

MENU

TRACKLIST	P. 4
ENGLISH	P. 6
FRANÇAIS	P. 16
LYRICS	P. 26

Recording place and date: Église Saint-Nicolas, Les Clefs, Haute-Savoie, 26-29 August 2025
Recording & artistic direction: Ken Yoshida
Tuning and preparation of the harpsichord: Guillaume Zellner
Cover & booklet illustration: Lucie Chabard © Hubert Caldaguès

My heartfelt thanks to: Jérôme Lejeune, Brice Sailly, Guillaume Zellner, Ken Yoshida, Alexandre Olech, Jean-Paul et Nicole Chabard, Vincent Dumestre, Jean-Luc Ho, James Johnstone for their inspiration and support.

GLOSES

Lucie Chabard: *harpsichord* (Guillaume Zellner, after Ruckers)*

*Harpsichord by Guillaume Zellner, 2022, after Andreas Rückers, Antwerp 1644, Vleeshuis Museum, Antwerp (inv. VH.2137). Decoration: Jean-François Brun.

1. Ancor che col partire (after Cipriano de Rore) Manuscript in the Biblioteca Comunale di Trento	Ercole Pasquini (*c.* 1560-1608/1619)	05:41
2. Ancidetemi pur d'Archadelt passaggiato (after Jacques Arcadelt) *Il Secondo Libro di Toccate, Canzone, Versi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti, et altre Partite* (Roma, 1637)	Girolamo Frescobaldi (1583-1643)	5:47
3. Ricercar del Quarto Tono Manuscript preserved in Florence, I-Fn Magl. XIX. 106 bis	Giovanni de Macque (1548/1550-1614)	3:22
4. Bouche de Coral precieux (after Jan Pieterszoon Sweelinck) *Florida, sive cantiones selectae* (Utrecht, 1601) – arr. Lucie Chabard	Joachim van den Hove (1567-1620)	4:18
5. Mio cor se vera sei salamandra (after Felice Anerio) Uppsala, Düben collection	Heinrich Scheidemann (*c.* 1595-1663)	3:43
6. Sussana (after Orlando di Lasso) *Music book of Duncan Burnett* - National Library of Scotland, MS. 9447	Duncan Burnett (fl. 1614-1652)	5:21
7. Galliard Can she excuse (after John Dowland) *Tisdale Virginal Book* - Fitzwilliam Museum, Mu. MS. 782	att. William Randall (?-1604)	1:34

8. Chi fara fede al Cielo (after Alessandro Striggio) *Fitzwilliam Virginal Book* – Fitzwilliam Museum, Mu. MS. 168	Peter Philips (*c.* 1560-1628)	4:23
9. Tu crois, ô beau soleil (after Louis XIII) Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris, 1636) Variations reconstructed by Lucie Chabard.	Pierre Chabanceau de La Barre (1592-1656)	4:19
10. Fantaisie "de Chappel" Manuscript preserved at the British Library, Add.23623	att. Jacques Champion, sieur de La Chapelle (before 1555-1642)	3:03
11. Canción glosada "Ayme qui vouldra" (after Nicolas Gombert) *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela* (Madrid, 1578)	Antonio de Cabezón (1510-1566)	5:17
12. Tiento de medio registro de decimo tono *Facultad Organica* (Alcalá, 1626)	Francisco Correa de Arauxo (1584-1654)	4:19
13. Dulce memoriae glosada (after Pierre Sandrin) *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela* (Madrid, 1578)	Hernando de Cabezón (1541-1602)	4:42
14. Mille regres. La canción del Emperador (after Josquin Desprez) *El tercero libro del Delphin de musica* (Valladolid, 1538) – arr. Lucie Chabard	Luys de Narváez (fl. 1526-1549)	4:03

GLOSES

—

"A GLOSS is a form of poetry modelled on the Spanish style which serves as a kind of commentary or parody of a work by another author"

Furetière's *Dictionnaire universel* (1690)

Gloses is a passionate tribute to the expressiveness and beauty of keyboard arrangements —intabulations — of madrigals. This monumental body of work from the 16th and early 17th centuries laid the foundations of keyboard music but has been largely neglected by harpsichordists until now; it is sometimes even considered as the rigid and austere forerunner of the later masterpieces of the harpsichord's repertoire. Upon closer acquaintance with it, I have come to see it as sensitive, refined, profound and sincere music. Human passions are not concealed beneath a veneer of formality: they impose themselves upon us like vivid colours, raw essences and concentrated aromas.

When harpsichordists work on ricercars, canzonas and other instrumental polyphonic pieces they often lament the absence of a text that would allow them to shape the phrasing and structure of the piece. Here the texts are present. All of these madrigals are settings of some of the finest poetic texts of the period, so how can anyone imagine that their transposition to the keyboard could erase the feverish passions of love, the fires of anger, the depths of sorrow and the feelings of wonder expressed in these texts?

