



THE VIRGIN HARPSICHORD

Skip Sempé

Paradizo

THE VIRGIN HARPSICHORD

1	William Byrd Pavan: Sir William Petre (LNB)	5'09
2	Anonymous Dances: La Bounette / La Doune Cella / La Shy Myze (Mulliner Book)	2'44
3	Martin Peerson The Fall of the Leafe (FVB)	1'57
4	Robert Johnson Alman (FVB)	1'08
5	Ferdinando Richardson Pavana (FVB)	2'30
6	John Bull Chromatic Pavan: Queen Elizabeth's (MB 87)	5'44
7	Orlando Gibbons Fantazia of foure parts (Parthenia)	4'19
8	Thomas Tomkins A Fancy for two to play (MB 32)	1'59
9	Master John Tayler Pavan (DVM)	1'44
10	Anonymous Galliard (Mulliner Book)	1'58
11	Martin Peerson Alman (FVB)	1'17
12	John Bull Trumpet Pavan (MB 128a)	2'06
13	John Dowland Sir Henry Umpton's Funerall (1605)	4'27
14	Thomas Tomkins Barafostus Dreame (MB 62)	4'48
15	Orlando Gibbons Pavan (MB 16)	4'07
16	Peter Philips / Thomas Morley Philips Pavan (1599)	2'34
17	El Maestro Pavan	1'57
18	William Byrd Pavan (MB 4a)	2'02
19	William Byrd Galliard (MB 4b)	1'08
20	Emilio de'Cavalieri / Jan Pieterszoon Sweelinck Ballo della Granduca	1'38
21	Thomas Morley The Frog Galliard (1599)	2'11
22	William Byrd Pavana: The Earle of Salisbury (Parthenia)	1'29
23	Nicholas Stogers Fantasia (FVB)	2'15
24	Juan di Spagna Pavana	1'50
25	John Dowland / William Randall Lachrymae Pavan	4'26
26	John Dowland / Thomas Morley Captain Digorie Pipers Galliard (1599)	2'21
Total time		69'48

Skip Sempé

Virginal after Ruckers
by Martin Skowroneck, 1971
 1-5, 9-13, 16-26
Harpsichord after 17th century Italian models
by Martin Skowroneck, 1959
 6-8, 14-15

Olivier Fortin

Harpsichord after 17th century Italian models
by Martin Skowroneck, 1959
 2, 8, 17, 20, 24
Harpsichord after Dulcken
by Martin Skowroneck, 1963
 16, 21, 26

Pierre Hantaï

Harpsichord after 17th century Italian models
by Martin Skowroneck, 1959
 16, 21, 26

LNB: Lady Nevell's Book
 FVB: Fitzwilliam Virginal Book
 MB: Musica Britannica
 DVM: Dublin Virginal Manuscript

The Virgin Harpsichord

It is not especially curious that the music of the so-called virginalists formed an important part of the 'persuasive' repertoire for the first generation of harpsichordists – now quite a few years over a century ago. Bach was of course a challenge for the harpsichord revival as a test of what would happen if acknowledged and great German music was played on the harpsichord. The music of the French *clavecinistes* served as a test of interpretive finesse in a virtually unknown repertoire with its infinite possibilities of dazzling ornamentation and puzzling solutions to non-Germanic musical preoccupations. The music of the English virginalists nevertheless had much in its favour, not least in that it was 'program music' in the purest sense and full of English local colour, even folk tunes. With the early music revival in England, which took hold thanks largely to the work and influence of Arnold Dolmetsch, Renaissance masters like Byrd, Bull, Gibbons, Morley and Tomkins emerged from obscurity. The reprinting of the keyboard anthology *Parthenia* (c1612-13) and the publication of the manuscript collection of 297 pieces that came to be known as the *Fitzwilliam Virginal Book* (1609-19) revealed the music of the virginalists in all its beauty.

These creations of the English virginalists – from large scale polyphonic treatments of In Nomines and the like to settings of the simplest ditties – are the first indications in the history of harpsichord music that two idiomatic keyboard styles were about to have the ultimate wedding: variety of texture combined with ornamental passagework designed to show off the flair and agility of the hand. And, the 'variation effect', which concerns not only variation technique as a musical genre, but variation in depiction such as *fantasias* which bear the indications 'A Clear Day,' 'Thunder,' 'Lightning' and 'Fair Weather'. What more could one want in terms of variety and power of virtuosity than ground basses, plainsong settings, pavans, galliards, almans, corants, jigs, toys, autumn leaves, dirges, fantasias, preludes, variation sets, arrangements of famous lute and consort music, and transcriptions of vocal and instrumental music of the most distinguished foreign masters? Not to mention that the cultivation of variety is also evident in the rendering of various versions and treatments of the same musical material, which, on comparison from one source to another, contain from slight to radical differences. The debate has been too often raised as to whether this music was 'originally intended' for a harpsichord or a virginal. There is no rule except to decide based on the qualities of the finest instruments available. For this recording, the

performers' choices were based on access to a Ruckers-style Flemish virginal and an Italian style harpsichord. The 'original intention' was to perform some of the most musically substantial and challenging selections on the virginal, rather than the established but rather perverse habit of performing 'serious' music on the harpsichord and saving the virginal for a miniature showcase of the light ditty or dance.

