

Jan Pieterszoon Sweelinck



Jan Pieterszoon Sweelinck

Le « père de l'orgue germanique »

Le « père de l'orgue germanique », voilà bien le jugement habituel sur Jan Pieterzoon Sweelinck, reprenant une affirmation de Mattheson. Plus technique, aussi vraie, se révèle l'opinion de Maurice Emmanuel, pour qui Sweelinck a donné à ses élèves et successeurs « un arsenal de moyens musicaux ». Compositeur à la place exceptionnelle dans le temps et l'espace, il marque en tous cas avec force le tournant du monde musical dans les années 1600, alors que se construit sur le continent européen ce qui va être dans tous les domaines de la création humaine, *l'art baroque*.

On sait peu de choses, du moins exactes, sur sa vie, mais l'étude de son œuvre révèle les influences qui l'ont formé, les partitions qu'il a déchiffrées, l'univers sonore qui a baigné sans cesse ses activités. On demeure cependant dans le domaine des certitudes en le faisant naître à Deventer, aux Pays-Bas en 1562. Mattheson a voulu le voir élève de Zarlino à Venise. Or, il apparaît que le néerlandais n'a sans doute pas fait le voyage italien ou, du moins, que les activités de sa formation relèvent plutôt de la légende. Par contre, on retrouve la vérité avec la quarantaine d'années qu'il a passé jusqu'en 1621, date de sa mort, comme organiste de la Oude Kerk d'Amsterdam. Il y travaille à la fois comme organiste du culte, compositeur et professeur. Sa tribune semble attirer tous les jeunes organistes du nord de l'Europe, Scheidemann, Praetorius, Scheidt, des polonais même. Le pupitre de son orgue ou sa table de travail ont dû voir passer toutes les compositions des virginalistes et organistes anglais, les innombrables pages de ses confrères italiens, Merulo, Gabrieli.

L'orgue d'Amsterdam dont il dispose, se présente comme un instrument de taille réduite. Construit vers 1540, il comprenait trois claviers, une composition réduite qui présentait toutes les familles de jeux, et surtout une individualisation des plans sonores entre les deux manuels et la pédale. Pédale à laquelle il confia presque exclusivement des valeurs longues.

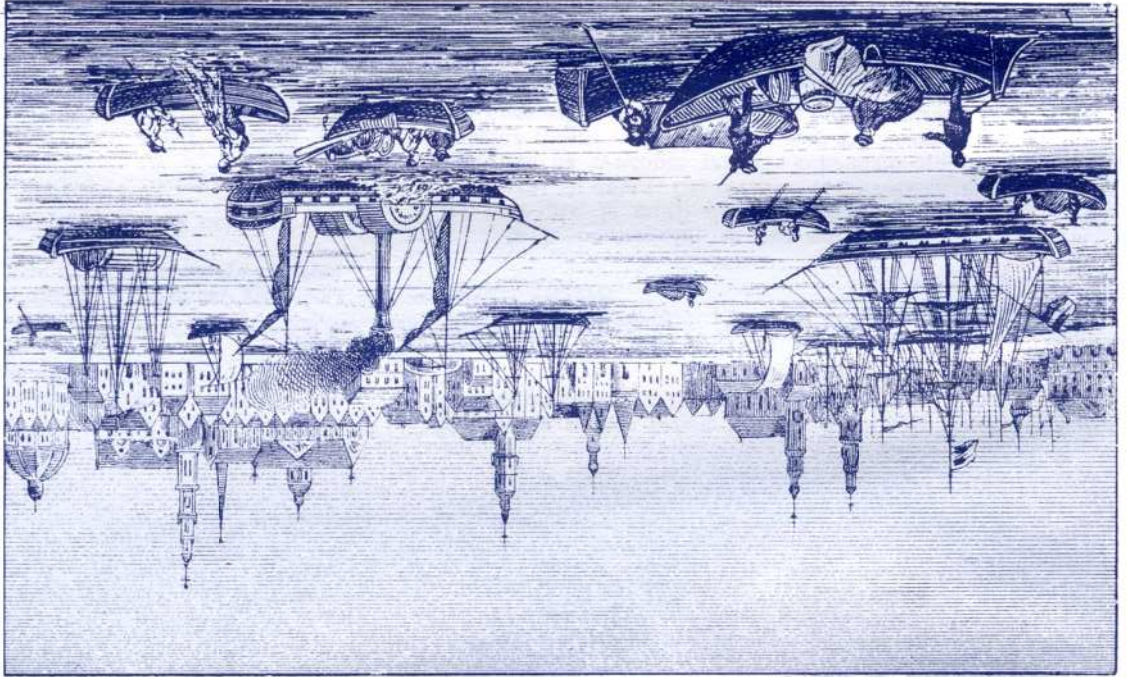
Compositeur de musique vocale, c'est cependant aux claviers qu'il confia le meilleur de lui-même, opérant à travers les formes qu'il utilise une synthèse de toute la musique instrumentale de son temps, mieux, sachant à cette lumière ouvrir les portes du langage de tous ses successeurs jusqu'à J.S. Bach.