These intabulations of vocal pieces also provide the performer with a wonderful playing area. Music theorists of the 16th and early 17th centuries taught that such music cannot be performed by playing all the notes equally, as if one were "studying a lesson" (Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, passaggi di musica*, 1594). Tomás de Santa Maria (1565), Girolamo Diruta (1593), Loys Bourgeois (1550), Giulio Caccini (1602) and

Girolamo Frescobaldi (1614) all evoked ideas of movement, hierarchy and rhythmic variations in music. This freedom is also evident in the instrumentation. This is rarely specified in the various collections but several possibilities are often suggested when it is, as in the Cabezón family's *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela*. These works take on a very different character when a keyboard player performs them on a Spanish organ, a Flemish harpsichord, or a Portuguese clavichord.

Derived from the Greek *glôssa* (language), the word 'gloss' refers primarily to a discourse or speech. It also conveys the idea of a paraphrase or commentary intended to reveal the deeper meaning of a source text.

Glosas are also the ornamental flourishes that Spanish musicians added to vocal polyphonic works in the 16th and 17th centuries, although they are not confined to the Iberian Peninsula. Known as diminutions in France and *passaggi* in Italy, they embellish the counterpoint and transform these vocal pieces into instrumental works.

Sources

The first collection of works devoted entirely to the keyboard repertoire appeared in January 1517. The printer Andrea Antico published his *Frottole intabulate da sonare organi* in Rome, a collection of arrangements of polyphonic songs that had for the most part been written by the Veronese composer Bartolomeo Tromboncino. This source is notable for being the first to be published in the Italian style of *intavolatura* — staff layout — with which we are most familiar: one staff for the right hand and a second for the left.

Tablatures of madrigals and other vocal polyphonic works for lute were a major source of inspiration for keyboard literature right up until the first third of the 17th century and reached as far as Central Europe, as can be seen particularly in Jan de Lublin's tablature (1540), which includes several arrangements of madrigals by Sermisy, Janequin and Josquin.

Musicians of course arranged these vocal pieces for the keyboard and also for the lute, the Spanish vihuela and the harp. The practice of playing the viola bastarda was also part of this movement, with musicians developing diminutions across the entire range of the viola based on the most famous vocal polyphonic works.

In short, all these instruments act as conduits, bringing the vocal repertoire into the domestic and intimate sphere: one person can perform a work on the keyboard that would normally need five singers. The harpsichord would subsequently keep this privileged role as a vehicle for vocal music in private settings. Jean-Baptiste Lully, paradoxically enough, thus became one of the greatest composers of harpsichord music of the 17th century in France — indeed, in Europe — even though he never wrote a single note for the instrument.

L'arte del bene intavolare

Vocal polyphonic works such as madrigals, *airs de cour* and other related forms were generally published as separate parts with a separate book for each voice from the 16th until the early 17th century. Whilst this method of publication was practical in that it allowed each singer to read their own part, it had one major drawback: the music was not brought together in a single score, but scattered across several individual booklets.

A musician from that time therefore had two options to understand the structure of a vocal piece: either to have it performed by singers, or to create a tablature. In the latter case, they meticulously compiled all the separate parts into a single tablature. Whilst some musicians copied the parts of vocal polyphonies almost literally — as did Elias Nikolaus Ammerbach in his *Orgel oder Instrument Tabulatur* — many others added more or less elaborate diminutions. These glosses may suggest a style of singing in which the framework of the score is freely embellished, but the primarily demonstrate the gradual emancipation of this instrumental writing from its original function. The instrument

thus finds its own voice, and these madrigals are transformed into true keyboard pieces that demand grandly flamboyant playing.

The Art and the Craft

This album presents a selection of intabulations that have been liberated from their original function as mere transcriptions of the vocal parts of madrigals. At work every day I felt I needed to compare these arrangements carefully with their original vocal pieces so that I could recreate the tonal accents and emotional nuances of the text on the keyboard. This work has enabled me to discover something new: if you compare intabulations by Antonio de Cabezón, Ercole Pasquini or Andrea Gabrieli of the famous madrigal *Ancor che col partire*, the differences are striking. Indeed, each draws on their own tradition and possesses their own technique, their own ways of arranging and ornamenting, and their own sensitivity — their craft.

Bearing this in mind, Antonio de Cabezón is one of the most meticulous of our composers, as the individual parts of the madrigals can always be easily identified in his works. His son Hernando displayed the same precision, which we can admire in his arrangement of *Doulce Mémoire*, which he included amongst his father's works in the edition of them that he published in 1578. This polyphonic accuracy was made possible by the *tablatura de cifra*, the notation system that was then in vogue in Spain. A separate line is drawn for each voice which makes the polyphony perfectly legible, far more so than in an Italian *intavolatura*, where just two staves must sometimes accommodate five or six voices which are therefore more difficult to distinguish separately.

The works composed by the elder Cabezón are even more striking thanks to his use of *fictae* — alterations that differ from the original madrigal — which are particularly surprising; these sometimes create striking false relationships, as we hear in his *Ayme qui vouldra*.

The great Girolamo Frescobaldi, organist at St Peter's in Rome, lies at the other end of the spectrum. His arrangement of Arcadelt's madrigal *Ancidetemi pur* in his *Secondo Libro di Toccate* takes the place of a twelfth toccata and fully adopts its characteristics: it makes use of short contrasting sections, a free rhythm governed by the emotions and meaning expressed in the text, and an alternation of contemplative cantabile and virtuoso passages. Frescobaldi, a fervent advocate of the *madrigali moderni* in which the *senso delle parole* reigned supreme, here transformed Arcadelt's madrigal to a great extent by often breaking free from Arcadelt's rhythmic structure and prioritising the drama that unfolds in the madrigal's text.