The tradition of playing harpsichords in 'consort' was widespread in the sixteenth and seventeenth centuries. To recreate that sound, the performers have arranged some of the selections for two or three harpsichords – in this case, either virginal and harpsichord or virginal and two harpsichords. The Antwerp harpsichord makers produced several models of exotic instruments which combined two harpsichords in one: the 'mother and child' virginals, in which the instrument on the bottom is at eight-foot pitch and the one on the top at four-foot pitch, as well as a double-manual harpsichord with a virginal built into its side in a rectangular case. The musical principle is one of decoration, elaboration, and amplification of the original material. For these arrangements, we have drawn mostly on the 'famous lute and consort music and arrangements of vocal and instrumental music of the most distinguished foreign masters'.

The Harpsichords and the Harpsichord Maker

The three harpsichords chosen for this recording were all made by Martin Skowronek. Since the mid 1950s, Skowronek worked in his Bremen workshop producing harpsichords, clavichords, virginals and recorders of almost singular allure. Early in his career, his pioneering efforts to create harpsichords based on the tonal and structural ideals of the great makers of the past caught the attention of Gustav Leonhardt and Nikolaus Harnoncourt, both of whom commissioned instruments which they used extensively for concerts and recordings.

Skowronek's instruments were, in a fashion, the 'virgin harpsichords' of the twentieth century. For the first time, a select few harpsichordists and harpsichord makers could hear new instruments that combined the vitality, richness, colour and sensitive touch of antique harpsichords. Despite his reputation, many harpsichordists have neither played a Skowronek nor heard one live. He built with great curiosity and great enthusiasm until his death in 2014.

The 'star of the show' is perhaps the Ruckers-style Flemish virginal made in 1971. The Antwerp dynasty of harpsichord builders called this model, which has its keyboard to the right and a plucking point near the centre of the string, a 'muselaar', distinguishing it from the 'spinet,' in which the keyboard is on the left and the plucking point is near the end of the string. The sound of this muselaar is so highly characterized that it could most easily be qualified as unforgettable.

The Italian style harpsichord, made in 1959, is the 'twin' of the one Harnoncourt commissioned for the Concentus Musicus Wien. It appears on several of my recordings, and several reviewers have asked whether it is the 'famous one from 1959.' In fact, Skowronek made three of these Italian harpsichords in 1959; all of them are currently in the hands of lucky connoisseurs.

The Flemish double manual harpsichord was made in 1963, one of a series of three instruments based on the work of the Antwerp maker Dulcken. The Flemish makers maintained a continuous and direct line of conception from the 1570s until the 1770s; Dulcken was the last of the makers from that outstanding tradition. This Skowronek harpsichord also has a 'twin,' which is well known among harpsichord connoisseurs: the one made for Gustav Leonhardt.

The instruments were tuned in quarter-comma meantone temperament and maintained throughout the recording sessions by Anthony Sidey.

Skip Sempé

In Praise of Flemish Virginals of the Seventeenth Century

Gustav Leonhardt, 1971

In our time, aversion to the average, the common, and the popular is a feeling which some of us cannot help developing. Ear and eye, man's noblest senses, are confronted with such uniformities as endless rows of modern flats filled with loveless, standardized furniture, and with the non-stop wireless and tireless music heard in dwellings, shops, and even restaurants. These nourish the aversion and induce the unhappy few to attack the appalling normality with extravagant abnormality, to replace the common by the unheard-of, and to combat the unhealthy 'sanity' of the average with a cultivated madness.

Paradise seems to have got lost some 150 or 200 years ago, when the tastes of the educated and the uneducated started to diverge. Greatness and mediocrity, from differing only inconspicuously in the *how* but not in the *what*, gradually came to stand for the sublime and the trivial. Lord and servant formerly could have enjoyed some galliard or minuet. Madame and the milkmaid could have joined in their admiration for the new façade of the castle. The simple merchant in the Netherlands could have ordered an instrument from the same well-known Ruckers workshop in Antwerp as did the Infanta of Spain. And many seventeenth-century ladies in the Low Countries – grand ladies, average ladies, common ladies, perhaps even popular ladies – liked the rectangular virginal. Moreover, they all liked to be depicted with their instruments, as is shown by the paintings of such Dutch masters as De Bray, van der Burgh, Codde, Dou, Duck, Duyster, Graat, D. Hals, de Hoogh, Kamper, Th. De Keyser, van Limborgh, van der Merck, Metsu, Molenaar, E. van der Neer, Netscher, Ochterveld, Palamedesz, van Velsen, van der Venne, Verkolje, Vermeer, Vinkeboons and de Witte.

Were they mistaken in liking the common? I think not. Things commonly liked and normally produced in those days did not speak against quality or taste, but for them.

