



Ruckers 1612 Le Voyage immobile

Hélène Diot Clavecin Ioannes Ruckers 1612, collection des Musées d'Amiens

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562 – 1621) **William Byrd** (c. 1540 – 1623) **Orlando Gibbons** (1583 – 1625)

Jan Pieterszoon Sweelinck

- 01 Toccata Noni Toni, SwWV 296 05:37
- 02 Pavana Lachrimae, SwWV 328 04:38
- 03 Ut re mi fa sol la, a 4 voci, FVB 118 08:53
- 04 Engelse Fortuyn (Von der Fortuna werd'ich getrieben), SwWV 320 03:14
- 05 Mein Junges Leben hat ein End, SwWV 324 06:21

William Byrd

- 06 Pavana Lachrymae (John Dowland set by Byrd), FVB 121 05:55

Jan Pieterszoon Sweelinck

- 07 Echo Fantasia, SwWV 261 03:54

William Byrd

- 08 Pavana-Galliarda, FVB 165–166 03:34
- 09 Fortune, FVB 65 04:07

Orlando Gibbons

- 10 Fantazia of Foure Parts (Parthenia) 05:46

Jan Pieterszoon Sweelinck

- 11 Die flichtig Nimphae (Vluchtige Nymph), SwWV 331 02:07
- 12 Fantasia Cromatica, SwWV 258 08:13

À ma fille Laura

***Yeux, qui guidez mon âme en l'amoureux voyage
(Sweelinck, Rimes françoises et italiennes, 1612).***

*Yeux, qui guidez mon âme en l'amoureux voyage,
Mes célestes flambeaux, bénins et grâcieux,
C'est vous qui fournissez de traicts victorieux
Amour, le juste archer, seul dieu de mon courage.*

*C'est vous qui me rendez content en mon servage,
C'est vous qui m'enseignez le beau chemin des cieux.
Vous purgez mon esprit de pensers vicieux
Et retenez mon cœur autrefois si volage.*

*Vous pouvez d'un clin d'œil faire vivre et mourir,
Faire au mois de janvier un doux printemps fleurir
Et au fort de la nuict la lumiere nous rendre.*

*Vous estes le soleil qui me donnez le jour
Et je suis le phénix qui se brusle alentour
Puis, quand je suis bruslé, je renais de ma cendre.*

Ruckers 1612, Le voyage immobile

JAN PIETERSZOOM SWEELINCK (1562-1621)

Né à Deventer, Jan Pieterszoon Sweelinck suit son père, organiste, à Amsterdam, quand celui-ci est nommé titulaire du grand orgue de l'Oude Kerk. Il lui succède en 1577 et conserve cette charge jusqu'à sa mort, soit quarante-quatre ans d'une carrière florissante.

En 1578, un an seulement après sa prise de poste, Amsterdam, alors dernier bastion catholique dans les provinces septentrionales des Pays-Bas, se convertit au calvinisme. L'orgue, considéré comme profane, est interdit de participation à la liturgie. Néanmoins les autorités d'Amsterdam, qui souhaitent protéger et mettre en valeur les deux orgues de l'Oude Kerke, demandent alors à Sweelinck de donner des concerts publics deux fois par jour, pendant une heure, en dehors des offices.

Ces concerts attirent rapidement de nombreux visiteurs et instaurent la renommée éclatante de Sweelinck en tant que virtuose et improvisateur.

Cette réputation ainsi que les qualités de pédagogue de Sweelinck attirent à lui de nombreux élèves originaires des Pays-Bas et d'Allemagne, parmi lesquels Jacob Praetorius, Samuel Scheidt, Melchior Schildt et Heinrich Scheidemann. Ces musiciens transmettent à leur tour l'héritage du maître à leurs propres élèves, un héritage encore bien vivant dans la musique de Johann Sebastian Bach, élève probable de Johann Adam Reinken, lui-même élève de Heinrich Scheidemann.

Une filiation qui vaudra à Sweelinck le surnom d'organistenmaker, le « faiseur d'organistes ».

En tant que compositeur, Sweelinck nous a laissé un important catalogue de musique vocale, où il se pose en continuateur des polyphonistes français et italiens et s'oriente de préférence, comme son aîné Lassus par exemple, vers un effectif choral de plus de quatre voix (sauf dans le recueil de Rimes françaises et italiennes de 1612).

Sa production instrumentale, composée dans sa maturité, ne nous est parvenue qu'à travers des manuscrits, réunis essentiellement en Grande-Bretagne et en Allemagne. Au total, si l'on met de côté les pièces d'attribution douteuse, on peut compter environ soixante-dix pièces, parmi lesquelles des toccatas, des fantaisies, des variations sur les psaumes et cantiques et des variations sur des airs de danses et mélodies populaires.

Sweelinck apporte beaucoup de soin à l'architecture de ses pièces. Sobre sans être austère, au charme discret plutôt qu'à la séduction directe, il a la force tranquille de l'homme qui maîtrise ce qu'il fait et cherche à convaincre plutôt qu'à persuader à coup d'effets et de virtuosité gratuite.

Deux influences frappantes se dégagent dans son œuvre instrumentale : celle des virginalistes anglais (Sweelinck eut des contacts avec certains d'entre eux, notamment avec Bull après la fuite de celui-ci vers le continent), et celle des musiciens italiens (comme Merulo et Andrea Gabrieli) dont les partitions circulaient largement en Europe à l'époque.

Il est fascinant que Sweelinck ait su réaliser une si belle synthèse de ces styles, en n'ayant pour ainsi dire jamais quitté la ville d'Amsterdam (sauf lors de ses tournées d'expertise d'orgues de villes voisines, ou en 1604 où il effectua le plus long voyage de sa vie, à Anvers, pour commander un clavecin Ruckers).

