



J.P. Sweelinck par G.P. Sweelinck (musée des Beaux-Arts, La Haye).

Grâce à un poème de Ravius nous savons que Jean Pieterszoon est né à Deventer en mai 1562.

Peu de détails de sa biographie nous sont parvenus, mais il est certain que depuis 1566 son père fut organiste de la « *Oude Kerk* » à Amsterdam. Nommé organiste probablement dès 1577, Jan Pieterszoon occupa cette charge jusqu'à sa mort en 1621.

L'orgue étant exclu du service religieux : Amsterdam s'étant rangé du côté du parti calviniste, l'église devenant propriété de la ville et partant, l'organiste, fonctionnaire municipal, Sweelinck donna des concerts publics quotidiens. Sa renommée devint immense non seulement aux Pays-Bas mais s'étendit aux Etats germaniques qui donnaient des bourses à de jeunes musiciens pour qu'ils puissent aller étudier auprès de lui.

Bien qu'il n'ait jamais quitté les Pays-Bas, des manuscrits de

ses œuvres ont été retrouvés dans maints pays d'Europe.

Sa réputation fut confirmée par une édition allemande de ses psaumes (*Berlin 1616*) dans laquelle on lui attribue une « *renommée mondiale* ».

Nous sommes en Hollande, à la jonction des XVI^e et XVII^e siècles, à la jonction également de deux conceptions de la musique : floraison ultime et magnifique de la grande et ancienne polyphonie, naissance de la monodie accompagnée et d'un style instrumental propre. C'est une époque de très grande richesse où, l'ancien et le nouveau se mêlent dans les extraordinaires compositions des Monteverdi, Vittoria, Claude Le Jeune, Frescobaldi, Sweelinck et de tant d'autres.

C'est donc à ce moment que commence à se développer un style instrumental spécifique : certes, on s'était toujours servi des instruments dans la musique des siècles précédents,



La ville
d'Amsterdam
vue de l'Y

mais le rôle qu'on leur confiait était très proche de celui de la voix et le plus souvent interchangeable. Mais à présent, l'orgue, le clavecin et le luth prennent leur distance par rapport à la voix ; à l'orgue et au clavecin particulièrement des notions comme celles de chant et d'accompagnement prennent un sens : des formules musicales directement issues de l'usage du clavier apparaissent : les possibilités de relief des différents plans sonores de l'orgue sont exploitées. On sait que dès cette époque l'habileté des exécutants était très grande, mais les compositeurs, par la science qu'ils avaient de la polyphonie vocale et de la rigueur qu'elle réclame, étaient protégés de la tentation de la virtuosité pour la virtuosité : ce ne fut pas toujours le cas au cours de l'histoire de la musique et c'est une des particularités de la musique instrumentale du début du XVII^e siècle : là, les difficultés techniques sont toujours justifiées de l'intérieur.

L'œuvre instrumentale de Sweelinck est une illustration exemplaire de la synthèse des styles de cette époque : il connaissait et pratiquait la traditionnelle polyphonie vocale ; il connaissait également les recherches des virginalistes anglais (*rappelons que le virginal est un petit clavecin*) ; il est probable aussi qu'il n'ignorait rien des importantes nouveautés des écoles espagnoles et italiennes. On sait qu'à cette époque, l'Europe de l'esprit était une puissante réalité.

Voici donc, très brièvement, cette musique située dans un certain contexte historique. Mais comment allons-nous aujourd'hui recevoir ces fantaisies et ces variations ? Nous avons tous nos habitudes d'oreille et pouvons tout aussi bien être déroutés par cette musique que par celle de Stravinski ou de Schönberg. C'est pour donner à l'auditeur quelques points de repère immédiatement sensibles lui permettant peut-être de mieux s'orienter dans cette forêt, que nous avons cru utile de donner de chacune de ces pièces une brève analyse.

Rappelons tout d'abord que le mot « *fantaisie* » désigne une pièce instrumentale quelconque et ne définit aucune structure musicale précise (*ce qui suit le démontrera amplement*). Rappelons aussi que le choral est un chant de l'Eglise Réformée destiné à être chanté par la communauté, et par conséquent, une mélodie éveillant de profonds échos dans la conscience de chacun.