Une des formes les plus utilisées par lui semble la *fantaisie*, parfois « *en manière d'un écho* ». Mais s'il lui plaît d'y retrouver l'idéal du contraste vénién qui sera l'une des dominantes du style baroque, c'est finalement dans la recherche contrapuntique, le « *ricercare* », qu'il saura le mieux y montrer son génie. Déjà, cette extension du thème, cette attirance de la *variation* pour elle-même, dépasse le simple canon ou le jeu intellectuel pour ébaucher ici et là une exposition encore simple, voire un divertissement de fugue.

Homme de clavier, il ne peut que retenir cette toccata italienne à laquelle il sacrifie ou même qu'il reprend dans certains passages de ses fantaisies, lorsque la virtuosité des doigts dans les accélérations de notes est chargée, à son tour, de toucher l'auditeur.

La *variation* est une nécessité pour l'organiste : au culte sur un choral à prélimier, au concert privé sur un thème de chansons. Pour Sweelinck la *variation* est l'essentiel puisque, dès la première mesure il se plait à orner, à contourner, sans présenter son thème en forme simple. Il est vrai que son public devait être d'une qualité suffisante pour connaître le motif initial. Recherches de couleurs qu'il puise sans doute dans les diverses combinaisons de son orgue, mais davantage recherche formelle. Il sait très vite amorcer puis altérer un contrepoint dans une même variation, passant par toutes sortes d'accélération, de ralentissements, en un mot de modulations rythmiques. Des valeurs les plus longues qu'autorise l'orgue, comme les rondes d'un *cantus firmus*, aux doubles croches, utilisant le triolet, les effets de ralentissement au milieu d'une seule variation, il semble jongler avec la structure apparente tout en la maintenant avec une rigidité un peu sèche.

On a pu lui reprocher cet excès pédagogique, l'idée qui sous-tend l'œuvre. Influence des multiples virtuosités des Virginalistes anglais, construction spatiale de la musique des vénitiens, tout concourt à former dans ses pages l'essentiel musical que les architectes et les peintres baroques déploient à la même époque. Il sait aussi jouer de l'ombre et de la lumière avec l'emploi du chromatisme, avec l'art de déjouer l'accoutumance au mode en passant à l'harmonie par des altérations inattendues, par des enchaînements qui étonnent dans ce contrepoint rendu plus âpre. L'écriture elle-même se complait à une « recherche » faite pour se diversifier sans cesse : jeux d'échos brusques et inattendus où l'on pourrait presque prévoir les éclairages subis d'un Buxtehude près d'un siècle plus tard, altération enfin d'une polyphonie à quatre voix qui n'hésite pas à se réduire à deux ou trois parties pour mieux échapper à une forme trop systématique dans l'élaboration de son discours.



La Ville d'Amsterdam vue de l'Y

Par ce discours enfin, toujours renouvelé et cependant basé sur une unique idée, le compositeur montre à quel point il sait écrire de vastes fresques. La *fantasie*, avec ses nombreux détours, impose une volonté thématique qui s'achève avec force dans une affirmation finale d'autant plus brillante qu'elle joue des multiplicités rythmiques et d'un emploi de l'harmonie verticale opposé à un précédent contrepoint horizontal.

Comme Tielouze, chez nous son contemporain, Sweelinck sait adapter sa construction au cadre auquel elle est destinée par sa fonction culturelle. Recherche pour la recherche, jeu de la structure et du mouvement, architecture sonore en mouvement dans l'architecture de pierre immobile, tout n'est ici que pour un plaisir où notre raison est sollicitée autant que notre sensibilité, idéal d'un univers baroque où peu à peu se libèrent les grandes lignes du classicisme.