Toccatas et fantaisies

Le disque présente deux des quatre pièces de Sweelinck transcrites dans le Fitzwilliam Virginal Book, fameux recueil de musique anglaise contenant quelques 297 pièces manuscrites.

La **Toccatà Noni Toni SwWV 296** intitulée « Praeludium Toccatà » dans ce recueil, montre des aspects italianisants- style de contrepoint en imitation, juxtaposition de sections contrastées- tout en puisant dans l'arsenal figuratif anglais.

La **Fantasia super ut ré mi fa sol la (FVB n°119)**, annotée du nom du compositeur (JEHAN PETERSON SWELLING) et de la date 1612, démontre une grande maîtrise contrapuntique et une réjouissante inventivité rythmique. Elle utilise deux hexacordes : l'hexacorde par nature, de DO à LA et l'hexacorde par bémol, de FA à RE en passant par le si bémol.

Les deux autres fantaisies de ce disque sont extrêmement contrastées, en écriture comme en caractère.

La **Fantasia Cromatica SwWV 258**, œuvre d'une grande intensité, est parcourue par un thème chromatique lancinant que le tempérament mésotonique rend encore plus sensible (avec l'utilisation rare dans la même pièce du ré dièse et du mi bémol).

Dans la première section- la plus longue, le thème, présenté sur un rythme de blanches, est associé à un contre-sujet et à son inversion. Dans la seconde, il est énoncé deux fois plus lentement. Enfin, dans la troisième et dernière partie, le thème est au contraire énoncé deux fois puis quatre fois plus vite qu'initialement, devenant de plus en plus pressant, avant d'être interrompu assez abruptement. La pièce se clôt par une envolée vers l'aigu aux allures de toccata qui redescend en volutes et se conclut par le relatif apaisement d'un accord de ré majeur.

Pour l'**Echo Fantasia SwWV 261**, la disposition du Ruckers (deux claviers indépendants, partageant un jeu de 8' et un jeu de 4') permet de reproduire les effets d'écho marqués *f* et *p* sur la partition et apparaissant au superius sur base harmonique.

Variations sur des mélodies profanes

Les variations sur ***Mein Junges Leben hat ein End***, thème teinté de douce mélancolie que l'on peut dater d'environ 1610, sont parmi les plus connues de Sweelinck.

Débutant par une variation simple et calme, majoritairement à quatre voix, l'œuvre s'enrichit en contrastes et déploie une activité rythmique intense et variée, avec l'emploi de doubles puis triples croches, d'anapestes, de triolets et de passages en tierces et en sixtes. La sixième et dernière variation ramène le thème à la tranquillité de sa forme primitive.

Pour les deux variations suivantes, Sweelinck puise dans le répertoire anglais.

Von der Fortuna werd'ich getrieben vient de la chanson *Fortune my Foe*, qui circulait au XVII^e siècle sous des traductions allemandes et néerlandaises (*Engelsche Fortuyn*).

La ***Pavana Lachrimae***, quant à elle, utilise le thème de la célèbre « Lachrimae Pavane » de John Dowland composée vers 1596 et publiée en 1600 à Londres dans son *Second Booke of Songs and Ayres*.

La comparaison de ces deux pièces avec les versions de Byrd met en lumière le côté plus épuré et moins orné des versions de Sweelinck.

Enfin, n'oublions pas la ***Vluchtige Nymph*** (anonyme mais attribuée probablement à Sweelinck), miniature charmante en trois variations, vraisemblablement destinée au clavecin et non à l'orgue.

C'est dans l'*Emblemata amatoria* de Pieter Cornelisz Hooft, publié en 1611 que l'on peut trouver le texte de cette chanson commençant par une interrogation « Nymphé fugitive, où vas-tu si vite »?

Et de fait, tout porte à la légèreté : rythme dactylique enlevé du thème, texture de contrepoint à 3 voix et diminutions courant d'un côté à l'autre du clavier.

D'un clavier à l'autre

La destination des pièces de Sweelinck pour tel clavier ou tel autre n'ayant pas été précisée par le compositeur, plusieurs théories à ce sujet coexistent.

Certains pensent qu'elles ont été écrites pour orgue, instrument de prédilection de ce compositeur.

Peter Dirksen, en 1997, défend au contraire la théorie que la plupart d'entre elles, et notamment les toccatas, ont été écrites pour clavecin. Selon lui, l'ambitus des œuvres, les doigts retrouvés annotés sur certaines d'entre elles et la présence de diminutions rapides ne pouvant être bien rendues sur les orgues de l'Oude Kerk (cinq secondes de réverbération) démontrent cette théorie.

Siegbert Rampe, quant à lui, défend en 2003 une troisième théorie, celle du clavicorde, instrument de travail et de voyage des organistes, dont les peintures d'époque montrent un ambitus correspondant parfaitement à celui des œuvres de Sweelinck.

Revenons au clavecin : l'on sait que Sweelinck y improvisait très souvent, comme en témoigne cette anecdote relatée par le Pasteur Willem Baudartius, dans ses « *Mémoires, ou nouvelles sur les événements les plus notables, tant sacrés que profanes* » (1625) :

« *Je me souviens avoir rendu visite à Jan Pieterszoon Sweelinck avec quelques bons amis. Le maître commença à jouer du clavecin et continua jusque presque minuit. Entre autres choses, il joua l'air "De lustelijke mei" (Le joli mois de mai), sur lequel il exécuta ensuite environ 25 variations, tantôt comme ceci, tantôt comme cela. Quand nous nous levâmes pour prendre congé, il nous demanda de rester écouter encore un morceau, puis un autre. Il était de si bonne humeur qu'il ne pouvait s'arrêter, et lui et nous avons passé un très bon moment.* »

L'interprétation des pièces sur le clavecin ne demande que peu d'aménagements, en ce qui concerne les fantaisies, toccatas et variations sur des chansons, du fait de l'absence de partie de pédalier.