La Fantaisie XIV se divise en trois parties absolument indépendantes les unes des autres. On y remarque une absence à peu près totale de thème, c'est-à-dire de motif mélodique unificateur ; c'est donc un jaillissement toujours renouvelé (*souvenons-nous qu'en allemand « Phantasiere » signifie*

improviser). La première partie, d'abord à 3, puis à 4 voix, est d'un style très proche du style polyphonique vocal ; la seconde partie après un court préambule nous introduit dans l'espace sonore si particulier des fameux échos, la main droite sautant sans cesse d'un clavier à l'autre sur le fond stable et discret de la main gauche. La troisième partie est un récitatif de main droite échelonné et un peu fou : on pense à l'art baroque et à son foisonnement.

Le choral « *durch Adams Fall* » est une mélodie d'un caractère modal bien particulier (*mode de ré avec finale en la*). La-dessus, Sweelinck donne deux variations : dans la première, le chant est à la base et les autres voix brodent librement sur des éléments du cantus firmus. Dans la seconde variation, la situation s'inverse, le chant se trouvant à la partie supérieure et les parties libres aux autres voix. On remarquera dans ces variations l'opposition entre la stabilité et la rigueur du cantus firmus et la grande liberté des autres voix ; nous aurons encore d'autres occasions de souligner l'intérêt musical de ces sortes de contrastes. Ils sont ici marqués par l'opposition de timbre entre les jeux d'anches et les jeux à bouches.

A la différence de la Fantaisie XIV, la Fantaisie III est entièrement basée sur un seul thème, d'ailleurs assez développé. Elle peut se diviser en trois parties principales : dans la première, les 4 voix de la polyphonie sont traitées à égalité de fonction ; elles exposent et développent un peu à la manière d'une fugue le thème et son mouvement contraire (*le mouvement contraire d'une mélodie est sa transformation de telle manière que les intervalles montent descendant et vice-versa ; si l'assimilation au domaine visuel avait vraiment un sens, on pourrait dire que le mouvement contraire est une sorte de négatif d'une mélodie*). La deuxième partie nous présente successivement dans chacune des 4 voix le thème en augmentation. Rappelons qu'un motif musical donné en augmentation est ce motif pris en valeur plus longue ; ici les durées sont doublées ; comme dans le choral précédent, les parties libres, très animées, s'opposent au statisme du thème. La troisième partie, se saisissant des divers éléments du thème pris en diminution, en fait un exubérant bouquet d'une très riche polyphonie dont la diversité rythmique contredit sans cesse la conventionnelle division des barres de mesures.

Le chant « *J'ayme mon Dieu, car lors que j'ay crié...* » est extrait du répertoire huguenot. La mélodie est simple et claire et se développe sur très peu de notes. A partir de ce chant Sweelinck bâtit 4 variations groupées par deux. Dans toutes les variations, le thème du choral se trouve à la partie

Louis Thirzy est un extraordinaire organiste. Virtuose accompli, musicien total, d'une mémoire et d'une adresse sans égales: on peut le classer parmi les héros de la musique! Il a donné plusieurs exécutions prestigieuses de nos œuvres d'orgue les plus difficiles - notamment de ma "Messe de la Pentecôte". Tous ceux qui ont entendu et tous ceux qui entendront Louis Thirzy ne peuvent que l'admirer.

Olivier Messiaen

supérieure et toujours donné sur une sonorité particulière. La première variation est à 2 voix ; le chant simplement exprimé est accompagné d'une souple guirlande de la main gauche ; nous sommes là en plein dans le style proprement instrumental.

Dans la deuxième variation le thème s'orne quelque peu et il est accompagné d'une polyphonie à 2 voix.

Dans les troisième et quatrième variations, l'apparence sensible du choral disparaît de plus en plus sous la richesse de l'ornementation.

La Fantaisie XV (*en écho*) est peut-être une des plus attrayantes. L'emploi du mode de ré lui donne une couleur très caractéristique (*il en est d'ailleurs de même de la plupart de ces pièces dans lesquelles l'utilisation des modes anciens est encore très sensible, la polarisation de la musique sur le majeur et le mineur n'étant pas encore faite à cette époque*). Au début de cette fantaisie, on croit avoir affaire à une simple fugue : les quatre voix entrant successivement, mais peu à peu on s'aperçoit que la voix supérieure, la dernière entrée, prend tout l'intérêt, les autres voix se réduisant au rôle d'un accompagnement aux curieuses sonorités de quintes. Les phrases de main droite, de longueur et de tournure mélodique toujours renouvelées, sont reprises en écho dans un style rappelant celui de certaines œuvres de Monteverdi.

Sur le magnifique choral « *Erbarm dich...* » Sweelinck construit 6 variations. Là aussi, la couleur modale (*mode de mi*) est très caractéristique. La première et deuxième variations s'enchaînent, il en est de même pour les troisième et quatrième, et les autres sont séparées.