Dans le choix que nous propose Louis Thiry, l'essentiel de l'œuvre de Sweelinck peut être observé. Sans doute plus austère que ses sœurs, la *Fantasia en écho n. 16* débute par un canon en valeurs longues où la basse à la quinte ébauche une exposition fugée :



Pour le *Psautre 36*, « Du malin le méchant vouloir », le thème du choral se présente avant d'être développé en trois vastes variations. La première débute avec un canon entre deux présentations de durée du motif :



Ici encore, la recherche contrapuntique en même temps que le thème se maintient en valeurs longues, joue aussi bien sur des rythmes qui vont jusqu'à utiliser les syncopes croches pointées/doubles croches ou les traits en quadruples. Dans la seconde variation avec un travail semblable, le thème en valeurs longues apparaissant au ténor et à la basse (contrairement au soprano de la variation I), se voit totalement enveloppé, avec l'emploi des triollets, des silences. La troisième variations joue du canon à la quinte pour amener une sorte de triomphe rythmique conclusif.

Tout aussi monumentale apparaît la *Fantasia n. 2* avec son architecture cette fois totalement refermée sur elle-même en un jeu de la recherche contrapuntique. Point de brisures dans ce long *ricercare* basé en fait d'un bout à l'autre sur une série de variations intégrées les unes aux autres sur le thème :



Comme la précédente, la *Fantasia n. 5* rejoint dans sa forme monumentale le *ricercare* italien.

Bénéficiant d'un thème débutant par des notes répétées :



et s'achevant sur un motif chromatique, il est évident que la *fantasia* autorisera le compositeur à se livrer à tous les italianismes possibles. Ici, plus encore s'il se peut, les diminutions et augmentations rythmiques forment l'essentiel des nombreux épisodes enlacés les uns aux autres dans une gigantesque broderie où, au-delà d'un sec pédantisme intellectuel, transparaît une volonté très sensible de virtuosité.

Petite pièce du temps de Noël, le « *Puer nobis nascitur* » est en fait une juxtaposition de quatre courtes variations sur un même thème, la première variation, introductive, présente l'idée conductrice. Très « pastoralement », l'œuvre utilise les rythmes les plus gais et agiles, se construisant par des enroulements de gammes, de motifs ailés qui entourent un sujet parfois totalement déformé. Ici l'improvisation a dû jouer un rôle que l'on peut deviner dans le cadre du culte avec ses versets dialoguant avec le choral chanté par la foule.

Sans doute une semblable recherche improvisée, destinée au culte, a dû présider à l'élaboration des *6 variations sur « Mein junges Leben hat ein End »* (Ma jeune vie a une fin) sur un thème de choral célèbre :



Si le contrepoint se fait virtuosité dans les gammes, les syncopes, le motif du choral domine, s'imposant et pas seulement au début. Les rythmes et les voix se répondent dans des jeux de syncopes raffinés cependant qu'une notion de tonalité s'impose de plus en plus et que l'œuvre semble s'achever dans un *re minore* chargé du *fa#*, tierce picarde illuminant l'ultime mesure.

Plus optimiste peut-être, plus italienne à coup sûr, la *Fantasia en écho n. 19*. Elle aussi procède d'un sujet à notes répétées à sa tête, très riche rythmiquement :



Les «tics» rythmiques du compositeur reviennent comme à l'habitude. Mieux encore qu'ailleurs, les notes répétées de la tête du sujet seront prétextes à échos, hésitations, déclamatoires, hoquets, variations rythmiques.

En une courte architecture, c'est déjà toute l'inspiration de synthèse polyphonique baroque qu'utiliseront avant tant de bonheur un Böhlm, un Buxtehude, voire un J.S. Bach.



COMPOSITION DE L'ORGUE KERN DE L'EGLISE
NOTRE-DAME-DES-BLANCS-MANTEAUX

1 ^{er} clavier : 11 jeux, 56 touches	POSITIF dorsal	8
Montre	8	
Bouillon	8	
Prestant	4	
Fûte conique	4	
Nasard	2/3	
Doublette	2	
Terce	1 3/5	
Larigot	1 1/3	
Plein-jeu	4 à 5 rangs	
Cromorne	8	
Voix humaine	8	
Tremblant		
2 ^e clavier : 11 jeux, 56 touches	GRAND ORGUE	16
Bouillon	8	
Montre	8	
Fûte à cheminée	8	
Prestant	4	
Grosse Tierce	3 1/5	
Doublette	2	
Sesquialtera	3 à 4 rangs	
Fourniture	4	
Cymbale	4	
Trompette	8	
Claron	4	
3 ^e clavier : 9 jeux, 56 touches	RECIT (Oberwerk)	8
Quintaton	8	
Fûte conique en bois		