Il faut parfois refrapper les longues tenues de notes et d'accords quand il s'en trouve, de manière à ne pas laisser l'instrument vide (procédé que l'on retrouve également conseillé par Girolamo Frescobaldi pour l'interprétation de ses *Toccate* par exemple).

Jouées sur cet instrument, les œuvres y prennent alors une dimension plus intime, et se rapprochent d'autant mieux de l'art des « virginalistes » Byrd et Gibbons, avec qui Sweelinck partage le programme de ce disque.

Byrd et Gibbons, excellents « for the matter » (pour le sujet) and « for the hand » (pour la main)

WILLIAM BYRD (1539/40-1623)

Son premier poste identifié avec certitude est celui d'organiste de la cathédrale de Lincoln, le 27 février 1563. En 1572, il est à Londres et remplit l'office de gentilhomme de la Chapelle royale.

Pendant deux ans, il y tient l'orgue avec Tallis (dont on suppose qu'il a été l'élève), chante et compose.

En 1575, la reine Élisabeth I^{re} confère conjointement aux deux hommes le privilège exclusif pendant vingt-et-un ans d'importer, imprimer, publier, vendre de la musique et d'imprimer du papier à musique.

C'est un compositeur prolifique pour les instruments à clavier, avec environ cent-vingt œuvres à son actif, retrouvées dans différents volumes tels que *My Ladye Nevells Booke*, *William Forsters Booke*, *Parthenia* ou bien sûr le *Fitzwilliam Virginal Book* qui contient 73 œuvres de sa main.

Ce disque retient plusieurs œuvres présentes dans ce dernier recueil.

L'admirable ***Pavana Lachrymae (FVB n°121)*** est écrite en ré mineur, soit une quarte plus haut que la version de Sweelinck. Chacune des trois sections gagne un sommet plus élevé (« fa » pour la première, « sol » pour la seconde, « la » pour la troisième).

La chanson ***Fortune (FVB n°65)*** est traitée en quatre sections contrastantes.

La ***Pavana*** et ***Galliarda (FVB n°165-166)***, couple de danses très usité par Byrd, suit ici parfaitement la description qu'en fait Thomas Morley dans sa *Plaine and ease Introduction to Practicall Music* (1608). D'un côté la pavane, « sorte de musique calme, ordonnée pour danser gravement, et généralement faite de trois phrases, chacune étant jouée ou chantée deux fois ; de l'autre la gaillarde, « une façon de danser plus légère et plus énergique que la pavane, avec le même nombre de phrases ».

Dans ses compositions, William Byrd démontre un jeu sophistiqué au clavier et un grand art de la composition, avec notamment des mélodies subtilement ornées, que ce soit dans les agréments ou les diminutions ; l'utilisation de jeux rythmiques -syncopes, déplacements rythmiques entre binaire et ternaire ; et enfin le charmant exotisme des fausses relations harmoniques et mélodiques.

ORLANDO GIBBONS (1583-1625)

Orlando Gibbons naît à Oxford en 1583, dans une famille de musiciens qui choisit son prénom en hommage à Lassus. Sa carrière est brillante : admis à douze ans dans le chœur de King's College, il est nommé organiste à la chapelle royale en 1605 à tout juste 21 ans, charge qu'il conservera jusqu'à sa mort.

Virginaliste privé de Jacques I^{er} en 1619, il devient organiste de l'abbaye de Westminster en 1623. En 1625, il meurt prématurément à Canterbury, où la cour s'est rendue pour accueillir Henriette de France, épouse du nouveau roi Charles I^{er}.

C'est dans le recueil *Parthenia, the Maydenhead of the first Musicke that ever was printed for the Virginnalls*, imprimé fin 1612 - début 1613, que se trouve sa magnifique **Fantazia of Foure Parts**.

Il s'agit de la seule fantaisie parmi les vingt et une pièces contenues dans ce volume (huit de William Byrd, sept de John Bull, six d'Orlando Gibbons). C'est une œuvre de grande élaboration, au climat ambigu, entre ombre et lumière.

De nombreux thèmes -John Caldwell en dénombre jusque sept dans son livre *English Keyboard Music before the Nineteenth Century*- forment un fil conducteur qui traverse la pièce presque du début à la fin, créant à la fois un élément d'unité et un sentiment de forme en développement.

Gibbons tire profit du tempérament mésotonique (avec ré#), en jouant sur la proximité d'altérations chromatiques.

Hélène Diot

Le Ioannes Ruckers de 1612 des Musées d'Amiens

Un instrument exceptionnel et méconnu

Si la réputation du clavecin amiénois n'est plus à faire, elle est largement basée sur le souvenir qu'en ont quelques-uns qui ont pu l'entendre au cours des rares occasions où il fut joué ces dernières décennies. En effet, bien que restauré dans les années 1990 par Émile Jobin, ce clavecin n'a que peu été joué depuis. Benjamin Alard proposa un concert en 2010 à l'auditorium de la Cité de la Musique et tout récemment, Jean-Luc Ho le fit entendre à l'automne 2024 dans le cadre des célébrations du 400^e anniversaire du Ruckers de Colmar. Le dernier enregistrement paru est celui de Ton Koopman datant de 1976, avant donc la restauration fondamentale de l'instrument.

Peu entendu, cet instrument fut également peu étudié, sauf toutefois dans sa dimension organologique, dont Émile Jobin livra une analyse précise. On ignore ainsi l'essentiel de son histoire avant 1961 tout comme ses pérégrinations plus anciennes et ses transformations successives. Puisse cet enregistrement remettre ce clavecin en lumière et faire sortir son histoire des ténèbres de l'oubli !