La première variation est à 2 voix, le chant à la partie supérieure, le contrepoint au-dessous. Dans la deuxième à 3 voix, le chant est à la basse et le contrepoint aux deux voix supérieures. La troisième variation est à 4 voix ; le chant exécuté par la pédale, est à la partie de ténor. Dans la quatrième variation toujours à 4 voix, nous retrouvons le choral à la basse. La cinquième variation, à 3 voix, le chant est à la main droite et la main gauche l'accompagne de formules typiquement instrumentales. Dans la sixième variation, le choral sert de trame à une partie de main droite richement ornée, d'un baroque fiévreux et passionné.

La Fantaisie IV exploite un thème fort simple, en lui-même à peu près insignifiant, mais qui sert de prétexte à une construction très libre. Là aussi on remarquera l'opposition entre le statisme du thème et le dynamisme de tout ce qui l'entoure ; à signaler également les contrastes rythmiques nés des passages du binaire au ternaire.

La Fantaisie IX est presque entièrement bâtie sur un motif en valeurs longues répété en ostinato (*la formule de l'ostinato consiste à répéter un motif qui sert de sous-bassement à toute une construction musicale, elle était fort prisée à l'époque de Sweelinck*). Là encore, la stabilité du motif de base et l'extrême mobilité de ce qui l'entoure nous seront immédiatement perceptibles.

Dans la première partie, l'ostinato est à la main gauche et la partie libre à la main droite ; dans la deuxième partie, ostinato à la main droite, partie libre à la main gauche ; ces deux premières parties sont à deux voix ; dans la troisième qui est à trois voix, l'ostinato se trouve à la voix médiane, exécutée par la pédale ; la Fantaisie se termine par une libre péroraison sur le motif principal donné en diminution.

Toutes ces pièces sont donc ici jouées à l'orgue, mais il faut dire que leur attribution n'est pas nettement définie ; à l'époque de Sweelinck et pour longtemps encore, l'écriture de l'orgue et celle du clavecin étaient fort peu différenciées, et parmi les interprètes régnait la plus grande liberté quant au choix d'un instrument ou d'un autre. Dans ces pièces l'usage de la pédale n'est jamais indispensable ; mais conformément aux habitudes de l'époque, elle a été utilisée ici chaque fois qu'un avantage musical semblait devoir en résulter. C'est en particulier grâce à cet usage que nombre de cantus firmus ont pu être mis en valeur d'une manière sensible.

Sweelinck, bien entendu, laissait toute liberté à son interprète quant au choix de la registration. Dans la mesure du possible, elle est ici basée sur la structure de chaque pièce en essayant d'éviter tout arbitraire. Il est peut-être bon de rappeler à cette occasion que les orgues du temps de Sweelinck étaient déjà fort riches et que les registrations proposées par les traités de l'époque sont d'une étonnante variété. Le magnifique instrument de l'église Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux nous a semblé particulièrement bien convenir à cette musique haute en vie et en couleur.

On aura peut-être remarqué dans ces lignes la fréquence de l'emploi du mot « *liberté* ». Ce mot résume assez bien l'impression qu'a eue l'interprète en considérant ces pièces si diverses. Puisse l'auditeur éprouver la même impression à l'écoute de cette toujours jeune musique, vieille de quatre siècles.

Louis THIRY

Notre-Dame Des-Blancs-Manteaux

Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux est l'un des sanctuaires les plus anciens de la Capitale dédié à la Vierge Marie.

C'est en 1258 que les « *Serfs de la Vierge Marie* » au Manteau Blanc, furent installés ici par St-Louis, ils suivaient la Règle de Saint-Augustin.

Les « *Blancs Manteaux* », comme les appela le Peuple de Paris, furent remplacés à la fin du XIII^e siècle par les Guillemites, du nom de leur fondateur le bienheureux Guillaume de Malval, chevalier devenu ermite, dont les fils adoptèrent la Règle de Saint-Benoit.

Leur développement, autant que la vétusté des lieux, les obligèrent à construire en 1685 un monastère plus vaste, dont il ne reste aujourd'hui que l'église et les quelques pièces attenantes qui servent de presbytère.

En 1793 la Révolution chassa les moines. Ce n'est qu'avec le Concordat de 1801 que l'église fut rendue au culte et devint église paroissiale.