Although Ercole Pasquini wrote his version of Cipriano de Rore's famous madrigal *Ancor che col partire* in the Italian *intavolatura* style, one can easily recognise its original four-part structure. Pasquini seems to have prioritised the integrity of the madrigal whilst adding diminutions of great elegance; at the emotional climax *E così mill'e mille volte il giorno partir da voi vorrei* (And so I would wish to leave you a thousand thousand times a day), the cascades of semiquavers and demisemiquavers carry us away into a veritable ecstasy of love.

Peter Philips is an unusual figure among the composers featured in the famous *Fitzwilliam Virginal Book*: he is, in fact, the only one to have transcribed no fewer than seven Italian madrigals and French chansons, whereas his peers preferred to write variations on traditional English tunes. His arrangement of Alessandro Striggio's *Chi fara fede al Cielo* evokes a toccata in the Italian style, perhaps similar to those Philips might have heard or played himself during his stay in Rome between 1582 and 1585. The motifs he chooses for his diminutions powerfully embody the drama of the text: on the line *del dolor ch'io provo* (of the suffering I feel), Philips suddenly introduces quavers in *catabasis* — a musical rhetorical figure based on a descending melodic line. During the final occurrence of the exclamation *Ahi, dura sorte, come contra ragion si da la morte* (Ah,

what a cruel fate! Thus, against all reason, I take my own life), Philips unfolds a long, uninterrupted chain of spectacular diminutions, and we hold our breath until the final chord of the piece grants us release.

This impressive intabulation of Striggio's madrigal appears to have been particularly well received, as it is mentioned by Marin Mersenne in his *Harmonie universelle*. The engineer Salomon de Caus even included the score in the 1624 reprint of his treatise on physics *Les raisons des forces mouvantes*.

The reign of the plucked string

We established at the beginning of this text that the choice of instrument was generally left to the performer's discretion for collections of intabulations published at that time; when, however, we explore the discography and the repertoire tackled by today's keyboard musicians, it becomes apparent that this literature seems to have been embraced far more by organists than by harpsichordists. So why record this music on the harpsichord?

We return for a moment to Andrea Antico and his *Frottole intabulate da sonare organi*. The title of the collection seems to suggest that the music is intended for the organ, although the title page features an engraving of a harpsichord with a monkey sitting on its lid and playing a lute, another plucked-string instrument. So what does the word *organi* mean in this context? Perhaps we should regard it as a generic term, in the same way that Marin Mersenne uses the word *épinette* in his *Harmonie Universelle*.

Let us consider three of the most important collections of Iberian keyboard music in this context: the Cabezóns' *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela*; Manuel Rodrigues Coelho's *Flores de musica para o instrumento de Tecla, & Harpa*; and Luis Venegas de Henestrosa's *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela*. *Tecla*, the Spanish generic term for keyboard instruments, is consistently associated in each of these collections

with two plucked string instruments: the harp and the *vihuela de mano*, a guitar tuned in the manner of a lute.

All of these factors point to the existence of a distinct school of plucked-string instruments, within which the harpsichord was defined less by its keys than by its timbre and the very nature of its sound production. In this respect I consider it to be closer to the guitar, the lute and the harp than to the organ.

The harpsichord is the instrument of the home, of interiors and, by extension, of a theatre of intimacy. It is the ideal instrument for bringing to life the passions expressed in madrigal texts.

LUCIE CHABARD

About the harpsichord

This harpsichord is the first instrument I ever built. Practical and aesthetic reasons had swiftly guided me to choose Andreas Rückers' 1644 harpsichord as the model for my first instrument as it seemed logical to take my first steps as a maker by choosing a small, single-manual model with a relatively simple design rather than tackling a larger instrument straight away. Furthermore, 17th-century Flemish instrument-making had profoundly influenced all of Northern Europe — in France, in England and Germany — and instruments from Rückers' workshops were known and imported not only to the kingdom of Sweden but also to the Italian courts, the Spanish colonies in South America and the Dutch East Indies. I therefore felt that to begin with this school of instrument-making would be a good starting point for exploring the principles of harpsichord construction.

The history and instruments of the Rückers dynasty are extensively documented in in scholarly works and articles as well as in highly detailed catalogues and technical drawings[1]; a large number of their instruments have survived to the present day, although they have been altered and modified over the centuries to the point where they are sometimes unrecognisable. Whilst Rückers' 1644 harpsichord has undergone significant alterations, it has nonetheless retained enough of its original elements that we can reconstruct its original condition with near certainty. The efficiency with which Rückers' workshops were able to build instruments in quantities characteristic of pre-industrial production lay in the almost unchanging replication of a very small number of models built on an identical framework from which they produced a vast number of variations over three generations. It is thanks to this that several harpsichords very similar to the one I have copied have survived, with the result that I was able to get as close as possible to the original condition of the instrument by cross-referencing all of the information available, even when certain features existed on the 1644 harpsichord only in the form of unusable traces.