De Paris à Amiens, histoire du Ruckers de l'hôtel de Berny

Le Ruckers d'Amiens appartient au musée de l'hôtel de Berny. Inauguré en 1967, ce musée d'art et histoire local était né du désir de Gérard de Berny, légataire du lieu à la Ville d'Amiens. La municipalité fit l'acquisition en 1961 du clavecin provenant de la collection de celui-ci. Jusque récemment encore, le très court historique de l'instrument se limitait à celui-ci.

Si nous ignorons les circonstances de l'achat du clavecin par Gérard de Berny, nous avons récemment retrouvé deux de ses précédents propriétaires. Il appartient en effet à Mlle Lucile Mangin, célèbre demi-mondaine parisienne du XIX^e siècle, dont la vente aux enchères des biens organisée à Paris du 14 au 17 avril 1886 mentionne une « épinette ». Le catalogue retranscrit en effet la signature « IOANNES·RVCKERS. FECIT·ANTVERPIAE » ainsi que la date de fabrication (1612). Une gravure du grand salon de Mlle Mangin montre en outre le clavecin, voisinant avec une somptueuse suite de tapisseries du temps de Louis XIV.

Sans doute propriété de Lucile Mangin depuis au moins 1880, le clavecin fut adjugé lors de sa vente à un certain A. Lambert, domicilié aussi à Paris au 31, rue de Prony (17^e arrondissement), pour la somme de 3 750 francs. Nous ignorons hélas qui était cet homme et ce qu'il advint de l'instrument par la suite.

Ne serait-ce pas le même instrument signalé dès 1889 dans la collection amiénoise d'Albert Eugène Jumel (1858-1912) comme un « très beau clavecin du dix-septième siècle » ? De futures recherches permettront peut-être d'affiner la provenance de ce clavecin d'exception.

Décor et ravalement

Si l'histoire récente du clavecin d'Amiens est auréolée de mystère, celle de ses origines et de son arrivée en France ne l'est pas moins. L'instrument porte la signature de son créateur sur la barre de nom, ainsi qu'un millésime, peint sur la table d'harmonie. La rose est ornée des initiales HR et de l'ange jouant de la lyre, modèle déjà en usage du temps de Hans Ruckers (v. 1540-1598) repris ensuite par Ioannes (1578-1642). La table présente un décor traditionnel de fleurs au naturel, de petits fruits et d'arabesques. Le pourtour de la table et la fosse à claviers sont ornés d'entrelacs peints en jaune sur fond noir, sur un ancien papier imprimé en usage en Flandre au temps des Ruckers.

Les deux faces du couvercle présentent des décors datant d'époques différentes et tous deux postérieurs à 1612. La face interne de l'aile montre une scène mythologique représentant *Minerve visitant les muses sur le mont Hélicon*. La déesse vient voir une source nouvellement surgie de terre sous l'action du sabot de Pégase, que l'on voit s'envoler au haut de la composition. Les neuf sœurs sont ici musiciennes, jouant de divers instruments. À la gauche du groupe s'écoule Hippocrène, la source de l'inspiration. Sur la pointe fuselée du panneau se déploie un paysage lacustre. Cette scène est une première modernisation du décor du couvercle. En effet, si la composition est inspirée de modèles du début du siècle, le style incite à y voir une œuvre des années 1680. Il en va de même pour le décor de l'abattant montrant un couple aristocratique se promener dans un jardin. Les deux personnages sont parés à la manière du début des années 1680 : perruque longue, cravate de dentelle agrémentée d'un large nœud rouge, justaucorps arrivant au genou pour l'homme ; coiffure dite « à la Hurluberlu », collier de perles ras de cou, robe aux manches fendues, éventail pour la dame.

Le décor de la face extérieure est encore postérieur. Il est composé d'entrelacs géométriques et végétaux habités par des oiseaux et agrémentés de vases ou de guirlandes de fleurs, de lambrequins et de trophées d'instruments de musique. Ces motifs dorés se détachent sur un fond vert olive sans doute repeint à une époque relativement récente.

L'ensemble de la caisse est traité de la même manière. Cette ornementation dérive du répertoire de Jean Bérain. Le décor amiénois révèle une grande proximité avec certains projets dessinés par Claude Audran III (1658-1734) (Nationalmuseum de Stockholm).

Il en va de même pour l'actuel piètement en bois doré, formé de sept pieds galbés se terminant en sabots. S'y déploient coquilles, rinceaux, cartouches meublés de quatre-feuilles, palmettes perlées. Sur le bandeau alternent palmettes et mascarons de têtes d'Indiens coiffées de plumes et encadrées par des trophées d'instruments de musique. Caisse et piètement forment un harmonieux ensemble de style Régence.

Lors des restaurations du clavecin est apparue en deux endroits la date de 1733, sous le clavier inférieur et sur un sautereau. Cette date fut très probablement inscrite à l'occasion du ravalement de l'instrument. Elle correspondrait par ailleurs bien au style de son décor extérieur, permettant d'imaginer une campagne de modernisation globale, mécanisme et décor, intervenant à cette date. Ce ravalement fut relativement limité. Il n'y eut modification ni de la composition, ni de l'ordre des registres. Les longueurs des cordes et leurs points de pincements originels furent conservés.

Pour autant, c'est un clavecin transpositeur qui sortit de l'atelier anversoise en 1612. Les claviers étaient alors indépendants, jouant à une quarte d'intervalle. Cent-vingt ans plus tard, les claviers furent alignés et leur étendue élargie par l'ajout de deux notes dans l'aigu et d'une note dans les basses. Lors de sa dernière restauration il y a trente ans, Émile Jobin fabriqua une réplique des registres et sautereaux d'un clavecin Ruckers de 1638 (collection Russell, Édimbourg) conservé dans un état remarquable d'authenticité. Il les intégra au Ruckers d'Amiens afin de lui rendre une mécanique proche de celle d'origine. Ces interventions modérées, tant en 1733 que durant la décennie 1990, font du clavecin amiénois un témoin précieux de l'esthétique sonore flamande des années 1600.