LES GRANDES ORGUES DE L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME-DES-BLANCS-MANTEAUX

L'instrument actuel, béni solennellement le 25 février 1968 et inauguré officiellement par Xavier Darasse, Grand Prix de Rome, le 25 juin de la même année, a été signé par le Maître Facteur d'Orgues, Alfred KERN de Strasbourg.

En ce qui concerne les orgues qui se sont succédées dans cette église, les Archives des Blancs Manteaux ne donnent pas de renseignements antérieurs à 1763. La tourmente de la Révolution passée, il faut attendre le Concordat pour qu'il soit question d'orgues à nouveau. Mais c'est seulement en 1839 que fut inauguré un orgue de 30 jeux, construit par Callinet, mais dont on ignore la composition.

Ces mêmes archives précisent qu'en 1853 un orgue d'accompagnement neuf à tuyaux de bois, à double clavier, avec plusieurs jeux et pédales fut construit par Larroque, puis ensuite agrandi et amélioré par lui.

C'est en 1864 que MERKLIN complète et transporte le grand orgue de 30 jeux à son emplacement actuel. Mais MERKLIN, tout en soulignant la facture classique, la mit au goût de l'époque. Dès 1910 cet instrument réclamait un sérieux relevage. Il faut cependant attendre 1924 pour que la

solution proposée par CONVERS et appuyée par Joseph Bonnet et Louis Viergne soit adoptée. L'Harmonisation fut confiée à Jean Perroux.

Louis Vierne proposa même de donner un récital dont le produit serait versé au fonds de réfection. « *L'église de Notre-Dame des Blancs Manteaux* », écrivit-il au curé de cette Paroisse, « *est une merveille d'acoustique et ce sera un régal de haut goût artistique que d'y entendre un instrument bien composé et harmonisé comme on le fait maintenant* ».

LE GRAND ORGUE D'ALFRED KERN

Le bombardement du quartier par les Allemands le 26 août 1944 devait être fatal à l'instrument.

Pas de bombe sur l'église, mais la déflagration a gravement endommagé la toiture, brisé tous les vitraux, ébranlé le grand orgue.

Pendant trois ans, pluie, neige, vent, humidité s'attaquent à l'instrument, les bois gonflent, les registres se bloquent, ouverts ou fermés, les cornements se multiplient, les languettes des anches s'oxydent. Jamais un relevage sérieux n'a été entrepris depuis le bombardement.

Les démarches faites auprès de la section des Beaux-Arts responsable des édifices religieux de Paris demeurent sans réponse, et pour cause, - au sortir de la guerre il y a d'autres urgences. En 1957 elles sont renouvelées, mais ce n'est qu'en 1962 que la restauration est entreprise. Elle est confiée au Maître Facteur Alfred KERN de Strasbourg.

En décembre 1965, l'instrument est entièrement démonté, tuyaux et sommiers prennent la route de Strasbourg.

Alors commencent les travaux de déplacement du magnifique tambour en bois sculpté qui supporte la tribune et dont les colonnes cannelées et rudentées, aux chapiteaux ioniques, œuvre d'art du XVIII^e siècle, viennent de l'abbatiale de St-Victor par St-Germain des Prés.

L'instrument revint de Strasbourg en octobre 1967, le remontage fut entrepris aussitôt et mené bon train. Le plus long travail, le plus délicat aussi, fut celui de l'harmonisation. Alfred KERN s'en chargea lui-même.

Le 25 février 1968 le Grand Orgue fut béni solennellement en présence de nombreuses personnalités avant de reprendre ce même jour sa fonction liturgique.

ESTHETIQUE ET COMPOSITION

Ce n'est pas sans hésitations ni recherches que le nouvel orgue des Blancs-Manteaux a trouvé sa forme et son caractère définitifs. L'incohérence du précédent instrument autorisait bien des solutions, il s'agissait de faire un choix.

On pensa tout d'abord reconstruire un instrument dont la composition fut de caractère français très accusé : jeux fondamentaux réduits au strict minimum, plein jeu sur deux claviers manuels seulement, le troisième clavier groupant les flûtes et les anches du clavier principal et de la pédale, enfin un demi-clavier comportant trois jeux de solo.

La décision d'avancer la tribune, si bénéfique pour le rendement acoustique de l'instrument - auparavant écrasé contre le mur et asphyxié - permit d'envisager une meilleure répartition des jeux et une diversification des couleurs essentielles de chaque plan qui aboutit finalement à l'établissement d'un véritable « *Oberwerk* » à l'allemande, d'une présence et d'une vigueur incomparables. D'autre part la Pédale fut augmentée de trois jeux et devint ainsi un clavier autonome presque complet.