Flemish and Dutch virginals – it seems impossible to make a distinction between the products of the southern and northern Netherlands, notwithstanding the fact that they were politically separated in the seventeenth century – were made in various sizes. After 1600, they all seem to have been rectangular in

shape, with the keyboard recessed into the case and a four-octave compass instrument (with a short octave in the bass). Of the larger-sized instruments, some had a plucking point close to the bridge and others almost at the middle of the string. Structurally, this was achieved by locating the keyboard either somewhat to the left or somewhat to the right of the middle of the front of the instrument. The pitch of these instruments varied; it may have been normal, a fifth higher,[1] or an octave above normal, the widths of the instruments being about 1,700 mm, 1,150-1,400 mm, and 810 mm (67, 45.5-55, and 32) respectively. The exterior was always painted, either plain or in different kinds of marbling. The interior (including the inside of the lid and the front panel) was either painted with gold bands or, more often, decorated with block-printed paper,[2] that on the lid being printed to resemble wood and generally serving as a background for a Latin motto. The different sections of this paper were set off by red and black bands. No part of the poplar wood of which the case was made was left visible. The soundboard had a rose with the maker's initials and was painted in tempera with flowers and birds, the borders being lined by an ornamental design. The natural keys were covered with bone; the accidentals were of wood, stained black. The bass strings were those nearest to the player, and the row of jacks cut the soundboard diagonally from the left front to the right rear. Two jacks facing in opposite directions were placed in each slot without any wooden separation between them (as would be the case in an Italian virginal).

Characteristic of the virginal is the fact that both nut and bridge – or should we call them both bridges? – are on the soundboard, contributing to the amplification of sound. The tuning pins are on the right. Scaling of the large type would be 340-350 mm (13.4-13.8) for *c''*; of the 'transposing' type, 240-290 mm (9.4-11.4); and of the octave instruments, about 170 mm (6.7). Most of the octave instruments may have been made as a part of a double virginal (the 'mother and child') giving 4' pitch coupled to the 8' pitch of the large instrument when placed on top of it.

The stand of the large or the 'transposing' instruments was invariably a separate unit that place the virginal at a height which, to our eyes, is just between what would be comfortable for either a standing or a seated player. Most seventeenth-century paintings show the player standing, and this seems to be the preferable position, since the front lid-panel (which is hinged to the

bottom of the case) interferes with the knees when the player is sitting. Perhaps the makers refrained from making the stand still higher for visual reasons.

The names given to virginals in the seventeenth-century Netherlands were, in general, *clavecimbel*, *vierkant*, and, in particular, *spinet*, for the 'left-keyboard' instrument and *muselar* for the 'right-keyboard' instrument. (The precise and penetrating tone of the spinet doubtless inspired van Blankenburg [3] to give this name to the front 8' or 'lute' stop of his two-manual harpsichord.) These rectangular virginals were still found in many houses as late as the eighteenth century, but there is no evidence that they were still being made then. Rather, eighteenth-century builders had turned to the more graceful bentside spinets. In fact, judging mainly by what was happening in England, I believe that the disappearance of virginals during the last two decades of the seventeenth century, was primarily due to their appearance, by then considered sedate and clumsy.

The words of praise announced in the title of this article concern two very different kinds of sound, produced, respectively, by the nasal and precise *spinet* and the fluty and hollow *muselar*. This praise can, of course, only be evoked by instruments in the best condition. Extra barring on the soundboard or weak stringing, for instance, can easily spoil the tone. Both the *spinet* and *muselar* tone derive their beauty from the extremely sonorous burst of sound right after the attack. After this, the resonance quickly diminishes. Therefore, the beauty of *spinet* and *muselar* tone lies in its beginning rather than in sustaining power. Consequently, incorrect barring or weak stringing (I name only two of the most frequent faults), by sapping the initial sound, really spoil everything, leaving us somewhat bewildered and wondering how this dry, vague, and poorly sustained sound could ever have pleased anybody, let alone everybody.

The *spinet*, according to the number preserved and to seventeenth-century iconography, was less popular than the *muselar*, at any rate after 1620 or so. The *spinet* was closer in sound to the harpsichord of the day, and whereas this might have made it more popular, I suggest that a miniature harpsichord could not possibly have been what most people wanted if they chose the smaller one-register instrument. However this may be, the *spinet* has the attraction of a very even sound throughout the compass. No part dominates, and everything is crisp. Polyphonic music (if it is not slow) sounds well on it, as does music with a running bass or, for that matter, a running treble. Much of the keyboard

music of the England of Elizabeth I to Charles II goes well on it. It is not surprising, then, that in England only virginals of this 'left-keyboard' type were made. A statement as to which keyboard music of the Netherlands might have been conceived for the *spinet* seems hazardous and should even be considered impossible. Only the ear can judge which pieces come off well on a *spinet*, and I think it unlikely that a composer wrote specifically for one instrument rather than the other.

The *muselar* is more unusual in sound than the *spinet*. Some listeners hardly recognize it as belonging to the harpsichord family. The treble is rich and flutey, and (but for the short sustaining power) might be called 'singing'; it has, in fact, a declamatory quality of great strength. The tenor and bass registers are very full-sounding but have little definition, owing to the dominance of the fundamental tone. Thus, in the *muselar*, the treble and bass serve different functions, and homophonic music with a melodic treble part and a simple accompanying left-hand part (or parts) is especially delightful.