François Séguin - Conservateur du patrimoine

Jean-Loup Leguay - Documentaliste des Musées d'Amiens

Ruckers 1612, The still journey

JAN PIETERSZOOM SWEELINCK (1562–1621)

Born in Deventer, Jan Pieterszoon Sweelinck accompanied his father, an organist, to Amsterdam when he was appointed as incumbent organist of the great organ at the Oude Kerk. He succeeded his father in 1577 and held this position until his death, marking a thriving forty-four-year career.

In 1578, just one year after taking office, Amsterdam, then the last Catholic stronghold in the northern provinces of the Netherlands, converted to Calvinism. The organ, considered secular, was prohibited from participating in the liturgy. However, the authorities of Amsterdam, eager to protect and showcase the two organs of the Oude Kerk, asked Sweelinck to give public concerts twice a day for an hour, outside of religious celebrations.

These concerts quickly attracted numerous visitors, establishing Sweelinck's brilliant renown as a virtuoso and improviser.

This reputation, as well as Sweelinck's pedagogical skills, drew many students from the Netherlands and Germany, including Jacob Praetorius, Samuel Scheidt, Melchior Schildt, and Heinrich Scheidemann. These musicians, in turn, passed on their master's legacy to their own students, a legacy that remains evident in the music of Johann Sebastian Bach, who was likely a student of Johann Adam Reinken, himself a pupil of Heinrich Scheidemann.

This filiation earned Sweelinck the nickname *organistenmaker*, or « the organists maker. »

As a composer, Sweelinck left behind an important catalogue of vocal music, positioning himself as a successor to the French and Italian polyphonists. He typically preferred, like his elder Lassus, choral works with more than four voices (except in the 1612 collection of *Rimes françoises et italiennes*).

His instrumental production, composed in his maturity, has survived only in manuscripts, primarily held in Great Britain and Germany. In total, excluding works of questionable attribution, there are approximately seventy pieces, including toccatas, fantasies, variations on psalms and hymns, and variations on dance tunes and popular melodies.

Sweelinck paid great attention to the architecture of his pieces. Simple without being austere, with a discreet charm rather than direct seduction, he possessed the quiet strength of one who masters his craft and seeks to convince rather than persuade through effects and gratuitous virtuosity.

Two evident influences can be seen in his instrumental work: that of the English virginalists (Sweelinck had contacts with some of them, notably with Bull after his flight to the continent) and that of Italian musicians (such as Merulo and Andrea Gabrieli), whose works circulated widely across Europe at the time.

It is fascinating that Sweelinck managed to achieve such a beautiful synthesis of these styles, having, for the most part, never left Amsterdam (except for his organ valuation tours in neighbouring towns or in 1604, when he made the longest voyage of his life to Antwerp to order a Ruckers harpsichord).

Toccatas and Fantasies

This disc presents two of the four Sweelinck pieces transcribed in the *Fitzwilliam Virginal Book*, a famous collection of English music containing about 297 manuscript pieces.

The ***Toccata Noni Toni SwWV 296***, titled "Praeludium Toccata" in this collection, shows Italianate aspects – counterpoint in imitation, juxtaposition of contrasting sections – while drawing from the English figurative style.

The ***Fantasia super ut re mi fa sol la (FVB no. 119)***, annotated with the composer's name (JEHAN PETERSON SWELLING) and the date 1612, demonstrates great contrapuntal mastery and delightful rhythmic inventiveness. It uses two hexachords: the natural hexachord from C to A, and the hexachord with a flat from F to D, passing through B-flat.

The other two fantasies on this disc are highly contrasting, both in writing and character.

The ***Fantasia Cromatica SwWV 258***, a work of great intensity, is pervaded by a haunting chromatic theme, made even more noticeable by the meantone temperament (with the rare use of both D-sharp and E-flat in the same piece).

In the first section—the longest—the theme, presented in a half-note rhythm, is associated with a counter-subject and its inversion. In the second section, it is stated twice as slowly. Finally, in the third and last part, the theme is stated twice, then four times faster than originally, becoming increasingly swift before being abruptly interrupted. The piece ends with a soaring high passage in the style of a toccata, which descends in spirals and concludes with the relative calm of a D major chord.

For the ***Echo Fantasia SwWV 261***, the disposition of the Ruckers (two independent keyboards sharing an 8' stop and a 4' stop) allows the reproduction of echo effects marked *f* and *p* in the score, appearing on the superius with a harmonic base.

Variations on secular melodies

The **Variations on Mein Junges Leben hat ein End**, a theme tinged with gentle melancholy dated around 1610, are among Sweelinck's best-known works. Beginning with a simple, calm variation, mostly in four voices, the work grows in contrasts and develops into intense and varied rhythmic activity, with the use of dotted and triplet eighth notes, anapaests, and passages in thirds and sixths. The sixth and final variation brings the theme back to the tranquillity of its original form.

For the next two variations, Sweelinck draws from the English repertoire.

Von der Fortuna werd'ich getrieben comes from the song "Fortune my Foe," which circulated in the 17th century under German and Dutch translations (*Engelsche Fortuyn*).

The **Pavana Lachrimae** uses the theme of John Dowland's famous "Lachrimae Pavane", composed around 1596 and published in 1600 in London in his *Second Booke of Songs and Ayres*.

Comparing these two pieces with Byrd's versions highlights the more refined and less ornamented style of Sweelinck's versions.