COMPOSITION DE L'ORGUE

1^{er} clavier : 11 jeux, 56 touches.

POSITIF dorsal

Montre	8'
Bourdon	8'
Prestant	4'
Flûte conique	4'
Nasard	2' 2/3
Doublette	2'
Tierce	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

Bourdon	16'
Montre	8'
Flûte à cheminée	8'
Prestant	4'
Grosse Tierce	3' 1/5
Doublette	2'
Sesquialtera	3 rangs
Fourniture	3 à 4 rangs
Cymbale	4 rangs
Trompette	8'
Clairon	4'

3^e clavier : 9 jeux, 56 touches.

RECIT (Oberwerk)

Quintaton	8'
Flûte conique en bois	8'

Principal	4'
Flûte à fuseau	2'
Sifflet	1'
Cymbale - Tierce	4 à 5 rangs
Douçaine	16'
Trompette	8'
Clairon	4'

Tremblant pour les 3^e et 4^e claviers.

4^e clavier : 3 jeux, à partir du Fa2.

SOLO	
Flûte à fuseau	8'
Cornet	5 rangs
Hautbois	8'

PÉDALE : 9 jeux, 30 touches.

Soubasse	16'
Quinte	10' 2/3
Principal	8'
Principal	4'
Cor de nuit	2'
Fourniture	4 rangs
Bombarde	16'
Trompette	8'
Basson	4'

Tirasses : G.O. ; Pos ; Réc.

Accouplements : R/G.O. ; Po/G.O. ; Annulation des jeux du G.O.

Appels d'anches : Réc. ; B.O. ; Péd.

Appel général des mixtures.

Appel des 2 combinaisons libres et des jeux à main.

La « *voix humaine* », formée d'un double cône interne coiffé d'un couvercle à cinq trous, est le seul exemplaire en France de ce genre. Elle a été réalisée d'après celle que STEIN l'Ancien fit à Trebel près de Lunebourg au Nord-Est de la Basse-Saxe. Elle est discrète et se prête à toutes sortes de mélanges savoureux.

Seuls des jeux aussi caractéristiques des instruments français, tels le cornet, le cromorne, les trompette et clairon du Grand Orgue, furent traités selon l'usage de nos régions.

Les tuyaux sont coupés sur le ton, donc sans encoches, leurs pieds sont très ouverts, les bouches souvent assez hautes et les pressions de vent relativement fortes : 89 mm. au G.O. et à la Pédale, 78 mm. aux autres claviers.

L'harmonie générale est montante, les aigus ne fléchissent pas, ce qui donne à l'ensemble un caractère très mélodique.

La transmission est mécanique, sans aucun intermédiaire

pneumatique ou électrique entre les touches et les soupapes : console « *en fenêtre* », les touches sont axées en queue et directement suspendues aux vergettes, les touches du positif foulent des barres de bois plus rigides, les « *pilotes* ».

Le tirage des jeux est électropneumatique, ce qui aère le plan interne de l'instrument et donne surtout une grande souplesse d'utilisation grâce aux deux combinaisons libres par boutons et bagues tournantes. On bénéficie également d'un avantage supplémentaire : un simple registre permet de volonté de séparer ou de superposer combinaison et jeux tirés. Enfin la pédale « *annulation G.O.* » permet de jouer ensemble le Positif et le Récit.

Cet instrument, le premier du genre à Paris, contribue par la pureté et la lumière de ses timbres à faire de cet édifice, discrètement situé, l'un des lieux les plus attachants du Marais.



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-Maximin 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 Pré-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-Maximin 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 his instrument, his prodigious technique, his huge repertory, 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.

Cette collection est réalisée grâce à la participation de l'ORTF, des disques ARION et de l'Association Echanges et Promotion Artistiques.

Prolongement de l'émission « Nouveaux Talents, Premiers Sillons » diffusée sur France Musique.

« Louis THIRY is an extraordinary organist. He is an accomplished virtuoso, a complete musician and has unequalled memory and skill : he can be rated a hero of music ! He has given several prestigious performances of my most difficult works for the organ – including my « Pentecost Mass ». All those who have heard and all those who will hear Louis THIRY can only admire him.

Olivier Messiaen

Thanks to a poem by Revius, we know that Jan Pieterszoon was born at Deventer in May 1562.

Few biographical details are known to us. His father was organist at the « Oude Kerk » in Amsterdam since 1566. Jan Pieterszoon was probably appointed organist in 1577, and remained in the job until his death.

