texturen, Formenaufbau und Anwendung figurierter Passagenwerks. Für sein Cembalo- und Virginal-Recital hat Robert Woolley fünf Toccaten, eine Fantasie sowie acht Gruppen von Variationen über weltliche Melodien ausgewählt.

Zusammengenommen belegen die fünf Toccaten der vorliegenden Aufnahme, was diese virtuose Gattung für Sweelinck

bedeutete: die kontrollierte Synthese und dramatische Anordnung akkordischer Sonoritäten, kontrapunktischer Argumente und figurierter Passagenwerks. Bei näherer Betrachtung erweisen sich diese anspruchsvollen Werke auch als sachkundiges Anschauungsmaterial dafür, wie kleine rhythmisch-melodische Motive angeordnet, durch Wiederholung über ein spezifisches Harmonieschema erweitert und zur Erkundung der gesamten Bandbreite der Tastatur verwendet werden können. Die **Toccata C2, SwWV 283/L 20** beginnt beispielsweise mit schlichten an- und absteigenden Tonleitern in fließendem Kontrapunkt. Kurze, wiederholte Motive treten hervor, erst in der rechten Hand (über ausgehaltenen Akkorden der Linken), dann in der linken Hand (unter ausgehaltenen Akkorden der Rechten); der Komponist konzentriert sich gleichermaßen auf die Linke und Rechte, um so im weiteren Verlauf des Werks einen Schatz an verschlungenen Motiven (aus Tonleitern und gebrochenen Akkorden) zu enthüllen, die methodisch durch Wiederholung ausgelotet werden. Die **Toccata à 3 G2, SwWV 289/L 23** neigt in ähnlicher Weise zu schlichter Ordnung und Kontrolle. Die **Toccata Primi Toni d2, SwWV 286/L 15** steht für jene Toccaten, die

beim Lernen und in der Ausführung weniger formelhaft wirken (und darum womöglich weniger pädagogischen Ursprungs sind?) und in ihrer Konstruktion von Dramatik und Zurschaustellung vom Konzept und der Gestik her fortschrittlicher erscheinen. In SwWV 286 weicht der fließende Kontrapunkt ganz allmählich weit gespannten Tonleitern über die ganze Tastatur hin; danach bringt strenger, imitativer Kontrapunkt einen rationalen Kontrast, ehe figurierte Stimmführung zurückkehrt, die zum Abschluss eine Verzierung nach Art einer Kadenz liefert. Die **Toccata Noni Toni, SwWV 297/L 16** und die **Toccata Secundi Toni g1, SwWV 292/L 21** stellen weitere Toccatenformen vor, wobei letztere für den Interpreten wegen der in ihrer Hauptquelle erhaltenen Fingersätzen und Verzierungszeichen von besonderem Interesse ist.

Die **Fantasia Crommatica à 4 d1, SwWV 258/L 1** demonstriert zur Perfektion, was Sweelincks älterer englischer Zeitgenosse Thomas Morley in *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Music* (1597) meinte, als er die "Fantasie" definierte, die damals vorherrschende Musikform ohne Text ("without a dittie"):

... das heißt, wenn ein Musiker ein beliebiges Imitationsmotiv auswählt und

es dreht und wendet, wie es ihm gefällt, daraus viel oder wenig zu machen, wie es ihm nach seinem Gutdünken am besten erscheint. Darin ist mehr Kunst zu zeigen als in jedweder anderen Musik, denn der Komponist ist an nichts anderes gebunden als daran, was er nach eigenem Belieben hinzufügen, vermindern oder verändern kann.

Die vorliegende Fantasie ist ein beredtes, abschnittsweise aufgebautes Unterfangen, das ein zentrales und seinerzeit wohl bekanntes Thema erkundet: die absteigende chromatische Quarte, später als *passus duriusculus* ("ein etwas harter Gang") bekannt, der auf der Tonika einsetzt und über alle dazwischen liegenden Halbtöne zur Dominante absteigt. In ungleichschwebender Stimmung weist dieses Thema eine faszinierende Charakteristik auf. Von seiner Struktur und Ambition her sind in der *Fantasia Crommatica* Merkmale zu erkennen, die auch für die anderen gewichtigen Fantasien des Komponisten typisch sind: Das Werk ist in rhetorischen Abschnitten aufgebaut, wie eine Rede; es hat ein Hauptthema, oft allgemein bekannt, abgesetzt gegen eine Anzahl von Seitenthemen (Gegensätzen), ausgeführt in normaler Proportion, dann in Augmentation

(mit dem Thema in langen Notenwerten) und Diminution (mit dem Thema in kurzen Notenwerten); es ist ein Werk von wachsender Dramatik, da es durch dekorative Figurierung zunehmend belebt (und am Schluss zum Höhepunkt gebracht) wird.