Many *muselars* had a special device for changing the tone of the lower half of the compass. This stop, the action of which corresponds to the well-known 'harp' or 'buff' stop (*lautenzug*) in harpsichords, brought small metal hooks into light contact with the vibrating strings close to the right-hand bridge. (This is the stop that Praetorius [4] calls the *arpichordum* and which, he says, gives a 'harffenirende Resonanz'.) The sound produced after the infuriating hours of adjustment required to make it even, is a delightful buzzing, which has the effect of even further separating the tone of the bass from that of the treble. Early pianofortes have a similar device (likewise for the lower part of the compass only) in the *fagottzug*, which employs a strip of parchment to create the buzz.

It cannot be denied that music with a quick bass causes difficulties on the *muselar*. The damping – effected at the point on the striking at which the amplitude of vibration is largest – is noisy (van Blankenburg [5] compared the noise to the grunting of pigs). Furthermore, quick tone-repetition in the bass is unreliable. Nonetheless, judicious treatment is all a *muselar* needs. When treated well, its peculiar character is a continuous delight for the player, who soon forgets that his instrument has only one manual, only one stop, and only a four-octave compass.

- [1] It seems likely that this pitch variation was analogous to that between the two manuals of transposing double harpsichords.
- [2] The design motifs for several of these papers were derived from *Variarum protactionum quas vulgo Marusias vocant libellus*, an ornament book by Balthasar Silvius printed in 1554.
- [3] Qu. van Blankenburg *Elementa musica* (The Hague 1739) p. 145.
- [4] M. Praetorius *Syntagma musicum* 11 (Wolfenbüttel 1619) p. 67.
- [5] Op. cit., p. 142.

Le Clavecin « virginal »

Il n'est pas particulièrement étonnant que la musique de l'école dite « virginaliste » ait constitué une partie importante du répertoire « persuasif » pour la première génération de clavecinistes, il y a maintenant un peu plus d'un siècle. Les œuvres de Bach constituèrent bien sûr un défi, au moment de la renaissance du clavecin, en quelque sorte un test de ce que donnerait cette musique allemande, d'une grandeur reconnue de tous, si elle était jouée au clavecin. La musique des clavecinistes français servit d'épreuve pour la finesse de l'interprétation dans un répertoire quasi-inconnu, avec ses possibilités infinies d'ornementation éblouissante et ses solutions énigmatiques à des préoccupations musicales non-germaniques. Les œuvres des virginalistes anglais avaient cependant bien des points en leur faveur, et notamment le fait de constituer une musique « programmatique » au sens le plus pur du terme, gorgée de couleur locale anglaise, voire de mélodies populaires. Puisque c'est d'abord en Angleterre que le renouveau d'intérêt pour la musique ancienne s'est affirmé, grâce en grande partie au travail et à l'influence d'Arnold Dolmetsch, des maîtres de la Renaissance comme Byrd, Bull, Gibbons, Morley et Tomkins ont commencé à sortir de l'ombre. La réédition de l'anthologie pour clavier intitulé *Parthenia* (c1612-1613) et la publication du recueil manuscrit de 297 pièces désormais connu sous le nom de « Fitzwilliam Virginal Book » (1609-1619) ont révélé la musique des virginalistes dans toute sa beauté.

Ces créations des virginalistes anglais, qui embrassent à la fois de vastes formes polyphoniques telles les *In nomine* et des mises en musique des chansonnettes les plus simples, constituent les premiers indices dans l'histoire de la musique pour clavecin du mariage imminent et transcendant de deux styles idiomatiques pour le clavier : la variété des textures est combinée avec les passages d'ornementation prévus pour mettre en valeur l'adresse et l'agilité de la main. S'y rajoute encore « l'effet de variation », c'est-à-dire non seulement la technique de variation en tant que genre musical, mais également la variation dans la peinture programmatique, comme par exemple dans des *Fantaisies* qui portent les indications « Une journée claire », « Le tonnerre », « Les éclairs » ou « Le beau temps ». Que demander de plus, en termes de variété et de virtuosité puissante, que des *ground basses*, des arrangements de plain-chant, des pavanés, gaillardes, allemandes, courantes, gigue, *toys*, plaintes, fantaisies, préludes, séries de variations, des arrangements de pièces célèbres pour luth ou consort, ou des arrangements d'œuvres vocales et instrumentales des « maîtres étrangers les plus distingués » ? Sans parler du fait que cette culture de la variété se

manifeste aussi dans les diverses versions et traitements du même matériau musical écrit, qui contiennent d'une source à l'autre des différences parfois minimes, parfois radicales.

On a trop souvent débattu de la question de savoir si cette musique était « prévue à l'origine » pour le clavecin ou pour le « virginal » proprement dit (épinette rectangulaire). Il n'y a aucune règle, si ce n'est que c'est à l'exécutant de décider sur la base des qualités des meilleurs instruments dont il dispose. Pour cet enregistrement, ce choix se fondait sur la disponibilité d'un virginal flamand d'après Ruckers et d'un clavecin d'après des modèles italiens, et nous avons « prévu à l'origine » d'exécuter au virginal certaines pièces parmi les plus développées et les plus difficiles sur le plan musical, plutôt que de suivre l'habitude consacrée mais quelque peu perverse de jouer au clavecin la musique « sérieuse », en réservant au virginal le rôle de faire-valoir miniature pour la chansonnette et la danse légères.