Amsterdam had become calvinist, so the church became city propriety, and the organist, a civil servant. Sweelinck gave daily public concerts. His reputation spread throughout Holland and into the Germanic States, which gave scholarships to young musicians to study under him.

Although he never left the Netherlands, manuscripts by him have been found in several European countries.

A German edition of his psalms (Berlin 1616) confirmed his reputation by referring to his « world renown ».

Sweelinck came at a key period in European musical history : polyphony was producing its ultimate treasures, while monophonic music, along with specific instrumental styles, was appearing. His way a very rich period, marked by such figures as Monteverdi, Vittoria, Claude Le Jeune, Frescobaldi, and many others.

Composers began using the specific resources of instruments. Of course instruments had been used in the music of previous centuries, but their role had always been close to that of the voice, and they were interchangeable. But at the end of the 16th century, the organ, the harpsichord and the lute began moving away from vocal music. Concepts like a melody and an accompaniment were developed on keyboard instruments, and musical patterns based directly on keyboard experience appeared. The possibility of highlighting certain musical sections by registration began to be exploited on the organ. Performers were extremely skilful at the time, but composers were protected from the temptation of virtuosity for its own sake by their earlier schooling in polyphonic music and the rigour that went with it. This was a characteristic of instrumental music at the beginning of the 17th century, a characteristic not always shared by other musical periods. As a result the technical difficulties encountered in music of this period are always justified by interior necessity.

Sweelinck's instrumental music is a typical illustration of musical trends of the time : he was familiar with, and used traditional vocal polyphony, and he was also knowledgeable with the research of the English virginalists (a virginal is a small harpsichord). He was also most certainly informed of musical developments in Spain and Italy since European music knew no borders.

We have just outlined the historical context of Sweelinck's music. But how is a present-day listener to hear his fantasies and variations ? His music can be as unfamiliar to our ears as that of Stravinsky or Schoenberg. The following notes are designed to give the listener a few outstanding references to guide him through what may sometimes appear as rather puzzling music.

A first reminder is that the word « fantasy » describes a given piece, not its musical structure (this will be demonstrated below), and that a chorale is a hymn tune of the Reformed Church, designed to be sung by a community, and, hence, which has a profound resonance within the spirit.

The Fantasy XIV is divided into three fully-independent sections. There is practically no theme, i.e. a unifying melodic pattern, and the piece is consequently a constantly-renewed series of bursts (in German, « Phantasieren » means to improvise). The first section, which is first in 3 then in 4 parts, is very close in style to vocal polyphony. After a brief preamble, the second section leads us into the peculiar realm of echoes, with the right hand leaping from one keyboard to another, above the stable and discreet accompaniment of the left. The third section is a right-hand recitative. Its wild and rather insane movements remind one of baroque art's profusiveness.

The chorale « dureh Adams Fall » is a melody with a peculiar modal character (D mode with a finale in A). Sweelinck built two variations on it : the first has the melody in the bass, with the other parts freely move about with elements from the cantus firmus. In the second variation, the melody moves to the top, and the free elements go to the bass. Noteworthy is these variations is the opposition between the stability and the rigour of the cantus firmus and the freedom of the other parts. The musical interest of this kind of contrast appears

in other pieces which we shall discuss further below. In this piece it is highlighted by opposing the tone colours of the reed and flue stops.

Unlike the Fantasy XIV, the Fantasy III is entirely based on a single theme, which is given a fairly thorough development. It can be divided into three main sections : in the first, the 4 polyphonic parts are each treated equally. They expose and develop, rather in the manner of a fugue, the theme and its inversion (melodic inversion means that each ascending interval is changed into its opposite descending interval and vice-versa. To take an example from visual experience, it could be said that melodic inversion constitutes the negative of a melody). The second section successively presents each of the four parts in augmentation of the theme. Augmentation means presentation of the theme in doubled note values. As in the preceding chorale, the free parts, which are extremely mobile, are opposed to the more static movements of the theme. The third section makes use of various elements from the theme in diminution to build an extremely rich polyphony, the rhythmic variety of which keeps overflowing, the conventional division of the music by bar lines.

The melody « Jayme mon Dieu, car lors que j'ay crié... » comes from the Huguenot repertory. It is a clear and simple melody, and is developed with very few notes. Using it as a theme, Sweelinck built 4 variations grouped two by two. In all four variations, the chorale theme is played on the upper part, with a particular tone colour.

The first variation is in two parts. The melody is played simply with a supple garland by the left hand – in a style that is very specifically instrumental. In the second variation, the theme becomes somewhat more ornate, and it is accompanied by a two-part polyphony.