Paradoxically, even though this tradition of Flemish instrument-making has been thoroughly researched and is now well known, I have always been surprised to find that there are relatively few exact copies of these Antwerp instruments, at least in France: apart from a copy made by Christopher Jones which is held by the Paris Conservatoire and a series of four instruments made by Hubert Bédard and David Ley between the late 1970s and the early 1980s, all the copies I had come across before beginning the construction of this instrument differed from the model on which they were based either in their range, the number of stops, or certain manufacturing details. I cannot say what the reasons for this were, whether they were due to the builders' workshop habits, the musicians' demands for playing comfort, a failure to grasp certain seemingly trivial details of the original harpsichords, or a fear of producing an instrument with too limited a range and repertoire. Be that as it may, simply reconstructing an original model as accurately as possible and without any compromise still seemed to me the simplest approach to adopt and, surprising as it may seem, the one least commonly used today. What is more, building a harpsichord in this way quickly became a necessity — a starting point on which to base my work for the development of future instruments.

Finally, the fascination that polyphonic composition has held for me ever since I first encountered this repertoire, from the motets of Johannes Ockeghem and Roland de Lassus to Jan Pieterszoon Sweelinck's variations on the Psalms, from the awe I felt at the decoration of the Antwerp harpsichords — remarkably straightforward in design yet of a sumptuousness verging on the ostentatious, as well as all the imagery associated with the cultural world in which this school of instrument-making flourished, with the interiors of patrician mansions upholstered in Spanish-style embossed leather, paved with black and white marble and furnished with solid oak, which can be seen in the museums of Antwerp and in 17th-century Flemish and Dutch painting — all of the above could only encourage me to build an instrument that would best reflect the artistic, artisanal and intellectual energy of that period.

I am particularly grateful to Lucie for choosing this instrument to perform this beautiful repertoire, and for the programme on this album in particular.

GUILLAUME ZELLNER

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

1. I mention here just the main reference works from a vast body of literature: Grant O'Brien, *Ruckers: a harpsichord and virginal building tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; *Kielinstrumente aus der Werkstatt Ruckers: zu Konzeption, Bauweise und Rawalement sowie Restaurierung und Konservierung*, Bericht über die Internationale Konferenz vom 13. bis 15 September 1996 im Händel-Haus Halle, Halle, 1998; Pascale Vandervellen (dir.), *The golden age of Flemish harpsichord making, a study of the MIM's Ruckers instruments*, Brussels Musical Instruments Museum, 2017.

GLOSES

GLOSE est une espece de Poesie faite à l'imitation des Espagnols,
comme une espece de Commentaire ou de Parodie d'une piece d'un autre Auteur
Dictionnaire universel de Furetière, 1690

Gloses est le lieu d'un éloge passionné de l'expressivité et de la beauté des adaptations pour le clavier – appelées *intabulations* – de madrigaux. Ce corpus monumental du XVI^e^ et du début du XVII^e^ siècle, fondateur de la musique pour clavier, est resté jusqu'à présent peu fréquenté par les clavecinistes, parfois même considéré comme l'ancêtre rigide et austère du « grand répertoire » du clavecin. Cependant, au gré d'un contact approfondi, c'est une musique sensible, raffinée, profonde et sincère qui m'est apparue. Les passions humaines n'y sont pas dissimulées sous de la poudre : elles s'imposent à nous tels des couleurs vives, des essences brutes, des arômes concentrés.

Lorsque le claveciniste travaille ricercars, canzonas et autres polyphonies instrumentales, il se désole souvent de l'absence d'un texte qui lui permettrait, tout comme dans la musique vocale, d'orienter les phrasés et de structurer la pièce. Ici, les textes sont présents : tous ces madrigaux sont des mises en musique de certains des plus beaux textes poétiques de l'époque. Alors, comment imaginer que leur transposition au clavier puisse effacer les fièvres amoureuses, les feux de la colère, les profondeurs du chagrin et les sentiments d'émerveillement exprimés dans ces textes ?

Ces intabulations de pièces vocales constituent également pour l'interprète un formidable terrain de jeu. En effet, les théoriciens de la musique du XVI^e^ et du début du XVII^e^ siècle nous apprennent que celles-ci ne sauraient être exécutées en jouant toutes les notes égales, comme si l'on « étudiait une leçon » (Giovanni

Battista Bovicelli, *Regole, passaggi di musica*, 1594). Tomás de Santa Maria (1565), Girolamo Diruta (1593), Loys Bourgeois (1550), Giulio Caccini (1602), Girolamo Frescobaldi (1614) : tous évoquent des idées de mouvement, de hiérarchie et d'inégalités rythmiques dans la musique. Cette liberté se retrouve également dans l'instrumentation. Celle-ci est rarement précisée dans les recueils et, lorsque c'est le cas, plusieurs possibilités sont souvent proposées, comme dans les *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela* (« Œuvres de musique pour le clavier, la harpe et la vihuela ») de la famille Cabezón. Lorsque le musicien de clavier interprète ces œuvres sur un orgue espagnol, un clavecin flamand ou un clavicorde portugais, celles-ci se révèlent sous des éclairages différents.