Lastly, let us not forget the **Vluchtige Nymph** (anonymous but probably attributed to Sweelinck), a charming miniature in three variations, likely intended for the harpsichord rather than the organ.

The text for this song, beginning with the question "Nymph, where are you going so fast?" is found in *Emblemata amatoria* by Pieter Cornelisz Hooft, published in 1611.

And indeed, everything suggests lightness: the lively dactylic rhythm of the theme, the three-voice counterpoint texture, and the diminutions running across the keyboard.

From one keyboard to another

Since the composer did not specify which keyboard was intended for his pieces, several theories have emerged on this subject.

Some believe the works were written for the organ, the composer's instrument of choice.

Peter Dirksen, in 1997, argued instead that most of them, especially the toccatas, were written for the harpsichord. According to him, the range of the works, the fingerings found in some of them, and the presence of rapid diminutions, which could not be adequately rendered on the organs of the Oude Kerk (with its five-second reverberation), demonstrate this theory.

Siegbert Rampe, in 2003, espoused a third theory: that of the clavichord, an instrument used by organists for work and travel, whose range, as shown in period paintings, perfectly matched that of Sweelinck's works. Going back to the harpsichord: we know that Sweelinck often extemporised on it, as evidenced by an

anecdote told by Pastor Willem Baudartius in his *Memoires, ou nouvelles sur les événements les plus notables, tant sacrés que profanes* (1625):

"I remember visiting Jan Pieterszoon Sweelinck with some good friends. The master began to play the harpsichord and continued until almost midnight. Among other things, he played the air 'De lustelijke mei' (The merry month of May), on which he then performed about 25 variations, sometimes like this, sometimes like that. When we stood to leave, he asked us to stay and listen to another piece, then another. He was in such good spirits that he couldn't stop, and we all had a very pleasant time."

Interpreting these pieces on the harpsichord requires only minimal adjustments for the fantasies, toccatas, and variations on songs, due to the absence of a pedalboard. Long-held notes and chords should sometimes be re-struck if present, in order not to leave the instrument empty (a technique also recommended by Girolamo Frescobaldi for his *Toccate*).

Played on this instrument, the works take on a more intimate dimension, bringing them closer to the art of the "virginalists" Byrd and Gibbons, with whom Sweelinck shares the program of this disc.

Byrd and Gibbons, excellent "for the Matter" and "for the Hand" »

WILLIAM BYRD (1539/40–1623)

His first known position was as organist of Lincoln Cathedral on February 27, 1563. In 1572, he moved to London and became a gentleman of the Royal Chapel. For two years, he shared the organ with Tallis (whom he is believed to have studied under), singing and composing.

In 1575, Queen Elizabeth I granted the two men the exclusive privilege for twenty-one years to import, print, publish, sell music, and print music paper.

Byrd was a prolific composer for keyboard instruments, with around 120 works to his credit, found in various collections such as *My Ladye Nevells Booke*, *William Forsters Booke*, *Parthenia*, and of course the *Fitzwilliam Virginal Book*, which contains 73 works by him.

This disc includes several pieces from this latter collection.

The admirable ***Pavana Lachrymae (FVB no. 121)*** is written in D minor, a fourth higher than Sweelinck's version. Each of the three sections reaches a higher peak (F for the first, G for the second, A for the third).

The song ***Fortune (FVB no. 65)*** is treated in four contrasting sections.

The ***Pavana*** and ***Galliarda (FVB no. 165–166)***, a pair of dances frequently used by Byrd, fits perfectly with Thomas Morley's description in his *Plaine and easie Introduction to Practicall Music* (1608). On one hand,

the pavane is “a calm, orderly type of music for dancing gravely, usually made up of three phrases, each played or sung twice”; on the other hand, the galliard is “a lighter and more energetic type of dance than the pavane, with the same number of phrases”.

In his compositions, William Byrd demonstrates sophisticated keyboard technique and great art of composition, including subtly ornamented melodies, whether in embellishments or diminutions; the use of rhythmic patterns – syncopations, rhythmic shifts between binary and ternary; and finally, the charming exoticism of false harmonic and melodic relations.

ORLANDO GIBBONS (1583–1625)

Orlando Gibbons was born in Oxford in 1583, into a family of musicians who chose his name in tribute to Lassus. His career was remarkable: admitted to the choir of King’s College at the age of twelve, he was appointed organist at the Royal Chapel in 1605, at just 21 years old, a position he held until his death. After being deprived of his position as virginalist by James I in 1619, he became the organist of Westminster Abbey in 1623. In 1625, he died prematurely in Canterbury, where the court had gathered to welcome Henrietta of France, wife of the new King Charles I.

It is in the collection *Parthenia, the Maydenhead of the first Musicke that ever was printed for the Virginalls*, printed in late 1612 – early 1613, that we find his magnificent ***Fantazia of Foure Parts***. This is the only fantasia among the twenty-one pieces in the volume (eight by William Byrd, seven by John Bull, six by Orlando Gibbons). It is a work of great complexity, with an ambiguous atmosphere, between shadow and light.

Numerous themes – John Caldwell counts up to seven in his book *English Keyboard Music before the Nineteenth Century*– form a common thread that runs through the piece almost from start to finish, creating both an element of unity and a sense of developing form. Gibbons takes advantage of the meantone temperament (with D sharp), playing on the proximity of chromatic alterations.

The Ioannes Ruckers 1612 from the Museums of Amiens

An exceptional and little-known instrument

While the reputation of the Amiens harpsichord is well-established, it is largely based on the memories of a few individuals who had the chance to hear it during the rare occasions it was played in recent decades. Although restored in the 1990s by Émile Jobin, this harpsichord has been played very little since. Benjamin Alard gave a concert in 2010 at the auditorium of the Cité de la Musique, and more recently, Jean-Luc Ho played it in the autumn of 2024 as part of the celebrations marking the 400th anniversary of the Ruckers in Colmar. The last recording of the instrument was by Ton Koopman in 1976, before the instrument's fundamental restoration.