Die zahlreichen erhaltenen Variationszyklen – über sakrale Melodien (kalvinistische Psalmenmelodien und lutherische Choralmelodien) sowie über weltliche Lieder oder Tänze – zeugen von Sweelincks Können und Erfindungsgabe in diesem Genre. Tatsächlich stammt der einzige Augenzeugenbericht einer Darbietung Sweelincks von Guillelmus Baudartius (1625), der sich erinnerte, wie er Sweelinck etwa fünfundzwanzig Variationen über eine weltliche Melodie improvisieren hörte: *Den lustelicken Mey is nu in zijnen tijdt* (Der lustige Mai ist nun in seiner Zeit). Im Folgenden sind die Zyklen des vorliegenden Programms in ihrer möglichen chronologischen Abfolge aufgeführt, angeordnet nach Pieter Dirksens jüngsten Forschungsergebnissen, mit dem frühesten etwa von 1606, dem spätesten unzweifelhaft aus der Zeit um 1614/1615:

Von der Fortuna werd ich getrieben
(Engelse Fortuijn), SwWV 320/N 2
Paduana Lachrymae, SwWV 328/N 10

Pavan Philippi, SwWV 329/N 11
Unter der Linden grüne (Onder een linde groen), SwWV 325/N 8
Allemand (Gratie), SwWV 318/N 7
(chemals als *More Palatino* bekannt)
Mein junges Leben hat ein Endt, SwWV 324/N 6
Die flichtig Nimphae (Vluchtige nymph), SwWV 331/nicht in N
Esce mars, SwWV 321/N 3

Mein junges Leben hat ein Endt ist nach wie vor Sweelincks bekannteste Folge von Tastenvariationen über eine weltliche Melodie. Nach einer schlichten Vertonung der sehnsuchtsvollen Melodie (das Schlichte kehrt in der letzten Variation wieder) nehmen die Variationen an Tempo und Komplexität zu, wobei jede Variation Zeile um Zeile verschiedene Motive erkundet. Wie anderswo in Sweelincks Variationen und in sonstigen Gattungen erinnert ein Großteil der Verzierungsschemata an jene, die von den englischen Virginalisten aus der Zeit Elisabeths I. und Jakobs I. in ihren raffinierten und international verbreiteten Werken für Tasteninstrumente zum Einsatz gebracht wurden. Tatsächlich haben die ersten drei der oben angeführten Werke deutliche Verbindungen zu England, was Stil und Quellen angeht: Die in SwWV 320

verarbeitete Melodie wurde auch von William Byrd vertont. SwWV 328 ist eine Umsetzung von John Dowlands berühmter Pavane, und SwWV 329 nimmt die einflussreiche Pavane von 1580, die Peter Philips verfasste, zur Grundlage für Variationen. Um die Entstehungszeit von *Esce mars* (auf der Grundlage des französischen Lieds "Est-ce Mars, le grand dieu des alarmes?") und nach mehreren Werken in der "Almande"-Manier (wie z.B. SwWV 325 und SwWV 318) hatte sich Sweelinck eine gänzlich individuelle Variationstechnik angeeignet, in der erstklassig charakterisierte Motive, die vom ursprünglichen Melodievorbild abstammen, mit kontrapunktischer Logik durchsetzt sind und durch gewinnende und fesselnde Verzierung projiziert werden.

© 2009 Andrew McCrea
Übersetzung: Bernd Müller

Das Claviorganum von Lodewijk Theewes, London, 1579

Das Theewes-Claviorganum, eine Kombination aus Cembalo und Orgel, gehört bereits seit 1890 dem Victoria and Albert Museum in London. Das einmanualige Cembalo befindet sich oben auf der Orgel; beide Instrumente werden mit der Cembalotastatur gespielt.

Das Gehäuse des Cembalos besteht aus Eichenholz und ist mit fein verarbeitetem und koloriertem Leder überzogen, während die Unterseite des Deckels in freiem Stil mit Beschlagimitationen, Vögeln, Tieren, Früchten und der bekannten Szene, in der Orpheus die wilden Tiere zähmt, bemalt ist. Das Orgelgehäuse ist mit seinen ionischen Säulen und Tafeln mit Beschlagimitationen formeller und architektonischer gestaltet und verziert.

Das Cembalo besitzt zwei acht-Fuß und ein vier-Fuß Register und hat einen Umfang von vier Oktaven, C – c³, die scheinbar chromatisch sind, obwohl Cis wahrscheinlich auf AA gestimmt war. Ein archaisches Merkmal besteht darin, dass der Resonanzboden sich durch das gesamte Innere zieht und beide Resonanzbodenstege sowie beide Stimmstockstege trägt. Daher dienen Aussparungen im Resonanzboden als Oberrechen, während die Unterrechen beweglich gestaltet und mit Handhebeln verbunden sind, durch welche die Register an- und abgeschaltet werden können.

Während einige sehr frühe italienische Cembali überlebt haben, handelt es sich bei dem Instrument von Theewes um das einzige noch existierende signierte und datierte nordeuropäische Cembalo aus

dem sechzehnten Jahrhundert. Seine Rolle, was Erkenntnisse zur Entwicklung der Tasteninstrumente und ihrer Musik zu diesem Zeitpunkt angeht, ist daher von entscheidender Bedeutung.

Obwohl Theewes das Instrument in London baute, stammte er ursprünglich aus den Niederlanden, wo er um 1539 geboren wurde. Seine Mitgliedschaft in der Niederländischen Kirche in London zeigt, dass er Protestant war. Wahrscheinlich war er nach dem erfolglosen Aufstand von 1566/67 entweder 1567 oder 1568 vor der Protestantenverfolgung in den katholischen Niederlanden geflohen. Es muss ihm in London gut gegangen sein, da er ein aktives und großzügiges Mitglied seiner Gemeinde war und später in Berichten über den Hof als Instrumentenlieferant erwähnt wird.

Es ist bekannt, dass das Claviorganum ursprünglich Anthony Roper gehörte, dem zweiten Sohn von William Roper und Margaret More und Enkel von Sir Thomas More, dem Lordkanzler Heinrich des VIII. Die Wappen auf dem Orgelgehäuse entsprechen genau jenen auf Anthony Ropers Gedenkstein in der Dorfkirche in Farningham, Kent, bis hin zur Mondsichel, dem Symbol des zweitgeborenen Sohns, und stellen so die direkte Beziehung zwischen

dem Instrument und der Person Anthony Ropers her.