Issu du grec *glôssa* (« langue »), le mot « glose » renvoie d'abord au discours, à la parole. Il porte également l'idée d'une paraphrase ou d'un commentaire destiné à révéler le sens profond d'un texte source.

Les *glosas* sont également les guirlandes d'ornementations que les musiciens espagnols ajoutent aux polyphonies vocales aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles. Elles ne sont cependant pas réservées à la péninsule ibérique : appelées « diminutions » en France ou encore *passaggi* en Italie, elles viennent habiller le contrepoint, transformant ces pièces vocales en pièces instrumentales.

Aux origines

C'est en janvier 1517 que paraît le premier recueil entièrement destiné au répertoire pour clavier. L'imprimeur Andrea Antico publie à Rome ses *Frottole intabulate da sonare organi*, regroupant des arrangements de chansons polyphoniques, majoritairement écrites par le Véronais Bartolomeo Tromboncino. Cette source a la particularité d'être la première à être publiée à la manière italienne de l'*intavolatura*, qui nous est la plus familière : une portée pour la main droite et une autre pour la main gauche.

Les intabulations de madrigaux et autres polyphonies vocales irrigueront abondamment la littérature pour clavier jusqu'au premier tiers du XVII^e^ siècle, et ce, jusque dans les pays d'Europe centrale, comme en témoigne notamment la tablature de Jan de Lublin (1540) qui comprend plusieurs arrangements de madrigaux de Sermisy, Janequin ou encore Josquin.

Les musiciens arrangent alors ces pièces vocales pour le clavier, bien sûr, mais aussi pour le luth, la vihuela espagnole et la harpe. La pratique de la *viola bastarda* participe elle aussi de ce mouvement, en développant des diminutions, sur toute l'étendue de la viole, sur les polyphonies vocales les plus fameuses.

En somme, tous ces instruments agissent comme des passeurs du répertoire vocal vers l'univers domestique et intime : une seule personne peut ainsi restituer au clavier ce qui nécessiterait autrement cinq chanteurs. Le clavecin conservera par la suite ce rôle privilégié de vecteur de la musique vocale dans la sphère privée. Jean-Baptiste Lully sera ainsi paradoxalement l'un des plus grands compositeurs de musique pour clavecin au XVII^e^ siècle en France – voire en Europe –, alors même qu'il n'aura jamais écrit une seule note pour cet instrument.

L'arte del bene intavolare

À partir du XVI^e^ et jusqu'au début du XVII^e^ siècle, les polyphonies vocales – madrigaux, airs de cour et autres formes apparentées – sont généralement publiées en parties séparées, avec un cahier distinct pour chaque voix. Ce mode de publication, pratique en ce qu'il permet à chaque chanteur de lire sa propre partie, présente toutefois un inconvénient majeur : la musique n'est pas réunie sur une partition unique, mais disséminée entre plusieurs livrets.

Dès lors, pour découvrir l'architecture d'une pièce vocale, un musicien dispose de deux possibilités : soit la faire exécuter par des chanteurs, soit en réaliser une *intabulation*.

Dans ce second cas, il rassemble minutieusement sur une seule tablature toutes les voix composant la pièce qui l'intéresse.

Si certains musiciens copient presque littéralement les voix des polyphonies vocales – comme Elias Nikolaus Ammerbach dans son *Orgel oder Instrument Tabulatur* –, nombreux sont ceux qui y ajoutent des diminutions plus ou moins élaborées. Ces gloses évoquent peut-être une manière de chanter où l'on ornerait librement le canevas de la partition, mais elles témoignent surtout de l'émancipation progressive de cette écriture instrumentale de sa fonction première. L'instrument y conquiert alors sa propre voix, et l'on transforme ces madrigaux en de véritables pièces pour clavier, virtuoses et grandioses.

L'art et la manière

Cet album présente une sélection d'intabulations affranchies de leur fonction première de simple retranscription des parties vocales de madrigaux. Dans le quotidien de mon travail, il m'a paru indispensable de confronter avec soin ces arrangements à leurs pièces vocales originales afin de restituer au clavier les accents toniques et les affects du texte. Ce travail m'a permis de découvrir une autre chose : lorsqu'on compare des intabulations du célèbre madrigal *Ancor che col partire* réalisées par Antonio de Cabezón, Ercole Pasquini ou Andrea Gabrieli, les différences sautent aux yeux. En effet, chacun hérite d'une tradition propre et possède sa propre technique, ses manières d'arranger et d'orner, sa sensibilité – en un mot : son métier.

Antonio de Cabezón est, de ce point de vue, l'un des plus rigoureux parmi nos compositeurs : on peut toujours aisément retrouver les voix des madrigaux dans ses pièces. Son fils Hernando présente la même précision, que l'on peut admirer dans son arrangement de *Doulce Mémoire*, qu'il glisse parmi les œuvres de son père dans l'édition qu'il publie en 1578. Cette exactitude polyphonique est rendue possible par le système de notation alors en vogue en Espagne : la *tablatura de cifra*. Pour chaque voix, une

ligne est tracée, rendant la polyphonie parfaitement lisible, bien davantage que sur une *intavolatura* italienne où deux portées seulement doivent parfois accueillir cinq ou six voix, qui se distinguent alors plus difficilement.