Principal	8
Fûte à fuseau	8
Sifflet	2
Cymbale - Tierce	1
Douçaine	16
Trompette	8
Claron	4
Tremblant pour les 3 ^e et 4 ^e claviers.	
4 ^e clavier : 3 jeux, à partir du Fa2.	
SOLO	
Fûte à fuseau	8
Cornet	8
Hautbois	5 rangs
8	

Principal	8
Fûte à fuseau	8
Sifflet	2
Cymbale - Tierce	1
Douçaine	16
Trompette	8
Claron	4
Tremblant pour les 3 ^e et 4 ^e claviers.	
4 ^e clavier : 3 jeux, à partir du Fa2.	
SOLO	
Fûte à fuseau	8
Cornet	8
Hautbois	5 rangs
8	
16	
10 2/3	
8	
4	
2	
4 rangs	
16	
8	
4	
Basson	4
Trompette	8
Bombarde	4
Fourniture	3 à 4 rangs
Cor de nuit	2
Principal	4
Principal	8
Quinte	8
Soubasse	16
PEDALE : 9 jeux, 30 touches	
Trasas : G.O. : Pos : Réc.	
Accouplements : R/G.O. : Po/G.O. : Annulation des jeux du G.O.	
Appel d'anches : Réc. : B.O. : Péd.	
Appel général des mixtures.	
Appel des 2 combinaisons libres et des jeux à main.	



Louis Thiry à l'orgue de Notre-Dame-des-Blanches-Manteaux (Photo Claude Morel)

NOTE DE L'EDITEUR

Louis THIRY est né à Fléville près de Nancy, le 15 février 1935. Il commence ses études musicales et obtient un premier prix au Conservatoire de Nancy en 1952. Il devient élève d'André Marchal à Paris, travaille le contrepoint et la fugue avec Simone Plé-Caussade et obtient un second prix dans ces deux disciplines. En 1956, il entre dans la classe de Rolande Falcinelli et en sort en 1958 avec un premier prix d'orgue et d'improvisation. Il participe également aux Festivals d'Avignon, St-Maximum ainsi qu'au Festival estival de Paris. Il a enregistré une grande partie de l'œuvre pour orgue de Messiaen pour les disques Calliope. Depuis cette année il est professeur au Conservatoire National de région de Rouen.

«Louis THIRY, l'un de mes plus remarquables disciples, s'est déjà classé en tête de notre brillante jeune école d'organistes français. Sa riche nature d'artiste, sa connaissance profonde de tout ce qui touche à son instrument, sa technique prodigieuse, son immense répertoire s'étendant des écoles européennes classiques jusqu'aux œuvres contemporaines, le succès qu'il a obtenu dans de nombreux récitals — églises ou salles de concerts — lui promettent une magnifique carrière de virtuose et d'improvisateur».

André Marchal

PUBLISHER'S NOTE

Louis THIRY was born at Fléville, near Nancy, on February 15, 1935. He studied at the Nancy Conservatory and took First Prize for the Organ in 1952. He went to Paris and studied under André Marchal. He took counterpoint and fugue with Simone Plé-Caussade, and took second prize in these two fields. In 1956, he entered Rolande Falcinelli's class, and in 1958 he won a First Prize for the Organ and Improvisation. He has taken part in the Avignon and Saint-Maximum Festivals and in the Paris Summer Festival (Festival Estival). He has recorded a large part of Messiaen's organ music with the Calliope record company. In 1972 he became professor at the Rouen regional Conservatoire National.

«Louis THIRY, one of my most remarkable disciples, has already taken the lead in our brilliant young school of French organists. His rich artist nature, his deep knowledge of all that concerns which ranges from the classical European schools to contemporary works, and the success he has met in many recitals, both in churches and in concert halls, should enable him to lead a magnificent career as virtuoso and improviser».

André Marchal

THE «FATHER OF GERMAN ORGAN MUSIC»

establishes a given theme and ends firmly with its return, made even more brilliant by combining many rhythms and setting vertical harmony in opposition to horizontal counterpoint.