Sowohl die Ropers als auch die Mores waren bekannte Anwälte, und beide Familien wandten sich den Gesetzen zum Trotz nicht vom katholischen Glauben ab. Zu ihrem Freundeskreis gehörten einige der führenden Musiker der Zeit, von denen die meisten ebenfalls im Herzen Katholiken blieben. Thomas Tallis war ein enger Freund der Ropers, und seine Witwe Joan hinterließ Anthony Roper in ihrem Testament einen goldenen Becher. Außerdem gab es einige persönliche Verbindungen zwischen den Ropers und William Byrd. Daher ist es sehr wahrscheinlich, dass Tallis, Byrd und andere Mitglieder der Chapel Royal den Kontakt mit der Familie Roper pflegten, besonders wenn der Hof und die Chapel Royal in einem der Paläste im nahen Greenwich oder Eltham residierten. Dieses Instrument ist auf das Engste mit Tallis, Byrd und anderen herausragenden Virginalisten des elisabethanischen Zeitalters verbunden. Gleichzeitig weist die Tatsache, dass Theewes sein Handwerk in den Niederlanden lernte, darauf hin, dass ähnliche Instrumente auch Sweelinck bekannt waren.

© 2009 Malcolm Rose
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Weitere Details in:

Malcolm Rose, *Further on the Lodewijk Theewes Harpsichord*. Galpin Society Journal LV, 2002. www.music.ed.ac.uk/euchmi/galpin/

Malcolm Rose, *The History and Significance of the Lodewijk Theewes Claviorgan*. Early Music, Vol. XXXII / 4, Nov. 2004. www.em.oupjournals.org

Das Finchcocks-Muselar von Adlam Burnett

Das für diese Aufnahme benutzte Virginal ist ein sogenanntes "Muselar". Es basiert auf einem Instrument von Johannes Ruckers aus dem Jahre 1611 mit kurzer Oktave C / E – c³ aus der Sammlung des Vleeshuis Museums in Antwerpen und wurde 1979 von Adlam Burnett in Finchcocks, Goudhurst, England gebaut. Um das auf dieser modernen Rekonstruktion spielbare Repertoire zu erweitern, wurde die kurze Oktave durch das Hinzufügen von zwei gebrochenen Obertasten modifiziert, um das tiefe Fis und Gis zu ermöglichen.

Bei den frühesten erhaltenen flämischen "Clavicimbeln" handelt es sich um zwei polygonale Virginalen mit der Signatur von Joes Karest de Colonia aus den Jahren 1548 und 1550. Ihr auf den ersten Blick italienisches Erscheinungsbild zeugt von der Übernahme gewisser italienischer Merkmale

in die wiederum nach Flandern übertragenen Traditionen des deutschen Cembalobaus. Auch das 1579 von Lodewijk Theewes gebaute Cembalo bestätigt, obwohl es in London entstand, die Etablierung deutscher Traditionen im flämischen Cembalobau des späteren sechzehnten Jahrhunderts. Um 1580 wiesen die Antwerpener Instrumente bereits Merkmale auf, wie sie in den von Mitgliedern der einflussreichen Familie Ruckers bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts gebauten Exemplaren standardisiert wurden. Typischerweise wurden die Gehäuse dieser Instrumente größtenteils aus Pappelholz (dem in Flandern am einfachsten und billigsten erhältlichen Holz) hergestellt, mit relativ langer Eisenmensur. Die Oberflächen der Untertasten waren aus Bein und die der Obertasten aus Mooreiche gefertigt. Bei geöffnetem Instrument zeigten die Umrahmung der Tastatur, der Deckel und die Innenseite des Gehäuses über dem Resonanzboden meist Papiere, welche mit sich wiederholenden, islamischen Quellen entnommenen Flechtmustern bedruckt waren, sowie dem charakteristischsten und berühmtesten Muster von allen, nämlich zwei sich gegenüber stehenden Delfinen, welches wohl auf Antwerpens maritime Traditionen hinweisen sollte.

22

Ein rundes Schallloch im Resonanzboden wurde typischerweise mit einem vergoldeten metallenen Emblem ausgestattet, in welches die Initialen seines Erbauers eingearbeitet waren. In der Regel wurden Resonanzböden von blauen Arabesken umrahmt und mit Blumen, Vögeln, Früchten und manchmal sogar gekochten Garnelen bemalt. Wahrscheinlich sollten diese Instrumente als Allegorie der fünf Sinne gesehen werden: Das Gehör wurde durch den Klang des Instruments selbst repräsentiert, das Gefühl durch die Tasten, der Geschmack durch die Früchte und Garnelen, der Geruch durch den Duft der Blumen und der Gesichtssinn schließlich durch die gesamte Pracht des Instruments selbst. Auch lateinische Sinnsprüche, die auf die Innenseite des Deckels geschrieben wurden, konnten möglicherweise Bezug auf das Instrument nehmen; so stellt beispielsweise *SIC TRANSIT GLORIA MUNDI*, auf den Deckel eines Virginals gemalt, einen direkten Kommentar zur Schönheit seines dennoch allzu schnell wieder verklingenden Klangs dar.