Plus étonnante encore chez Cabezón père est son utilisation de *fictae* – altérations différant du madrigal original – particulièrement surprenantes ; celles-ci engendrent parfois de saisissantes fausses relations, comme dans son *Ayme qui vouldra*.

À l'extrême inverse, on trouve le grand Girolamo Frescobaldi, organiste à Saint-Pierre de Rome. Dans son *Secondo Libro di Toccate*, son arrangement du madrigal *Ancidetemi pur* vient prendre la place d'une douzième toccata et en adopte pleinement les caractéristiques : sections brèves et contrastées, battue libre gouvernée par les affects et le sens du texte, alternance d'*affetti cantabili* contemplatifs et de *passi* virtuoses… Le madrigal de Jacques Arcadelt y est grandement transformé par Frescobaldi, fervent défenseur des *madrigali moderni*, dans lesquels le *senso delle parole* est maître. Frescobaldi s'affranchit ainsi largement de la structure rythmique d'Arcadelt, mettant au premier plan le drame qui se joue dans le texte du madrigal.

Bien qu'Ercole Pasquini ait écrit sa version du célèbre madrigal *Ancor che col partire* sur une *intavolatura* à l'italienne, on y reconnaît sans peine la charpente des quatre voix élaborée par Cipriano de Rore. Pasquini semble avoir favorisé l'intégrité du madrigal tout en y apposant des diminutions d'une grande élégance. Ainsi, au paroxysme émotionnel « *Et così mill'e mille volte il giorno partir da voi vorrei* » (« Et ainsi mille et mille fois le jour je voudrais vous quitter »), les guirlandes de doubles puis de triples croches nous emportent vers une véritable extase amoureuse.

Peter Philips est une figure atypique parmi les compositeurs présents dans le célèbre recueil britannique du *Fitzwilliam Virginal Book* : il est en effet le seul à intabuler pas moins de sept madrigaux italiens et chansons françaises, là où ses pairs préfèrent écrire des variations sur des airs traditionnels anglais. Son arrangement du *Chi fara fede al*

Cielo d'Alessandro Striggio évoque une toccata à l'italienne, peut-être semblable à celles que Philips aurait pu entendre ou jouer lui-même lors de son séjour à Rome entre 1582 et 1585. Les motifs qu'il choisit pour ses diminutions incarnent avec force le drame du texte : sur le vers « *del dolor ch'io provo* » (« et la souffrance que j'éprouve »), Philips fait subitement apparaître des croches en *catabasis* – figure rhétorique musicale fondée sur un mouvement mélodique descendant. Plus loin, lors de la dernière occurrence de l'exclamation « *Ahi, dura sorte, come contra ragion si da la morte* » (« Ah, quel destin cruel ! Ainsi, contre toute raison, je me donne la mort »), le compositeur déroule une longue chaîne ininterrompue de diminutions spectaculaires et l'on retient son souffle jusqu'à la libération du dernier accord de la pièce.

Cette impressionnante intabulation du madrigal de Striggio semble avoir été particulièrement appréciée, puisqu'elle est mentionnée par le père Marin Mersenne dans son *Harmonie universelle*. L'ingénieur Salomon de Caus en inclura même la partition dans la réédition de son traité de physique *Les raisons des forces mouvantes* en 1624.

L'empire de la corde pincée

Nous avons établi au début de ce texte que, dans les recueils d'intabulations publiés à cette époque, l'instrumentation est généralement laissée au libre choix de l'interprète. Pourtant, lorsqu'on explore la discographie et les répertoires abordés par les musiciens de clavier d'aujourd'hui, on constate que cette littérature semble avoir été bien davantage investie par les organistes que par les clavecinistes. Alors, pourquoi enregistrer cette musique au clavecin ?

Revenons un instant à Andrea Antico et à ses *Frottole intabulate da sonare organi*. À première vue, le titre de ce recueil semble destiner cette musique à l'orgue. Pourtant, la page de titre présente une gravure représentant un clavecin. Sur son couvercle est assis un singe jouant du luth, autre instrument à cordes pincées. Que signifie donc le mot

organi ? Peut-être faut-il y voir un terme générique, de la même manière que Marin Mersenne emploie le mot « épinette » dans son *Harmonie universelle*.

Citons trois des plus importants recueils de musique pour clavier ibérique : les *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela* (« Œuvres de musique pour le clavier, la harpe et la vihuela ») des Cabezón ; les *Flores de musica para o instrumento de Tecla, & Harpa* (« Fleurs musicales pour instrument à clavier et harpe ») de Manuel Rodrigues Coelho ; le *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela* (« Livre de la nouvelle tablature pour clavier, harpe et vihuela ») de Luis Venegas de Henestrosa. Pour chacun de ces recueils, le terme générique pour désigner les instruments à clavier (la *tecla*, le clavier en espagnol) est associé systématiquement à deux instruments à cordes pincées : la harpe et la *vihuela de mano*, une guitare accordée à la manière du luth.