La tradition de jouer plusieurs clavecins « en consort » fut largement répandue aux XVI^e et XVII^e siècles, et c'est pour recréer cette sonorité que les musiciens ont ici arrangé quelques pièces pour deux ou trois clavecins – dans ce cas précis, ou virginal et clavecin, ou virginal et deux clavecins. Les facteurs de clavecin d'Anvers sont même allés jusqu'à produire plusieurs modèles d'instruments exotiques combinant deux clavecins en un seul : les virginals « mère et fille » (un instrument de huit pieds en dessous, surmonté d'un deuxième de quatre pieds), ainsi qu'un modèle de clavecin à deux claviers avec un virginal intégré sur le côté, le tout dans une caisse rectangulaire. Le principe musical de ces arrangements est la décoration, l'élaboration et l'amplification du matériel original.

Nous nous sommes inspirés pour la plupart des « célèbres pièces pour luth et consort et arrangements d'œuvres vocales et instrumentales des maîtres étrangers les plus distingués ».

Les clavecins et leur facteur

Les trois clavecins sélectionnés pour cet enregistrement ont tous été fabriqués par Martin Skowronek. Dès le milieu des années 1950, Skowronek a travaillé dans son atelier de Brême à la production de clavecins, clavicordes, virginals et flûtes à bec dont le pouvoir de séduction est presque unique. Dès ses débuts, ses efforts pour créer des clavecins fondés sur les idéaux de sonorité et de construction des grands facteurs du passé ont attiré l'attention de Gustav Leonhardt et

de Nikolaus Harnoncourt, qui lui ont tous les deux commandé des instruments dont ils ont fait une large utilisation pour leurs concerts et enregistrements.

Les instruments de Skowronek étaient en quelque sorte les « clavecins vierges » du XXe siècle : pour la première fois, en effet, un petit nombre de clavecinistes et de facteurs de clavecin triés sur le volet avaient la possibilité d'entendre des instruments qui réunissaient les qualités de vitalité, de richesse de sonorité, de couleur et de sensibilité du toucher des clavecins antiques. Malgré la réputation de Skowronek, beaucoup de clavecinistes n'ont ni joué ni entendu jouer en direct un de ses instruments. Il a continué à construire des instruments avec beaucoup de curiosité et un grand enthousiasme jusqu'à sa mort, en 2014.

La « vedette » est peut-être le virginal de style flamand d'après Ruckers construit en 1971. La dynastie de facteurs anversois appelait ce modèle, avec son clavier à droite et le point où le bec pince vers le centre de la corde, un « muselaar », pour le distinguer du modèle au clavier à gauche et au point de pincement vers le bout de la corde, ce qu'on appelait « l'épinette ». Le son du muselaar est tellement typé que le meilleur qualificatif pour le décrire serait sans doute « inoubliable ».

Le clavecin de style italien date de 1959 ; c'est le « jumeau » de celui commandé par Harnoncourt pour son Concentus Musicus Wien. Il apparaît dans un certain nombre de mes enregistrements, et plusieurs critiques m'ont demandé s'il s'agit du « célèbre instrument de 1959 ». Skowronek a en fait construit trois de ces clavecins de style italien en 1959, et ils sont tous actuellement entre les mains de connaisseurs chanceux.

Le clavecin flamand à deux claviers a été construit en 1963 et fait encore partie de la série de trois instruments pour lesquels Skowronek a pris comme modèle le travail du facteur anversois Dulcken. Les facteurs flamands suivirent une même ligne de conception des années 1570 jusqu'aux années 1770 ; Dulcken fut le dernier de ces facteurs qui produisit encore des instruments dans cette tradition d'excellence. Ce clavecin possède également un « jumeau » bien connu des connaisseurs de clavecin, celui construit pour Gustav Leonhardt.

Les instruments ont été accordés au tempérament mésotonique quart de comma et leur entretien pendant l'enregistrement a été assurée par Anthony Sidey.

Skip Sempé

Éloge des virginals flamands du XVIIe siècle

Gustav Leonhardt, 1971

À notre époque, l'aversion pour le moyen, le commun et le populaire est un sentiment que certains d'entre nous ne peuvent s'empêcher d'éprouver. L'oreille et l'œil, les sens les plus nobles de l'homme, sont confrontés à de telles uniformités : les interminables rangées d'appartements modernes emplis de meubles standardisés, faits sans amour, ou l'incessante musique sans fil et sans fin qu'on entend dans les maisons, les boutiques et même les restaurants. Tout cela nourrit l'aversion et incite quelques malheureux – les *unhappy few* – à s'attaquer à la consternante normalité avec une extravagante anormalité, à remplacer le commun par l'inouï, et à combattre la « sagesse » malsaine de l'individu moyen avec une folie cultivée.