Die Familie Ruckers stellte in großer Anzahl mehrere unterschiedliche Modelle von Virginalen in verschiedenen Tonlagen her, vom Unisono (acht-Fuß) bis zur Oktavlage oder sogar noch höher. Alle haben rechteckige Gehäuse, wobei die

Tastatur in eine der Längsseiten eingefügt ist. Die Saiten laufen quer vor dem Spieler von einer Seite zur anderen und werden von Springern, die in einem diagonal über der Tastatur liegenden festen Rechen sitzen, angezupft. Bei denjenigen Virginalen, die auch als Spinette bezeichnet werden, ruht der linke Steg auf massivem Holz unter dem Resonanzboden, und die Vibrationen der Saiten werden auf den rechten, auf "freiem" Resonanzboden stehenden Steg übertragen. Die Tastatur befindet sich am linken Ende des Instruments, und die Saiten werden in der Nähe ihres Endes angerissen. Der Klang ähnelt dem eines flügelartigen Cembalos.

Bei Muselaren dagegen stehen beide Stege auf freiem Resonanzboden – eine Eigenschaft, welche sie mit dem Theewes-Cembalo teilen und die nicht unerheblich zur Tonqualität beiträgt. Die Tastatur befindet sich am rechten Ende des Gehäuses, und die Springer zupfen die Saiten auf etwa einem Drittel ihrer Länge an. Wegen dieses "langen" Anreißpunkts ist der entstehende Klang voll, dunkel und topfig – eine Klangfarbe, die das Muselar grundlegend von jedem anderen Tasteninstrument unterscheidet.

In der Darbietung gibt es den gesamten Umfang hindurch deutliche Unterschiede im Klangcharakter. Motivische Imitation

wird mit dem Wechsel des musikalischen Materials zwischen den Stimmen im Verlauf eines Stückes scharf nachgezeichnet. Einfache Melodien in der Diskantstimme heben sich deutlich von der Begleitung durch Akkorde oder Ostinato-Passagen im Bass ab. Läufe und Figurationen erhalten in ihrer Bewegung von einem Abschnitt der Tastatur zur anderen große Farbvielfalt.

Obwohl er in Amsterdam lebte, waren Sweelinck die Antwerpener Clavicimbeln durchaus vertraut. Er reiste 1604 mit dem Auftrag, ein Cembalo für die Stadt Amsterdam zu kaufen, nach Antwerpen. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit wird das Instrument, das er mit zurück brachte, aus der Werkstatt eines Mitglieds der Familie Ruckers gestammt haben. Sweelincks gesamte Kompositionen für Tasteninstrumente können innerhalb des scheinbar begrenzten Umfangs von C/E – a² gespielt werden, und viele seiner Werke kommen am besten auf dem Muselar zur Geltung.

© 2009 Derek Adlam
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Der bekannte Cembalist, Orgelsolist und Kammermusiker **Robert Woolley**

23

ist in Nord- und Südamerika, Japan, der tschechischen Republik, der Slowakei, Ungarn und zahlreichen Orten Westeuropas aufgetreten. Er ist regelmäßig in Sendungen der BBC zu hören und macht Aufnahmen auf historischen Orgeln, Cembali, Clavichorden und Fortepianos aus Sammlungen wie der von Fenton House, Hatchlands und Finchcocks sowie der Raymond Russell Collection of Early Keyboard Instruments in Edinburgh. 1984 war er Mitbegründer von The Purcell Quartet, mit dem er regelmäßig auf Tournee geht und das auf den meisten größeren europäischen Festivals gespielt hat. Robert Woolley war "Artist in Residence" an der Washington

University in St. Louis und ist gegenwärtig Professor für Cembalo und historische Aufführungspraxis am Royal College of Music in London. Seine erste Solo-CD ist eine Gesamteinspielung der Tastenmusik von Henry Purcell; außerdem enthält seine Diskographie Werke von John Blow, Böhm, Byrd, Frescobaldi, Gibbons, Händel, Scarlatti, Seixas und Tallis sowie, mit dem Purcell Quartet, geistliche Kantaten von Buxtehude, sämtliche Cembalo-Konzerte von J.S. Bach und zahlreiche andere Werke. Die hier vorgestellte Einspielung ist die zweite in einer dem Orgel-, Cembalo- und Virginal-Schaffen von Sweelinck gewidmeten CD-Reihe.

Sweelinck: Œuvres pour clavier, volume 2

Qui était Jan Pieterszoon Sweelinck que l'on appelait l'"Orphée d'Amsterdam"? 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 Pieterszoon prit plus tard le patronyme de sa mère) était organiste, comme d'autres membres de sa famille. On sait aussi que la famille s'installa à Amsterdam quand Jan avait deux ans pour que son père puisse y reprendre 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 carrière, Sweelinck occupa à l'Oude Kerk le poste qu'y occupait son père. Ce poste n'était pas sous contrôle des autorités religieuses, mais 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 Sweelinck pour jouer quotidiennement des "récitals" d'orgue et pour inspecter les orgues de l'église, de toutes dimensions (qui était la propriété

de la ville et non de l'église). Dans la ville d'Amsterdam nouvellement réformée, les organistes n'étaient pas autorisés à jouer de leur instrument pendant les services, une situation qui se maintint jusque bien longtemps après le décès de Sweelinck. Celui-ci était un spécialiste réputé de cet instrument (des détails subsistent au sujet de ses voyages dans diverses villes des Pays-Bas afin d'y inspecter les orgues) et un professeur très demandé. De nombreux organistes, venant principalement d'Allemagne, 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. Ces copistes méritent notre gratitude pour ce travail qui a permis de préserver la musique pour