Like Titelouze, his French contemporary, Sweelinck knew how to adapt his plan according to the circumstances for which the work was intended. Seeking-out for its own sake, experimenting with form and tempo, a moving architecture in sound within a motionless architecture in stone, everything here is intended to make demands on our reason as well as our sensitivity. This was the ideal of the baroque world from which, gradually, the broad lines of classicism escaped.

The essential features of Sweelinck's art can be observed in the choice of pieces Louis Thiry proposes.

No doubt more austere than the others, the Fantasia N° 16 begins with a canon in long notes; the bass, a fifth apart, provides a skeleton of a fugal exposition:



Very quickly, the counterpoint enters to decorate the subject; the tempo accelerates and the subject reappears inverted. In the midst of the central section, an obvious reminder of the great Venetian art.

In the Psalm XXXVI, «Du main le mechant voult», the theme of the chorale is exposed before being developed in three long variations. The first begins with a canon, the theme in the lower part using shorter note-values:



Here again, both the counterpoint and the theme keep to long notes and also play as readily on dotted rhythms (dotted quarter/semi-quaver) as on runs of demisemiquavers. The second variation is similar: the theme in long notes appears in the tenor and bass whereas in the first variation it was in the treble; the theme is completely enveloped, canon at the fifth and leads into a triumphant rhythmic conclusion.

The Fantasia N° 2 appears just as monumental; this time, the structure is totally imprisoned in a game of contrapuntal exploration. This long *ricercare* in fact consists entirely of a series of unbroken variations based on the theme:



Like the preceding work, the Fantasia N° 5 is similar in its grand design to the Italian *ricercare*.

With its theme in repeated notes at the beginning:



and ending with a chromatic figure, it is evident that this *fantasia* will give the composer an opportunity for all manner of Italianisms. Here, more so if this is possible, the rhythmic dimensions and augmentations form the essential content of the many episodes woven together in a gigantic embroidery where — beyond a dry intellectual pedantism — there is an obvious desire for virtuosic writing.

A little piece for Christmas time, the *Puer nobis nascitur*, or is in fact made up of four short variations on the same theme. The first variation, an introduction, presents the leading idea. Highly «pastoral», the work uses the happiest and nimblest of rhythms, being built up on scale passages, soaring motifs which surround a sometimes totally deformed subject. Here we can imagine the improvisation must have played a part in the religious service, its verses alternating with the chorale sung by the congregation.

No doubt a similar improvised «searching», destined for the well-known chorale *Mein junges Leben hat ein End*:



According to a statement originating from Matheson, Jan Pietersoon Sweelinck is usually judged to be the «father of German organ music». More, technical, but equally true, is the opinion of Maurice Emmanuel, stating that Sweelinck provided his pupils and successors with «a stock of musical means». A composer with an exceptional place in both time and history, he strongly marked the musical change that took place around 1600; during these years, Europe was building up what was to become known in all fields of creativity as *baroque art*.

We know little about his life, as far as the actual facts are concerned, but a study of his music reveals the influences which forged it, the works he had read, the surroundings in which he lived and worked. It is however true that he was born in Deventer in the Low Countries in 1562. According to Matheson, he had been a pupil of Zarlino in Venice. But in fact it appears that Sweelinck did not visit Italy or, at least, the details concerning his musical education are probably incorrect. It is certain that he was organist of the Oude Kerk in Amsterdam for forty years up until his death in 1621. He worked both as an organist from Northern Europe (Scheidemann, Praetorius, Scheidt), including for the cult, composer and teacher. He seems to have attracted organists from Poland. He must have either played or studied all the works of the English virginalists and organists, as well as the countless pieces by his Italian colleagues (Merulo, Gabrieli).