Le paradis semble s'être perdu il y a quelque cent cinquante ou deux cents ans, quand les goûts ont commencé à diverger suivant que l'on était plus ou moins cultivé. La grandeur et la médiocrité, qui ne différaient que discrètement dans le *comment*, mais non dans le *quoi*, en vinrent peu à peu à représenter le sublime et le trivial. Seigneur et valet pouvaient autrefois tous deux apprécier telle gailarde ou tel menuet. Madame et la laitière pouvaient se rejoindre pour admirer la nouvelle façade du château. Le simple marchand des Pays-Bas pouvait commander un instrument au même célèbre atelier Ruckers d'Anvers que l'infante d'Espagne. Et bon nombre de dames dans les Pays-Bas du XVIIe siècle – les grandes dames, les dames moyennes, les dames communes, voire les dames du peuple – aimaient le virginal. En outre, elles aimaient se faire peindre avec leur instrument, comme en témoignent les tableaux de maîtres néerlandais tels De Bray, van der Burgh, Codde, Dou, Duck, Duyster, Graat, D. Hals, de Hoogh, Kamper, Th. De Keyser, van Limborgh, van der Merck, Metsu, Molenaar, E. van der Neer, Netscher, Ochterveld, Palamedesz, van Velsen, van der Venne, Verkolje, Vermeer, Vinkeboons et de Witte.

Se trompaient-ils en aimant le commun ? Je pense que non. Les choses communément aimées et normalement produites à cette époque ne plaident pas contre la qualité ou le goût, mais en leur faveur.

Les épinettes flamandes et hollandaises – il semble impossible de faire une distinction entre les instruments produits dans le sud et le nord des Pays-Bas, même si c'étaient des entités politiques séparées au XVIIe siècle – étaient faites en différentes tailles. À partir de 1600, elles étaient toutes, semble-t-il, de forme rectan-

gulaire, avec le clavier intégré à la caisse et une étendue de quatre octaves (avec octave courte dans le grave). Parmi les instruments de plus grandes dimensions, certains avaient un point de pincement près du chevalet, et d'autres presque au milieu de la corde. Structuellement, cette différence s'obtenait avec un clavier placé un peu à gauche ou un peu à droite du milieu de l'instrument. Le diapason de ces instruments variait ; il pouvait être normal, une quinte plus haut [1], ou une octave au-dessus du diapason normal, la largeur de ces instruments étant d'environ 1 700 mm, 1 150-1 400 mm, et 810 mm respectivement. L'extérieur était toujours peint, simplement, ou avec différents types de faux marbre. L'intérieur (y compris le dessous du couvercle et le portillon) était peint avec des filets dorés ou, plus souvent, décoré de papier imprimé [2] ; le papier du couvercle imitait le bois et servait généralement de fond à une devise latine. Les différentes sections du papier étaient mises en valeur par des filets rouges et noirs. Aucune partie du bois de peuplier dont était faite la caisse n'était laissée apparente. La table d'harmonie, munie d'une rosace aux initiales du facteur, était peinte à la détrempe de fleurs et d'oiseaux et bordée d'une frise ornementale. Les marches étaient plaquées d'os, et les feintes étaient en bois noirci. Les cordes graves étaient le plus proches de l'instrumentiste, et la rangée de sautereaux coupait la table d'harmonie en diagonale de l'avant gauche à l'arrière droit. Deux sautereaux étaient placés en direction opposée dans chaque mortaise, sans aucune séparation en bois entre eux (comme ce serait le cas dans une épinette italienne).

L'une des caractéristiques du virginal est que le sillet et le chevalet – ou faudrait-il dire les deux chevalets ? – sont tous deux sur la table d'harmonie, contribuant à amplifier le son. Les chevilles sont sur la droite. Le module des cordes (*do*⁴) est de 340-350 mm pour le grand modèle ; 240-290 mm pour le modèle « transpositeur » ; et environ 170 mm pour les instruments à l'octave. La plupart des instruments à l'octave pourraient avoir été faits pour un double virginal (« mère et enfant »), donnant un jeu de quatre pieds couplé au jeu de huit pieds du grand instrument quand il est placé sur celui-ci.

Le piètement des grands instruments et des instruments « transpositeurs » était toujours un meuble séparé plaçant le virginal à une hauteur qui, pour nos yeux, est quelque part entre des positions assise et debout confortables. La plupart des tableaux du XVIIe siècle montrent l'instrumentiste debout, et c'est la position qui semble préférable, puisque le portillon (fixé par des charnières au fond de la caisse) gêne les genoux quand le musicien est assis. Peut-être les facteurs évitaient-ils de faire le piètement encore plus haut pour des raisons d'ordre visuel.

Les noms donnés aux virginals dans les Pays-Bas du XVIIe siècle étaient, en général, *clavecimbel*, *vierkant*, et, en particulier, *spinet* pour l'instrument avec le clavier à gauche et *muselaar* pour l'instrument avec le clavier à droite. (Le timbre précis et pénétrant du *spinet* incita sans doute van Blankenburg [3] à baptiser ainsi le huit-pieds de devant, ou nasal, de son clavecin à deux claviers.) Ces virginals se trouvaient encore dans de nombreuses demeures jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, mais rien ne prouve qu'on en ait encore fabriqué à cette époque. Les facteurs du XVIIIe siècle s'étaient alors tournés vers les épinettes plus gracieuses en aile d'oiseau. En réalité, à en juger essentiellement d'après ce qui se passait en Angleterre, je pense que la disparition des virginals dans les deux dernières décennies du XVIIe siècle était due avant tout à leur apparence, jugée alors simpliste et grossière.