clavier de Sweelinck (des œuvres qui peuvent être exécutées, selon le cas, à l'orgue ou sur un instrument à clavier à cordes frappées ou pincées) et de découvrir le style fin de Renaissance du compositeur et ses facettes multiples. L'écriture de Sweelinck témoigne d'influences très marquées de la musique pour clavier en Italie, surtout 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 complète de la musique pour clavier de Sweelinck est de Pieter Dirksen: *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck* (Utrecht, 1997). La nouvelle nomenclature des œuvres de Sweelinck établie par Dirksen (SwWV) est reprise ici, 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], Annegarn et N[oske]). Deux éditions de la musique pour clavier de Sweelinck ont parus récemment: celle de Dirksen (en collaboration avec Harald Vogel) chez Breitkopf & Härtel et celle de Siegbert Rampe chez Bärenreiter. Chaque édition tient compte des recherches récentes au sujet

de Sweelinck et jette un regard nouveau sur les sources disponibles.

L'expert du clavier qu'était Sweelinck improvisait bien sûr. Comme organiste jouant quotidiennement en "récital" ou comme claveciniste agrémentant d'une musique divertissante les réunions en société (occasionnellement seulement, semble-t-il), il était habitué à inventer différentes musiques en se conformant aux schémas et procédés qu'il avait assimilés. Que nous apprend la musique qui subsiste sous forme manuscrite au sujet de l'interprète-improvisateur? Une partition ayant survécu ne capture, bien sûr, qu'un "développement" particulier d'une idée ou d'un groupe d'idées: il convient sans doute de la considérer comme une version idéalisée qui n'illustre pas une "exécution" unique, mais une manière parfaite de traiter les thèmes, de maîtriser les textures contrapuntiques, de construire des formes et d'ornementer certains passages. Dans son récital de clavecin et de virginal, Robert Woolley sélectionne cinq toccatas, une fantaisie et huit séries de variations sur des mélodies profanes.

Ensemble, les cinq toccatas enregistrées ici montrent ce que représentait pour Sweelinck ce genre tout en virtuosité, soit la synthèse ingénieuse et l'organisation dramatique à la

fois des sonorités rendues par les accords, de l'écriture contrapuntique et des épisodes ornements. Une analyse plus fouillée de ces œuvres étonnantes révèle qu'elles sont aussi des démonstrations expertes de la manière dont de petits motifs mélodiques et rythmiques peuvent être agencés, amplifiés, en les répétant sur la toile de fond d'un schéma harmonique spécifique, pour finalement explorer toute l'étendue du clavier. La **Toccata C2, SwWV 283 / L 20**, par exemple, commence par des gammes simples, ascendantes et descendantes, et un contrepoint fluide. Des motifs brefs, répétitifs, émergent d'abord à la main droite (sur des accords tenus à la main gauche), puis à la main gauche (sur des accords tenus à la main droite). Le compositeur qui accorde une importance égale aux deux mains nous fait découvrir dans la suite de l'œuvre un lexique de motifs schématiques (formés de gammes et d'accords brisés) explorés méthodiquement par la répétition. La **Toccata à 3 G2, SwWV 289 / L 23** atteste d'une propension identique à l'ordre et à la maîtrise, tout en simplicité. La **Toccata Primi Toni d2, SwWV 286 / L 15** est représentative de ces toccatas qui semblent moins stéréotypées quand on les étudie ou qu'on s'exerce à les jouer (et qui sont peut-être

donc moins pédagogiques à l'origine?) et plus progressistes quant à la conception et la manière dans la gestion du drame et l'énoncé. Dans SwWV 286, un contrepoint fluide cède très subtilement la place à des gammes amples couvrant toute l'étendue du clavier; un contrepoint strict, imitatif, forme un contraste rationnel ensuite, avant que réapparaissent une écriture fleurie pour nous offrir un épisode final ornementé, à l'allure de cadence. La **Toccata Noni Toni, SwWV 297 / L 16** et la **Toccata Secundi Toni g1, SwWV 292 / L 21** illustrent d'autres formes de toccatas, la seconde étant d'un intérêt particulier pour l'interprète en raison des doigts et des signes d'ornementation préservés dans sa source principale.

La **Fantasia Crommatica à 4 d1, SwWV 258 / L 1** démontre parfaitement ce que Thomas Morley qui était contemporain de Sweelinck, mais son aîné, écrivit dans *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Music* (1597) lorsqu'il définit le terme "Fantasie", la principale forme de musique conçue "without a dittie" (c'est-à-dire sans le support d'un texte):

...c'est-à-dire quand un musicien cherche à se faire plaisir, tourne et transforme à sa guise, en tirant plus ou moins de parti du matériau, comme bon lui semble. Il peut s'y manifester plus d'art que dans

toute autre musique car le compositeur n'a pas de contrainte et peut ajouter, ôter, modifier à son gré.

Cette Fantaisie est un essai éloquent, sectionné, qui explore un thème essentiel, courant à l'époque: la quarte chromatique descendante qualifiée plus tard de *passus duriusculus* ("un pas quelque peu difficile") commençant sur la tonique pour tomber sur la dominante via tous les demi-tons intermédiaires. Dans les tempéraments inégaux, ce thème a un caractère fascinant. On perçoit dans la structure et l'ambition de la *Fantasia Crommatica* des caractéristiques typiques des autres fantaisies majeures du compositeur: c'est une œuvre organisée en sections suivant des procédés rhétoriques, comme un discours. Elle a un thème principal, souvent sans originalité particulière, mis en relief par un certain nombre de thèmes subsidiaires (contre-sujets); celui-ci est exploré dans des proportions normales, puis en augmentation (thème en valeurs de note longues) et en diminution (thème en valeurs de note brèves). C'est une pièce dans laquelle le sens du drame s'intensifie au fur et à mesure qu'elle s'anime (avec un climax final) par l'ornementation.