Heard by few, this instrument has also been little studied, except in its organological dimension, of which Émile Jobin provided a detailed analysis. The essential part of its history before 1961 remains unknown, as well as its older journeys and successive transformations. May this recording bring this harpsichord back into the spotlight and bring its history out of the shadows of oblivion!

From Paris to Amiens: The History of the Ruckers from the Hôtel de Berny

The Ruckers harpsichord of Amiens is part of the collection of the Musée de l'Hôtel de Berny. Opened in 1967, this museum of art and local history was founded by Gérard de Berny, the donor of the building to the City of Amiens. The municipality acquired the harpsichord from his collection in 1961. Until recently, the very brief history of the instrument was limited to this point.

Although we are unaware of the circumstances under which Gérard de Berny purchased the harpsichord, we have recently identified two of its previous owners. It belonged to Mlle Lucile Mangin, a famous 19th-century Parisian demi-mondaine, whose auction of belongings, held in Paris from April 14 to 17, 1886, lists an "epinette" (harpsichord). The catalogue indeed transcribes the signature "IOANNES·RVCKERS. FECIT·ANTVERPIAE" along with the manufacturing date (1612). A print of Mlle Mangin's grand salon also shows the harpsichord, displayed next to a magnificent set of tapestries from the time of Louis XIV.

The harpsichord was probably owned by Lucile Mangin from at least 1880, and it was sold at auction to one A. Lambert, also residing in Paris at 31, rue de Prony (17th arrondissement), for the sum of 3,750 francs. Unfortunately, we are unaware of who this man was or what happened to the instrument thereafter. Could it be the same instrument mentioned in 1889 in the Amiens collection of Albert Eugène Jumel (1858–1912) as a “very beautiful 17th-century harpsichord”? Further research may help refine the provenance of this exceptional instrument.

Decoration and restoration

While the recent history of the Amiens harpsichord is shrouded in mystery, its origins and arrival in France are no less enigmatic. The instrument bears the signature of its maker on the name board and a manufacture year, painted on the soundboard. The rose is decorated with the initials HR and an angel playing the lyre, a model already in use in the time of Hans Ruckers (c. 1540–1598) and later adopted by Ioannes (1578–1642). The soundboard features a traditional decoration of natural flowers, small fruits, and arabesques. The surrounding edge of the soundboard and the keyboard well are adorned with yellow-painted interlaced patterns on a black background, on a type of printed paper used in Flanders during the Ruckers period.

Both sides of the lid feature decorations from different periods, both later than 1612. The inner side of the wing depicts a mythological scene of Minerva’s Visit to the Muses on Mount Helicon. The goddess comes to see a spring that has just emerged from the earth due to the hoof of Pegasus, who can be seen flying at the top of the composition. The nine sisters are portrayed as musicians playing various instruments. To the left of the group flows Hippocrene, the source of inspiration. On the pointed tip of the panel, a lake landscape unfolds. This scene represents a first modernization of the lid’s decoration. While the composition is inspired by early 17th-century models, the style suggests it was created in the 1680s. The same is true for the decoration of the fallboard, which shows an aristocratic couple strolling through a garden. The two figures are dressed in the fashion of the early 1680s: long wig, lace cravat with a large red bow, coat reaching the knee for the man; hurluberlu hairstyle, pearl necklace, split-sleeve dress, and fan for the woman.

The decoration of the external face is even later. It consists of geometric and vegetal interlacing inhabited by birds, with vases or flower garlands, drapery, and trophies of musical instruments. These golden motifs stand out on an olive-green background, likely repainted at a relatively recent time.

The entire case is treated in the same manner. This ornamentation derives from the repertoire of Jean Bérain. The Amiens decoration shows a great similarity to certain projects designed by Claude Audran III (1658–1734) (Nationalmuseum, Stockholm).

The same applies to the current gilded wooden stand, consisting of seven curved feet ending in hooves. It displays shells, scrolls, cartouches with quatrefoils, and beaded palmettes. The band displays alternating palmettes and masks of Indian heads wearing feathers, framed by trophies of musical instruments. The case and stand form a harmonious ensemble in the Regency style.

During the restoration of the harpsichord, the date 1733 appeared in two places: under the lower keyboard and on a jack. This date was most likely inscribed during the restoration of the instrument, which may have involved a comprehensive modernization of both the mechanism and the decoration. This restoration was relatively limited, with no changes made to the composition or the arrangement of the registers. The original string lengths and their pinning points were preserved.

Nevertheless, the 1612 Ruckers harpsichord was a transposing instrument when it left the Antwerp workshop. The keyboards were independent, playing a fourth apart. One hundred and twenty years later, the keyboards were aligned and their range extended with the addition of two notes in the treble and one in the bass. During its most recent restoration thirty years ago, Émile Jobin made replicas of the registers and jacks from a 1638 Ruckers harpsichord (Russell Collection, Edinburgh) preserved in remarkable authenticity. He integrated them into the Amiens Ruckers to bring its mechanism closer to the original. These moderate interventions, both in 1733 and in the 1990s, make the Amiens harpsichord a valuable witness to the Flemish sound aesthetics of the 1600s.

François Séguin - Heritage curator

BIOGRAPHIE

Jean-Loup Leguay - Documentation officer at the
Museums of Amiens

Hélène Diot débute le clavecin dès l'âge de six ans, au Conservatoire d'Amiens, dans la classe de Catherine Caumont. Elle se perfectionne dans les cours et master-classes prodiguées par des clavecinistes de renom, tels Pierre Hantaï, Christophe Rousset, Noëlle Spieth, Aline Zylberajch, Laure Morabito et Laurent Stewart.