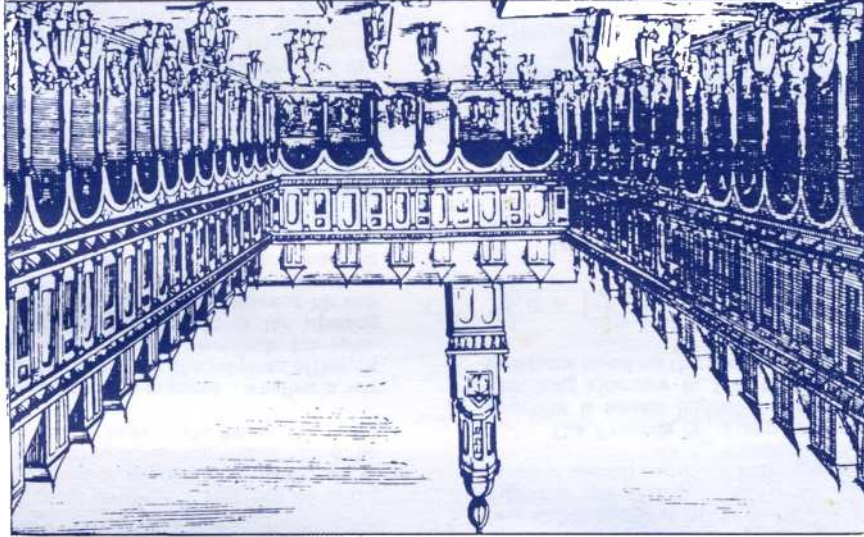
The *fantasia* was one of the forms he appears to have favoured the most, sometimes treated «in the manner of an echo». But if he was pleased to rediscover the Venetian ideal of contrast which was to become one of the prevailing features of the baroque style, it was finally in his pursuit of counterpoint, the *ricercare*, that Sweelinck was able to put his genius to best account. Already, by extending a theme, by being attracted to the *variation* for its own sake, he went beyond the simple canon or intellectual exercise in order to give the outline, from time to time, of a yet still elementary fugal exposition.

A man of the keyboard, he could not help being attracted to the Italian *toccata* and he went as far as to introduce certain passages into his *fantasias*, where the finger virtuosity demanded by the diminished note-values was in turn intended to impress the listener.

The *variation* form was a must for the organist: whether it was used to invent a prelude on a chorale theme for the religious office, or to improvise on a song at a private gathering. To Sweelinck, the *variation* was the most important factor since, as early as the opening bar, he liked to decorate, to weave patterns, without exposing his theme in its straightforward form. It is true that his public must have been sufficiently cultured to recognize the initial motif. He concerned himself with colours, which he no doubt chose according to the varied possibilities of his organ, and he went even further into exploring the form. He was skilful in beginning and afterwards altering a counterpoint in the same variation, introducing all kinds of accelerandos and rallentandos, in a word, rhythmic modulations. Ranging from the sustained notes which the organ allows, such as the semibreves of a *cantus firmus*, to the semiquavers, making use of triplets, slowing-down effects in the middle of a variation, Sweelinck seems to juggle with the apparent structure while adhering to it at the same time in a somewhat dry fashion. He has been criticized for being too educational, for composing his music with this object in mind. The influence of the many-sided virtuosity of the English virginalists, the spatial lay-out of Venetian music, everything contributed towards forming in these pieces the essential ideas which baroque architects and painters were showing using chromatism, by his art of throwing the modal practice into confusion, turning to harmony with unexpected accidentals, with progressions that astonish in a counterpoint made increasingly harsh.

The writing itself is content to «search-out» (*ricercare*) in order to achieve continuous variety: sudden and unexpected echo effects where we can almost foresee the heritage Buxtehude was to take up nearly a century later, finally the four-part polyphony which Sweelinck did not hesitate to reduce to two or three parts in order to avoid too systematic a form in the development of his material.

When exposing his material, constantly renewed but nevertheless capable of writing vast frescos. The *fantasia*, with its many deviations, based on a single idea, the composer showed to what extent he was



If the counterpoint becomes extremely brilliant in the scales cross-rhythms, the chorale motif dominates, remaining uppermost not only at the beginning. The rhythms and voices reply to one another in a refined game of cross-rhythms. However, a feeling of tonality with an *F sharp* or Picardy third to brighten the final bar. More optimistic perhaps, more Italian certainly, is the *Fantasia* N° 19. It also begins with a figure in repeated notes, of great rhythmic wealth :



Sweelinck's rhythmic habits return as usual. More so than elsewhere, the repeated notes at the beginning of the subject become a pretext for echos, declamatory gasps, rhythmic variations.

Within a short structure, here, already, we have the entire idea of synthesis to be found in baroque polyphony which musicians such as Böhm, Buxtehude, indeed J.S. Bach, were to use with so much success.

Claude NOISETTE DE CRAUZAT translated by Charles WHITFIELD

Ⓟ

ARION, PARIS 1981. All rights reserved all the world, USSR included (Copyright reserved)