Les nombreux cycles de variations qui subsistent – sur des mélodies sacrées (des psaumes calvinistes et des chants choraux

luthériens) et sur des chansons ou des danses profanes – attestent de l'habileté et de l'ingéniosité de Sweelinck dans le genre. En fait le seul compte-rendu de l'interprétation de Sweelinck lui-même est de Guillelmus Baudartius (1625) qui se souvient d'avoir entendu Sweelinck improviser environ vingt-cinq variations sur une mélodie profane: *Den lustelicken Mey is nu in zijnen tijdt* (Le joyeux mai est revenu). Voici les cycles présentés lors de ce récital, vraisemblablement classés par ordre chronologique, selon les recherches récentes de Pieter Dirksen, le premier datant de 1606 environ et le dernier avec certitude de 1614/1615:

Von der Fortuna werd ich getrieben (Engelse Fortuijn), SwWV 320/N 2
Paduana Lachrymae, SwWV 328/N 10
Pavan Philippi, SwWV 329/N 11
Unter der Linden grüne (Onder een linde groen), SwWV 325/N 8
Allemand (Gratie), SwWV 318/N 7 (intitulé anciennement *More Palatino*)
Mein junges Leben hat ein Endt, SwWV 324/N 6
Die flichtig Nimphae (Vluchtige nymph), SwWV 331/non repris dans N
Esce mars, SwWV 321/N 3

Mein junges Leben hat ein Endt reste le plus connu des recueils de variations sur des

mélodies profanes pour clavier de Sweelinck. Après un simple énoncé de l'obsédante mélodie (la simplicité réapparaît dans la variation finale), les variations gagnent en rythme et en complexité, chaque variation exploitant ligne après ligne des idées différentes. Ici comme ailleurs dans les variations de Sweelinck et dans d'autres genres, de nombreux motifs ornementaux évoquent ceux des virginalistes de l'époque élisabéthaine et de celle de Jacques I dans leurs ingénieuses œuvres pour clavier disséminées à travers le monde. En fait les trois premières œuvres citées plus haut ont des connexions évidentes avec l'Angleterre en termes de style et de source: la mélodie mise en musique dans la pièce SwWV 320 fut aussi mise en musique par Byrd. SwWV 328 est une mise en musique de la célèbre pavane de Dowland et SwWV 329 prend l'influente pavane de 1580 de Peter Philips comme base pour des variations. À l'époque d'*Esce mars* (inspiré de la chanson française "Est-ce Mars, le grand dieu des alarmes?"), et après plusieurs œuvres à l'"almande" (comme SwWV 325 et SwWV 318), Sweelinck se forgea une technique de variation tout à fait personnelle: des motifs de caractère, superbes, issus du modèle mélodique original sont pénétrés

d'une logique contrapuntique et animés par une ornementation plaisante et vivifiante.

© 2009 Andrew McCrea

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Le claviorgue de Lodewijk Theewes, Londres, 1579

Le claviorgue de Lodewijk Theewes, une combinaison clavecin et orgue, est conservé au Victoria and Albert Museum de Londres depuis 1890. Le clavecin d'un seul clavier est placé au-dessus de l'orgue; les deux instruments sont joués sur le clavier du clavecin. La caisse du clavecin est en chêne recouvert de cuir finement repoussé et teinté, tandis que le dessous du couvercle est peint dans un style libre avec des entrelacs, des oiseaux, des animaux, des fruits et la scène familière d'Orphée apprivoisant les bêtes sauvages. Le buffet de l'orgue est dessiné et décoré d'une manière plus architecturale et formelle, avec des colonnes ioniques et des panneaux couverts d'entrelacs.

Le clavecin possède deux registres de huit pieds et un registre de quatre pieds; l'étendue du clavier est de quatre octaves chromatiques, C – c³, mais l'ut dièse fut probablement accordé AA. Le fait que la table d'harmonie s'étende sur toute la longueur intérieure de

la caisse et qu'elle porte les chevalets et les chevilles est un aspect archaïque. Les registres supérieurs sont ainsi percés dans la table d'harmonie, tandis que les tirettes inférieures sont manœuvrées par des boutons tirés et poussés à la main pour faire parler ou taire chaque registre.

S'il existe encore un bon nombre de clavecins italiens très anciens, l'instrument de Theewes est le seul clavecin du seizième siècle du Nord de l'Europe qui nous soit parvenu signé et daté. Il est donc d'une grande valeur historique puisqu'il nous montre comment les instruments à clavier et leur musique s'est développée à cette époque.

Bien que Theewes ait construit cet instrument à Londres, il était natif des Pays-Bas où il vit le jour vers 1539. Son adhésion à l'Église hollandaise de Londres indique qu'il était protestant; il est donc très possible qu'il ait dû fuir les persécutions des protestants dans la Hollande catholique, probablement en 1567 ou 1568, après la révolte avortée de 1566 – 1567. Il dut prospérer à Londres car il se révéla un membre actif et généreux de sa communauté, et plus tard son nom est mentionné dans les comptes de la Cour comme fournisseur d'instruments.

Nous savons que le premier propriétaire du clavierorgue était Anthony Roper, le deuxième

fil de William Roper et de Margaret More, et le petit-fils de Sir Thomas More, le chancelier de Henri VIII. Les armoiries figurant sur le buffet de l'orgue correspondent exactement à celles du monument commémoratif d'Anthony Roper qui se trouve dans l'église paroissiale de Farningham dans le Kent – elles incluent un croissant de lune, signe d'un deuxième fils – ce qui relie l'instrument avec Anthony Roper personnellement.