Ses études se poursuivent au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon (CNSMDL) dans les classes de Françoise Lengellé et Jean-Marc Aymes, où elle obtient un Master d'interprétation et un Master de pédagogie en 2012 et 2013.

Hélène Diot est lauréate de plusieurs concours internationaux. En novembre 2011, elle est Troisième Prix du Concours de Bologne et en 2015, finaliste avec « Mention honorable » du célèbre Concours de Bruges.

Musicienne confirmée, elle est régulièrement demandée pour des concerts en tant que soliste et continuiste et joue dans de nombreux festivals : Aix en Provence, Ambronay, Jeunes Talents, Mars en Baroque, Utrecht, MA Brugge, Festival Berlioz,

Festival de Beaune, Aalborg Opera Festival, Ars Terra, Festival de Saint-Denis etc.

Sous la direction de Leonardo Garcia Alarcon (Cappella Mediterranea/ Millenium Orchestra), elle participe à plusieurs projets dont l'enregistrement de Samson de Haendel qui est récompensé par la critique (FFFF de Telerama, Diapason 5, Joker de Crescendo).

Intéressée par la musique contemporaine, elle travaille régulièrement avec l'Ensemble Orchestral Contemporain de Lyon ainsi qu'avec plusieurs compositeurs dont certains lui dédient leurs oeuvres, tels Tatiana Probst, Graham Lynch et Christian Dachez.

Engagée pour l'enseignement et la diffusion du clavecin et de la musique ancienne, Hélène Diot est professeur de clavecin et basse continue au CRR d'Amiens et coordinatrice du département de musique ancienne, membre du conseil d'administration de l'association Clavecin-en-France, créatrice de l'association Somme toute baroque et rédactrice d'un blog dédié au clavecin depuis 2011.

BIOGRAPHY

Hélène Diot began playing the harpsichord at the age of six at the Conservatory of Amiens in Catherine Caumont's class. She furthered her training through lessons and master classes with renowned harpsichordists such as Pierre Hantaï, Christophe Rousset, Noëlle Spieth, Aline Zylberajch, Laure Morabito, and Laurent Stewart. Her studies continued at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon (CNSMDL), where she studied under Françoise Lengellé and Jean-Marc Aymes, earning a Master's degree in performance and a Master's in pedagogy in 2012 and 2013.

Hélène Diot is a laureate of several international competitions. In November 2011, she won Third Prize at the Bologna Competition, and in 2015, she was a finalist with an "Honorable Mention" at the famous MA-Competition in Brugge.

A seasoned musician, she is regularly invited to perform as both a soloist and a continuo player, participating in numerous festivals, including Aix-en-Provence, Ambronay, Jeunes Talents, Mars en Baroque, Utrecht, MA Brugge, Berlioz Festival,

Beaune Festival, Aalborg Opera Festival, Ars Terra, Saint-Denis Festival, and others.

Under the supervision of Leonardo Garcia Alarcon (Cappella Mediterranea/Millennium Orchestra), she has participated in several projects, including the recording of Handel's Samson, which was praised by critics (FFFF from Télérama, Diapason 5, and Joker from Crescendo).

Interested in contemporary music, she regularly works with the Ensemble Orchestral Contemporain of Lyon as well as several composers, some of whom have dedicated works to her, such as Tatiana Probst, Graham Lynch, and Christian Dachez.

Committed to the teaching and promotion of the harpsichord and early music, Hélène Diot is a harpsichord and basso continuo teacher at the CRR of Amiens, coordinator of the early music department, a member of the board of the Clavecin-en-France association, founder of the Somme Toute Baroque association, and has been writing a blog dedicated to the harpsichord since 2011.

Label : Paraty

Directeur du label / Producer : Bruno Procopio

Prise de son / Sound: Arthur Delzescaux

Montage, mixage et mastering / Editing, mixing and mastering : Arthur Delzescaux

Direction artistique / Artistic direction : Arthur Delzescaux

Création graphique / Graphic design : Antoine Vivier

Textes / Liner notes : Hélène Diot (texte sur le programme musical) François Séguin & Jean-Loup Leguay (texte sur le clavecin Ruckers 1612)

Traduction / Translation : Rodrigue Delaire & Andrew James (EN)

Photographe / Photography : © Simon Hanot © Irwin Leullier - Musée de Picardie

Instruments: Accords et réglages du clavecin : Emile Jobin Clavecin historique Ioannes Ruckers 1612, collection des Musées d'Amiens (Musée de Picardie)

Enregistrement / Recording : 21-24 novembre 2024 au Musée Unterlinden de Colmar (France)

Paraty Productions : contact@paraty.fr www.paraty.fr

www.helenediot.com

Remerciements / Acknowledgements :

Au label Paraty et tout particulièrement Bruno Procopio pour sa confiance et ses conseils. À l'équipe technique et artistique : Emile Jobin, Arthur Delzescaux et Simon Hanot. Au Musée de Picardie en la personne de Pierre Stépanoff et François Séguin, ainsi qu'à l'Association des Amis des Musées d'Amiens. Au Musée Unterlinden de Colmar, en la personne de Raphaël Mariani. Aux membres de l'Association Somme Toute Baroque. À Amiens Métropole et au Crédit Agricole Brie Picardie pour leur soutien financier. À l'ensemble des donateurs qui ont rendu possible ce disque. À Catherine Caumont, pour tant de choses. À Aline Zylberajch, pour tous nos échanges. À Françoise Lengellé, pour son écoute attentive. À Marion Dournel et Ghislain Leroy, pour leurs réunions constructives. Et bien sûr, à mes proches, qui sont mon plus indéfectible soutien.