In the third and fourth variations, the appearance of the chorale gradually disappears under the rich ornamentation.

The Fantasy XV (in echo) is possibly one of the most attractive. The use of the D mode gives it a very characteristic coloration (this, in fact, applies to most of these pieces, in which the early modes are still often used, since, at the time, Western music had not yet been reduced to major and minor modes). The beginning of the fantasy gives the impression of a simple fugue : each of the four parts is stated in succession, but soon it becomes apparent that the fourth part, the last to be stated, is the interesting one, while the others become a mere accompaniment, with curious sounds of fifths. The right-hand phrases, the length and melodic twist of which are constantly renewed, are repeated in echo in a style recalling certain pieces by Monteverdi. Sweelinck built six variations on the magnificent chorale « Erbarm dich... ». Here again, the modal coloration (E mode) is extremely characteristic. The first and second variations are connected, like the third and fourth. The others are separate.

The first variation is in two parts, with the melody in the upper part and the counterpoint below. The second variation is in three parts, with the melody in the bass and the two-part counterpoint above. The third variation is in four parts : the melody, played on the pedal organ, is in the tenor part. In the fourth variation, also in 4 parts, the chorale returns to the bass. In the fifth variation, in three parts, the melody is played by the right hand with a left-hand accompaniment in typically instrumental patterns. In the sixth variation, the chorale is used as the basis for a richly ornate right-hand part, in a feverish and passionate baroque style.

The Fantasy IV makes use of a very simple theme, which is quite insignificant in itself, but which serves as the basis for an extremely free construction. Here again, there is an opposition between the static theme and the dynamism of the other parts. Also noteworthy are the rhythmic contrasts arising from changes from binary to triple meter.

The Fantasy IX is almost entirely based on an ostinato pattern in long values (ostinato consists in the persistent repetition of a melodic phrase, usually in the bass ; it was very popular in Sweelinck's time). Here again the stable bass pattern and the extreme mobility of all the other parts are immediately apparent.

In the first section, the ostinato is played with the left hand, while the right plays the free parts ; in the second section, the ostinato moves to the right hand and the free parts to the left. The first two sections are in two parts. In the third variation, which is in three parts, the ostinato is played in the middle, with the pedal. The Fantasy ends with a free peroration based on the main phrase in diminution.

All these pieces are played on the organ in the present recording, but their instrumental destination is not very clear. In Sweelinck's time, and long afterwards, pieces were written indifferently for the organ or the harpsichord, and it was up to the performer to choose. Use of the pedal in the present pieces is never mandatory, but it was decided to use it whenever musical advantage resulted. This enabled the *cantus firmus* to be highlighted on several occasions.

Naturally, Sweelinck left performers the freedom to choose their own registrations. Insofar as is possible, registration in the present album is based on the structure of each piece, and an effort was made to avoid arbitrary choices. It is worth pointing out that organs in Sweelinck's time were highly-developed instruments, and organ treatises published at the time contain an astounding variety of registrations. The splendid instrument in the Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux church is most appropriate for this lively and colourful music.

Readers may have noticed the frequent recurrence of the word « *freedom* » in the present essay. This word describes quite aptly the impression the performer felt when he considered these various pieces. We hope listeners will have the same impression when they listen to this ever-young music, four centuries old.

Louis THIRY

NOTRE - DAME - DES - BLANCS - MANTEAUX

Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux is one of the oldest Parisian churches dedicated to the Virgin Mary.

The white-cloaked « *Serfs of the Virgin Mary* » were given the church in 1258 by the King of France, Saint-Louis. They belonged to Saint-Augustine's Rule.

The « *Blancs Manteaux* » (White Cloaks), as the Parisians used to call them, were replaced at the end of the 13th century by the Guillemites, founded by Guillaume de Malval, a knight who became a hermit and whose sons adopted the Rule of Saint Benoit.

The development of the order made it necessary to build a larger monastery in 1685. Today, there remain only the church and a few dependencies, now used as a presbytery.

The monks were made to leave in 1793, during the French Revolution. The 1801 Concordat enabled the clergy to return, and Notre-Dame became a parish church.

THE GRAND ORGAN OF THE NOTRE - DAME - DES - BLANCS - MANTEAUX CHURCH

The present instrument, which was consecrated on February 25, 1968 and officially inaugurated on June 25 the same year by Xavier Darasse, Grand Prix de Rome, was restored by Master Organ Builder Alfred KERN, of Strasbourg.