Les Roper et les More étaient deux éminentes familles de juristes qui demeurèrent fidèles à la foi catholique au mépris de la loi. Parmi leurs amis figuraient plusieurs des plus grands compositeurs de l'époque, dont la plupart restèrent profondément catholiques. Thomas Tallis fut un ami très proche des Roper, et sa veuve, Joan, légua dans son testament une coupe en or à Anthony Roper. Il existe également de nombreux liens personnels entre la famille Roper et William Byrd. Il est donc très probable que Tallis, Byrd et d'autres membres de la Chapelle royale conservèrent des contacts étroits avec les Roper, en particulier quand la Cour et la Chapelle royale se trouvait en résidence dans l'un des palais proches à Greenwich où à Eltham. Cet instrument a les liens les plus étroits possibles avec Tallis, Byrd et d'autres virginalistes importants de l'ère

élisabéthaine. Par ailleurs, le fait que Theewes ait appris son métier en Hollande donne à penser que Sweelinck devait connaître des instruments similaires.

© 2009 Malcolm Rose
Traduction: Francis Marchal

Vous pouvez trouver de plus amples détails dans: Malcolm Rose, *Further on the Lodewijk Theewes Harpsichord*. Galpin Society Journal LV, 2002. www.music.ed.ac.uk/euchmi/galpin/

Malcolm Rose, *The History and Significance of the Lodewijk Theewes Claviorgan*. Early Music, Vol. XXXII / 4, Nov. 2004. www.em.oupjournals.org

Le muselar Finchcocks de Adlam Burnett

Le virginal utilisé dans le présent enregistrement est d'un genre appelé "muselar". S'inspirant d'un instrument de Ioannes Ruckers datant de 1611 et doté d'une octave courte C/E – c³ conservé dans la collection du musée Vleeshuis à Anvers, il a été construit en 1979 par le facteur Adlam Burnett à Finchcocks, Goudhurst, en Angleterre. Pour permettre l'exécution d'un plus large répertoire sur cette reconstitution moderne, l'octave courte est modifiée par l'ajout de deux demi-touches diésées afin

de donner un fa dièse et un sol dièse dans le grave.

Deux virginals de forme polygonale signés Ioës Karest de Colonia datant de 1548 et 1550 sont les plus anciens "clavecimbel" flamands encore existants. Superficiellement italiens d'apparence, ils sont la preuve de l'adoption de certaines caractéristiques italiennes dans les traditions de la facture allemande de clavecins qui furent transmises en Flandres. Le clavecin de 1579 de Lodewijk Theewes (quoique construit à Londres) confirme l'établissement de traditions allemandes dans la facture flamande de clavecins vers la fin du seizième siècle. À la date de 1580, les instruments d'Anvers montraient des caractéristiques qui allaient devenir la norme parmi ceux produits par les membres de l'importante famille des Ruckers jusqu'au milieu du dix-septième siècle. Typiquement, les caisses de ces instruments étaient construites en peuplier (le bois le plus facilement disponible et le moins cher en Flandres), avec dans le registre aigu des cordes en métal de dimension relativement longues. Le revêtement des touches naturelles était en os et celui des dièses en chêne des marais. Quand l'instrument était ouvert, les côtés entourant le clavier, le couvercle et l'intérieur de la caisse au-dessus de la table d'harmonie montraient

généralement des papiers imprimés parés de motifs entrelacés répétés s'inspirant de sources islamiques et, d'une manière caractéristique et la plus fameuse de toutes, la représentation de dauphins placés face à face – cette dernière étant probablement une référence aux traditions maritimes d'Anvers.

La rosace de la table d'harmonie était typiquement décorée d'un emblème en métal doré incorporant les initiales du facteur de l'instrument. Les tables d'harmonie étaient invariablement bordées par des arabesques bleues et peintes avec des fleurs, des oiseaux, des fruits et parfois même des crevettes cuites. Il est probable que ces instruments étaient conçus pour servir d'allégorie des cinq sens: l'ouïe était représentée par le son de l'instrument lui-même, le toucher par les touches du clavier, le goût par les fruits et les crevettes, l'odorat par le parfum des fleurs, et la vue par la splendeur d'ensemble de l'instrument. Des citations latines peintes à l'intérieur du couvercle pouvaient également contenir une référence à l'instrument: *SIC TRANSIT GLORIA MUNDI*, par exemple, inscrit sur le couvercle d'un virginal est un commentaire direct touchant la beauté de son timbre qui néanmoins disparaît rapidement dans le silence.

La famille Ruckers produisit un grand nombre de virginals de modèles différents et

avec des registres variés allant de l'unisson (huit pieds) à l'octave [quatre pieds] et même plus aigu [deux pieds]. Ils se présentent tous sous la forme d'un coffre rectangulaire avec un clavier sur l'un des côtés les plus longs. Les cordes sont tendues transversalement d'un bout à l'autre de la caisse face à l'exécutant, et sont pincées par des plectres portés par un registre fixe placé en diagonale au-dessus du clavier. Le chevalet situé sur le côté gauche des virginals appelés "spinetten" repose sur du bois dur en dessous de la table d'harmonie, et les vibrations des cordes sont transmises au chevalet placé à droite sur une table d'harmonie "libre". Le clavier se trouve près du bord à gauche de l'instrument, et les cordes sont pincées presque à leur extrémité. La sonorité est semblable à celle d'un clavecin en forme d'aile d'oiseau.