L'éloge annoncé dans le titre de cet article concerne deux types de son très différents, produits, respectivement, par le *spinet*, nasal et précis, et par le *muselaar*, flûté et creux. Cet éloge n'est bien sûr mérité que par des instruments en très bon état. Des barres supplémentaires sous la table d'harmonie, ou encore un cordage faible, par exemple, peuvent facilement gâter le son. Le *spinet* et le *muselaar* tirent tous deux la beauté de leur son de l'explosion extrêmement puissante juste après le pincement. Ensuite, la résonance s'estompe rapidement. La beauté du *spinet* et du *muselaar* se trouve dans l'attaque, plutôt que dans leur capacité à tenir le son. Par conséquent, un barrage incorrect ou un cordage faible (pour ne citer que deux des défauts les plus courants), en sapant le son initial, gâtent vraiment le tout, nous laissant quelque peu perplexes à nous demander comment ce son sec, vague et médiocrement tenu a jamais pu plaire à quiconque, et à plus forte raison à tout le monde.

Si l'on se fie au nombre d'instruments conservés et à l'iconographie du XVIIe siècle, le *spinet* était moins appréciée que le *muselaar*, en tout cas à partir des années 1620. Le *spinet* se rapprochait plus du son du clavecin de l'époque ; et si cela pouvait lui donner un avantage, je pense cependant qu'un clavecin miniature n'était certainement pas ce que cherchaient la plupart de ceux qui choisissaient un petit instrument à un seul jeu. Toujours est-il que le *spinet* a pour attrait sa sonorité très homogène sur toute son étendue. Aucun des registres ne prédomine, et tout y est précis. La musique polyphonique (si elle n'est pas lente) y sonne bien, de même que la musique avec une basse active ou, du reste, un dessus actif. Elle convient bien à une grande partie de la musique de clavier anglaise, d'Élisabeth I à Charles II. Il n'est donc pas étonnant qu'en Angleterre on n'ait fait que des virginals de ce type, avec le clavier à gauche.

Il semble hasardeux, et même impossible, de dire quelle est la musique de clavier néerlandaise qui pourrait avoir été conçue pour le *spinet*. Seule l'oreille peut décider des pièces qui sonneront bien sur le *spinet*, et je pense qu'il est peu probable qu'un compositeur ait écrit spécifiquement pour un instrument plutôt que l'autre.

La sonorité du *muselaar* est plus inhabituelle que celle du *spinet*. Certains auditeurs reconnaissent à peine que l'instrument appartient à la famille des clavecins. L'aigu, riche et flûté, pourrait être qualifié de « chantant » (malgré la courte résonance) ; il possède en réalité un caractère déclamatoire d'une grande force. Les registres ténor et basse ont une sonorité très pleine, mais peu définie, en raison de la prédominance de la fondamentale. Ainsi, dans le *muselaar*, l'aigu et le grave ont une fonction différente, et la musique homophone avec un dessus mélodique et une ou plusieurs parties simples d'accompagnement à la main gauche y sonne merveilleusement bien.

Bon nombre de *muselaars* avaient un dispositif spécial pour changer le timbre de la moitié grave de l'instrument. Ce jeu, dont l'action correspond au jeu de luth qu'on connaît au clavecin (*harp stop* ou *buff stop*, *Lautenzug*), mettait de petits crochets métalliques légèrement en contact avec les cordes vibrantes près du chevalet de droite. (C'est un jeu que Praetorius [4] appelle *arpichordum* et qui, dit-il, produit une « *harffenirende Resonanz* ».) Le son obtenu, après les exaspérantes heures de réglage qu'il faut pour le rendre homogène, est un délicieux bourdonnement qui a pour effet de distinguer encore plus le timbre des graves de ceux des aigus. Les premiers piano-forte possédaient un dispositif analogue (uniquement dans la moitié grave, là encore) avec le *Fagottzug*, qui utilise une bande de parchemin pour produire le bourdonnement.

Il est indéniable qu'une musique avec une basse rapide pose des problèmes au *muselaar*. L'étouffement – qui se fait à l'endroit de la corde où l'amplitude de la vibration est la plus grande – est bruyant (van Blankenburg [5] en compare le bruit au grognement de cochons). En outre, la répétition rapide de notes à la basse est peu fiable. Néanmoins, le *muselaar* ne demande qu'à être joué judicieusement. S'il est bien traité, son caractère singulier est un constant délice pour le musicien, qui oublie bientôt que son instrument n'a qu'un seul clavier, qu'un seul registre et que quatre octaves d'étendue.

[1] Il semble que cette différence de diapason ait été analogue à celle qu'il y avait entre les deux claviers des clavecins transpositeurs à deux claviers.

[2] Les motifs de plusieurs de ces papiers provenaient de *Variarum protactionum quas vulgo Marusias vocant libellus*, livre d'ornements de Balthasar Silvius imprimé en 1554.

[3] Qu. van Blankenburg *Elementa musica* (La Haye, 1739) p. 145.

[4] M. Praetorius *Syntagma musicum* 11 (Wolfenbüttel, 1619) p. 67.

[5] *Op. cit.*, p. 142.