The Blancs Manteaux Archives have no information on the organs used in the church prior to 1763. It was only after the 1801 Concordat, following the troubled years of the Revolution, that the matter of building an organ in the church was raised. A 30-stop organ, built by Callinet, was inaugurated in 1839. In 1853, a new accompaniment organ, with wooden pipes, double keyboard and several stops and pedals was built by Larroque, who later enlarged and improved upon it.

In 1864, MERKLIN completed the grand organ now used. However, in building the instrument, he complied with the then current standards, and in 1910, the instrument was badly in need of restoring. But it was only in 1924 that the changes proposed by CONVERS, with the support of Joseph Bonnet and Louis Vierne, were adopted. The harmonization was carried out by Jean Perroux.

Louis Vierne offered to perform in the church, with the proceeds being used for the restoration fund. « *The Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux church is an acoustic marvel, and it would be an artistic delight on a very high level to hear a well-composed and harmonized instrument, of the kind that is built today, inside the church,* » he wrote to the Blancs Manteaux priest.

THE GRAND ORGAN BUILD BY ALFRED KERN

The organ was severely damaged as the result of a German bombing raid around the church on August 26, 1944.

The church itself was not hit, but local explosions seriously damaged the roof, smashed all the stained-glass windows and shook the great organ.

During the next three years, the instrument was further damaged by rain, snow, winds and dampness. The woodwork swelled, ranks became blocked in open or closed positions, there was increased cypheing and reed-tongues rusted.

Representations were made to the Fine-Arts administration, but there were other priorities after World War Two, so the organ continued to rot away.

New representations were made in 1957, and five years later Alfred KERN began restoring the instrument. In December 1965, the instrument was taken to pieces, and the pipes and wind-chests were transported to Strasbourg.

Meanwhile the splendid carved wood drum supporting the organ-loft was displaced. The drum has fluted and cabled columns, with ionic capitals, built in the 18th century, and which came from the Saint-Victor par Saint-Germain-des-Près abbey.

The instrument came back from Strasbourg in October 1967 and was rapidly reassembled. The delicate task of harmonizing it was carried out by Alfred KERN.

And on February 25, 1968, it was solemnly consecrated.

AESTHETICS AND COMPOSITION

The definitive form and character of the new organ was decided after considerable hesitation and research. The previous instrument was so incoherent that a number of solutions were possible, and the difficulty lay in choosing between them.

Eventually, it was decided to build an instrument whose composition would be very specifically French : as few foundation stops as possible, full stops on only two keyboards, with the third keyboard grouping the flues and reeds of the principal keyboard and the pedal organ, and a semi-keyboard with three solo reeds.

The decision to advance the organ-loft resulted in greatly-improved tone, since the organ was previously against the wall. It also enabled the registers to be better placed and a diversification of the essential tone-colours, which eventually resulted in the construction of a real German « *Oberwerk* » (Swell-organ) with incomparable presence and strength. The Pedal-Organ was equipped with three more stops, which makes it an autonomous organ.

COMPOSITION OF THE ORGAN

1st Keyboard : 11 stops, 56 keys
CHOIR-ORGAN (*dorsal*)

Tremolo
2nd Keyboard : 11 stops, 56 keys
GREAT-ORGAN

3rd Keyboard : 9 stops, 56 keys
SWELL-ORGAN (*Oberwerk*)
Tremolo stop for the 3rd and 4th keyboards

4th Keyboard : 3 stops, starting from Fa2
SOLO-ORGAN

PEDAL-ORGAN : 9 stops, 30 keys

Pedal-Couplers on the Great-Organ, Choir-Organ and Swell-Organ
Couplers : Swell-to-Great and Choir-to-Great : annulment of the Great-Organ stops.

The « *vox humana* » which is made up of a double internal cone with a lid with five holes, is the only one of its kind in France. It is based on the one built by STEIN the Elder at Trebel, near Lunburg, Lower-Saxony. It is discreet and can be used for many delectable mixtures.

Registers which are characteristic of French organs, such as the cornet, the cromorne, the trumpet and the clarion on the Great-Organ were given a special treatment, in compliance with traditional French standards.

The overall harmony is ascending, and the trebles do not weaken, which gives a very melodic character to the instrument.

Action is mechanical, without a pneumatic or electrical intermediary between the keys and the valves. The console is windowed, and the choir-organ keys override so-called « *pilots* » - rigid wooden bars.

Stop control is electropneumatic which enables flexible use. The « *annulation G.O.* » pedal makes it possible to play the Choir-Organ and the Swell-Organ together.