Tous ces éléments corroborent l'existence d'une véritable école de la corde pincée, au sein de laquelle le clavecin serait défini moins par la présence de ses touches que par son timbre et la nature même de son émission sonore. En cela, je le considère comme plus proche de la guitare, du luth et de la harpe que de l'orgue.

Le clavecin, c'est aussi l'instrument de la maison, de l'intérieur, et donc du théâtre de l'intime. À ce titre, c'est l'instrument idéal pour révéler les passions exprimées dans les textes des madrigaux.

LUCIE CHABARD

À propos du clavecin

Ce clavecin est le premier instrument que j'ai construit. Le choix du clavecin d'Andreas Rückers de 1644 comme modèle pour la fabrication d'un premier instrument s'est imposé assez rapidement comme une évidence, autant pour des raisons pratiques qu'esthétiques. Il me semblait logique de faire mes premiers pas de facteur en choisissant un modèle à un clavier de petite taille et d'un plan relativement simple plutôt que de m'attaquer tout de suite à de grands instruments. D'autre part, la facture flamande du XVII[e] siècle a profondément influencé toute celles de l'Europe du Nord, en France comme en Angleterre et en Allemagne, et les instruments issus des ateliers Rückers étaient connus et importés aussi bien au Royaume de Suède que dans les cours italiennes, dans les colonies espagnoles de l'Amérique du Sud comme « aux Indes » sous domination néerlandaise. Commencer par aborder cette école de facture me semblait donc un bon point de départ pour aborder les principes de construction d'un clavecin.

L'histoire et les instruments de la dynastie des Rückers sont abondamment documentées, aussi bien par des ouvrages et des articles scientifiques que par des catalogues et des plans techniques très détaillés[1] ; par ailleurs, un grand nombre de leurs instruments sont parvenus jusqu'à nous, bien que transformés, modifiés tout au long des époques ultérieures à leur construction, au point d'être parfois méconnaissables. Parmi eux, même s'il a subi lui aussi des transformations importantes, le clavecin de 1644 réunit assez d'éléments pour reconstituer son état d'origine avec une quasi-certitude. Une particularité propre aux Rückers qui explique l'efficacité avec laquelle leurs ateliers ont pu construire des instruments dans des quantités relevant d'une production proto-industrielle, réside dans la répétition presque immuable durant trois générations d'un nombre très réduit de modèles, bâtis sur un canevas identique, à partir desquels il leur était possible de décliner de très nombreuses variantes. Ainsi, plusieurs clavecins très proches de celui que j'ai copié sont conservés et je pouvais donc me rapprocher au plus

près d'un état original en recoupant l'ensemble des informations disponibles quand certaines caractéristiques ne subsistaient sur le clavecin de 1644 que sous forme de traces inexploitables.

Paradoxalement, même si cette tradition de la facture flamande a été profondément étudiée et est aujourd'hui bien connue, j'ai toujours été surpris de constater qu'il existait relativement peu de copies exactes de ces instruments anversois, en tout cas en France : mis à part une copie réalisée par Christopher Jones que possède le Conservatoire de Paris ou bien une série de quatre instruments réalisés par Hubert Bédard et David Ley entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, toutes les copies que j'ai pu découvrir avant de commencer la construction de cet instrument différaient du modèle dont elles s'inspiraient, soit par leur étendue, soit par le nombre de jeux, soit dans certains détails de fabrication. Habitudes d'atelier de la part des facteurs, exigences des musiciens pour leur confort de jeu, incompréhension de certains détails apparemment anecdotiques sur les clavecins originaux ou crainte de produire un instrument à l'étendue et au répertoire trop limité, j'ignore quelles en sont les raisons. Quoi qu'il en soit, ne faire « que » reconstruire le plus exactement possible et sans aucune concession un modèle original me semblait encore la démarche la plus simple à adopter et, aussi surprenant que cela puisse paraître, la moins employée aujourd'hui. Plus encore, réaliser un clavecin de cette façon s'est imposé rapidement à moi comme une nécessité, comme point de départ sur lequel baser mon travail pour l'élaboration d'instruments futurs.

Enfin, la fascination qu'a exercée dès ma première rencontre avec ce répertoire l'écriture polyphonique, des motets de Johannes Ockeghem et de Roland de Lassus jusqu'aux variations sur les Psaumes de Jan Pieterszoon Sweelinck, l'éblouissement que j'ai ressenti devant la décoration des clavecins anversois – d'une grande simplicité de lecture et néanmoins d'une somptuosité à la limite de l'ostentatoire –, toute l'imagerie associée à l'univers culturel dans lequel s'est déployée cette école de facture : les intérieurs

des demeures patriciennes tendues de cuir repoussé « à l'espagnole », dallées de marbre noir et blanc et meublées de chêne massif, que l'on retrouve aussi bien dans les musées d'Anvers que dans la production picturale flamande et hollandaise du XVII[e] siècle, ne pouvaient que m'encourager à construire un instrument qui puisse refléter au mieux l'énergie artistique, artisanale et intellectuelle de cette époque.

Je reste particulièrement reconnaissant à Lucie d'avoir choisi cet instrument pour jouer ce très beau répertoire et le programme de ce disque en particulier.