Dans le cas des muselars, les deux chevalets sont posés sur une table d'harmonie libre – une caractéristique partagée par le clavecin de Lodewijk Theewes, qui contribue de manière significative à la qualité de son timbre. Le clavier est placé à l'extrémité droite de la caisse et les plectres pincement les cordes à un point situé approximativement à un tiers de leur longueur. À cause de ce "long" point de pincement, la sonorité est pleine, sombre, ronde et flûtée – un timbre totalement différent de tous les autres instruments à clavier.

La qualité du timbre est d'une diversité frappante sur tout le registre de l'instrument pendant l'exécution. Les motifs en imitation sonnent avec éclat tandis que le matériau musical passe d'une voix à l'autre pendant le déroulement d'un morceau. De simples mélodies au soprano gagnent un relief très marqué quand elles sont accompagnées par des passages en accords ou en ostinato à la basse. Les traits rapides et les divisions reçoivent une grande variété de couleurs en passant d'un côté à l'autre du clavier.

Bien que basé à Amsterdam, Sweelinck connaissait les clavecimbel d'Anvers. En 1604, il se rendit à Anvers avec pour mission d'acheter un clavecin pour la ville d'Amsterdam. Il est presque certain que l'instrument qu'il rapporta fut construit par l'un des membres de la famille Ruckers. Son entière production pour clavier est jouable sur l'étendue apparemment limitée de C/E – a², et un grand nombre de ses œuvres sonnent magnifiquement sur un muselar.

© 2009 Derek Adlam

Traduction: Francis Marchal

Bien connu comme claveciniste, organiste soliste et musicien de chambre, **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 se fait entendre régulièrement à la BBC et enregistre sur des orgues, des clavecins, des clavicordes et des piano-forte historiques conservés dans des collections telles que celles de Fenton House, Hatchlands et Finchcocks, en Angleterre, et de la collection d'instruments à clavier anciens de Raymond Russell à Édimbourg, en Écosse. En 1984 il a co-fondé le Purcell Quartet avec lequel il effectue des tournées régulières et a joué dans la plupart des grands festivals européens. Robert Woolley a été artiste en résidence à l'Université de Washington à St Louis, et il est actuellement professeur de clavecin et d'interprétation historique au Royal College of Music de Londres. Son premier album solo fut consacré aux œuvres complètes pour clavecin de Henry Purcell, et sa discographie comporte également des pièces de Blow, Böhm, Byrd, Frescobaldi, Gibbons, Haendel, Scarlatti, Seixas, Tallis et, avec le Purcell Quartet, des cantates sacrées de Buxtehude et l'intégrale des concertos pour clavecin de J.S. Bach, parmi de nombreuses autres œuvres. Le présent disque est le deuxième d'une série consacrée aux pièces pour orgue, clavecin et virginal de Sweelinck.



Harpsichord lid showing an allegory of Amsterdam as the Centre of World Trade, 1606, commissioned from Pieter Isaacsz and based on a design by Karel van Mander; instrument ordered by Sweelinck from the Ruckers family in Antwerp, 1604, for the town hall in Amsterdam (see colour detail inside inlay card)

Also available



Sweelinck
Keyboard Works, Volume 1



Also available



Biber
Mensa sonora, seu Musica instrumentalis • Sonata in A major



You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at revill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

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 48 dB 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'.

This recording was made with the support of the Royal College of Music, London and the Royal Netherlands Embassy.



Recording producer Gary Cole

Sound engineer Gary Cole

Editor Gary Cole

Mastering Rachel Smith

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Glynde Church, East Sussex; 20 and 21 October 2006

Front and back covers Details from photographs by Malcolm Rose of his copy of the claviorgan by Lodewijk Theewes, London, 1579

Back cover Photograph of Robert Woolley by Hanya Chlala

Inside inlay card Photograph reproduced courtesy of the Rijksmuseum Amsterdam (http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/SK-A-4947?lang=en); see also pp. 34 and 35

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2009 Chandos Records Ltd

© 2009 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Printed in the EU

JAN PIETERSZOOM SWEELINCK (1562 – 1621)

Keyboard Works, Volume 2

1	Toccata Noni Toni, SwWV 297 / L 16	5:21
2	Esce mars, SwWV 321 / N 3	4:33
3	Paduana Lachrymae, SwWV 328 / N 10*	5:19
4	Allemand (Gratie), SwWV 318 / N 7* (formerly known as <i>More Palatino</i>)	3:52
5	Toccata C2, SwWV 283 / L 20	3:28
6	Die flichtig Nimphae (Vluchtige nymph), SwWV 331 / not in N	2:08
7	Toccata Primi Toni d2, SwWV 286 / L 15	3:55
8	Mein junges Leben hat ein Endt, SwWV 324 / N 6	6:24
9	Toccata à 3 G2, SwWV 289 / L 23	2:17
10	Pavan Philippi, SwWV 329 / N 11	7:02
11	Toccata Secundi Toni g1, SwWV 292 / L 21*	2:38
12	Von der Fortuna werd ich getrieben (Engelse Fortuijn), SwWV 320 / N 2*	3:12
13	Unter der Linden grune (Onder een linde groen), SwWV 325 / N 8*	5:21
14	Fantasia Crommatica à 4 d1, SwWV 258 / L 1	8:01

TT 63:37

Robert Woolley *harpsichord/virginal**

© 2009 Chandos Records Ltd

© 2009 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England