MEMORANDUM XXI

*Skip Sempé: 40 Essays
on Music & Performance*

100 works of Renaissance
& Baroque repertoire
5 CDs / 400 page book
Text: English / Français

*Capriccio Stravagante
Capriccio Stravagante
Renaissance Orchestra
Capriccio Stravagante
Les 24 Violons*

Skip Sempé



LA PELLEGRINA

Intermedii 1589

*Capriccio Stravagante
Renaissance Orchestra
Collegium Vocale Gent*

Skip Sempé



TERPSICHORE

Muse of the Dance

*Capriccio Stravagante
Renaissance Orchestra*

Skip Sempé

PARADIZO

Consort Music & Aires for the flute

Holborne, Dowland, van Eyck
Scheidt, Hume, Ferrabosco
Brade, Purcell, Morley

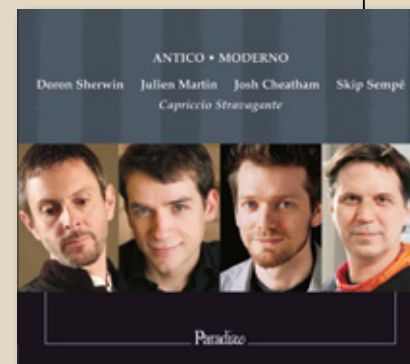
Julien Martin
Capriccio Stravagante
Skip Sempé



ANTICO • MODERNO

Doron Sherwin
Julien Martin
Josh Cheatham
Skip Sempé

Capriccio Stravagante

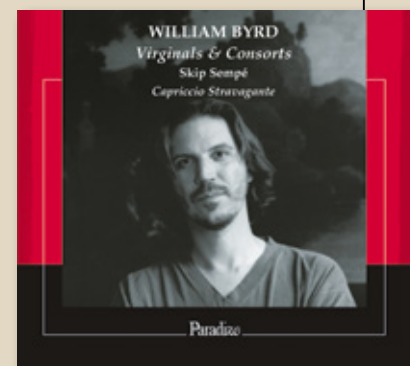


BYRD

Virginals & Consorts

Skip Sempé

Capriccio Stravagante



Paradizo

www.paradizo.org

www.skipsempé.com

www.stravagante.com



LA BELLE DANSE
Lully / Marais / Muffat

Capriccio Stravagante
Les 24 Violons
Skip Sempé



RAMEAU'S FUNERAL
Paris 27. IX. 1764 • Jean Gilles
Messe des Morts

Van Wanroij, Getchell
Sancho, Abadie

Capriccio Stravagante
Les 24 Violons
Collegium Vocale Gent
Skip Sempé



MARAIS
SAINTE-COLOMBE
Pièces de viole

Josh Cheatham
Julien Léonard
Skip Sempé



A FRENCH
COLLECTION
Pièces de clavecin

Skip Sempé



TELEMANN
Ouverture for Recorder
Fantasias
Concerto for recorder
& Viola da gamba

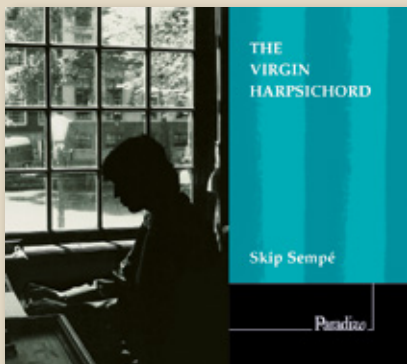
Julien Martin
Josh Cheatham
Capriccio Stravagante
Skip Sempé

Paradizo

www.paradizo.org

www.skipsempe.com

www.stravagante.com



**THE
VIRGIN
HARPSICHORD**
Skip Sempé



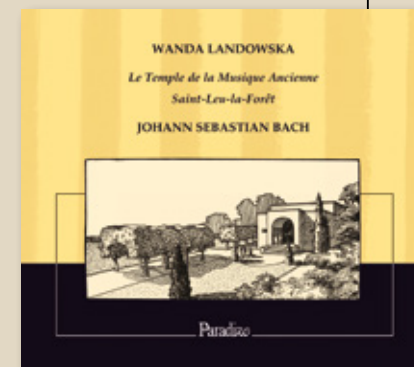
BACH
2 Harpsichords
Skip Sempé
Olivier Fortin



SCARLATTI
*Duende -
Harpsichord Sonatas*
Skip Sempé
Olivier Fortin



RAMEAU
La Pantomime
Pièces de clavecin
Skip Sempé
Olivier Fortin



WANDA LANDOWSKA
Le Temple de la Musique Ancienne
Johann Sebastian Bach

Paradizo

www.paradizo.org

www.skipsempe.com

www.stravagante.com

Recorded 2001

Remasterings
Hugues Deschaux, 2018

Label & Artistic Director
Skip Sempé

Recording Engineer & Digital editing
Jean-Pierre Loisl

Musical editing
Skip Sempé, Olivier Fortin

Tuning & temperament
Anthony Sidey

French translations
Charles Johnston (Skip Sempé essay)
Denis Collins (Gustav Leonhardt essay)

Digipak photo
Skip Sempé / Capriccio Stravagante archives

Booklet photo
Virginal after Ruckers by Martin Skowronek, 1971

Artwork
Massimo Polvara

‘In Praise of Flemish Virginals of the Seventeenth Century’
Courtesy of Marie Leonhardt / The Estate of Gustav Leonhardt
Edinburgh University Press



Paradizo