GUILLAUME ZELLNER

1. Pour ne citer que les principaux ouvrages de référence parmi une littérature pléthorique : Grant O'Brien, *Ruckers: a harpsichord and virginal building tradition,* Cambridge, Cambridge University Press, 1994 ; *Kielinstrumente aus der Werkstatt Ruckers: zu Konzeption, Bauweise und Rawalement sowie Restaurierung und Konservierung*, Bericht über die Internationale Konferenz vom 13. bis 15 September 1996 im Händel-Haus Halle, Halle, 1998 ; Pascale Vandervellen (dir.), *The golden age of Flemish harpsichord making, a study of the MIM's Ruckers instruments*, Brussels Musical Instruments Museum, 2017.

1. Anchor che col partire
Cipriano de Rore

Ancor che col partire
Io mi senta morire,
Partir vorrei ogn'hor ogni momento,
Tant'è il piacer ch'io sento
De la vita ch'acquisto nel ritorno.
Et così mill'e mille volte il giorno
Partir da voi vorrei,
Tanto son dolci gli ritorni miei.

2. Ancidetemi pur, grievi martiri
Jacques Arcadelt

Ancidetemi pur gravi martiri,
Che'l viver mi sia noia,
Che'l morir mi fia gioia.
Ma lassate ir gli estremi miei sospiri,
A trovar quella ch'è cagion ch'io muoia.
E dir a l'empia fera,
Ch'onor non gli è che per amarla io pera.

4. Bouche de Coral precieux
Jan Pieterswoon Sweelinck / Clément Marot

Bouche de Coral precieux
Qui à baiser semblez semondre,
Bouche qui d'un coeur gracieux
Savez si bien dir'et répondre,
Répondez moy : doit mon cœur fondre
Devant vous, com'au feu la cire ?
Voulez-vous bien celuy occire,
Qui craint vous estre déplaisant ?
Ha bouche que tant je désire,
Dites nenny en me baisant.

5. Mio cor se vera sei salamandra
Felice Anerio

Mio cor se vera sei salamandra
com'hor vivi ch'assente,
Sei da tua fiamme ardente,
Ma che dico io sel' giorno del partire,
Mi fu forza il morire,
E quel c'hor parla
Ò forte non piu udita,
Non son io ma l'ombra di mia vita.

6. Susanne un jour
Orlando di Lasso / Guillaume Guéroult

Susanne un jour d'amour solicitée
Par deux viellards convoitans sa beauté,
Fut en son cœur triste (et) déconfortée,
Voyant l'effort fait à sa chasteté.
Elle leur dit: « Si par déloyauté
De ce mien corps vous avez jouissance,
C'est fait de moi. Si je fais résistance,
Vous me ferez mourir en déshonneur.
J'aime trop mieux périr en innocence,
Que d'offenser par péché le Seigneur ».

7. Can she excuse my wrongs?
John Dowland

Can she excuse my wrongs with Virtue's cloak?
Shall I call her good when she proves unkind?
Are those clear fires which vanish into smoke?
Must I praise the leaves where no fruit I find?
No, no; where shadows do for bodies stand,
That may'st be abus'd if thy sight be dim.

Cold love is like to words written on sand,
Or to bubbles which on the water swim.
Wilt thou be thus abused still,
Seeing that she will right thee never?
If thou canst not o'ercome her will,
Thy love will be thus fruitless ever.

8. Chi fara fede al Cielo
Alessandro Striggio

Chi fara fede al Cielo,
De lagrimoso stato ove io mi trovo,
E del dolor ch'io provo
Che m'à fatto cangiar desir e pelo
Onde niun i miei gravosi accenti
Ecco n'ascolt'e folta solo risponde e ascolta
Ed a pietà degli aspri miei lamenti.
E grida per le selve, hai dura sorte
Come contra ragion si da la morte.

9. Tu crois, ô beau Soleil
Louis XIII

Tu crois, ô beau Soleil
Qu'à ton esclat rien n'est pareil,
En cet aymable temps
Que tu fais le Printemps ;
Mais quoy tu paslis
Aupres d'Amarillis.

11. Ayme qui vouldra
Nicolas Gombert

Ayme qui vouldra,
le mieulx qui pourra.
Ce n'est que soucy
car iamais sans cy
Amour ne sera.
Qui plus aymera
plus fort se tiendra
subiect à merci.
Ayme qui vouldra
ou dangier fauldra
Cela ou cecy
la chose est ainsi.
Ayme qui vouldra.

13. Doulce memoire
Pierre Sandrin / François I[er]

Douce mémoire en plaisir consommée,
Ô siècle heureux qui cause tel scavoir.
La fermeté de nous deux tant aymée,
Qui, à nos maulx, a su si bien pourvoir.
Or maintenant a perdu son pouvoir
Rompant le but de ma seule espérance,
Servant d'exemple à tout piteux a voir,
Fini le bien, le mal soudain commence.

14. Mille regretz
Josquin Desprez

Mille regretz de vous abandonner
Et d'eslonger vostre fache amoureuse,
Jay si grand dueil et paine douloureuse,
Quon me verra brief mes jours definer.

RIC 496