



# Jacob van Eyck

*Evergreens from the Pleasure Garden*

dan laurin  
recorder

## VAN EYCK, JAKOB (1589/90-1657)

### EVERGREENS FROM THE PLEASURE GARDEN

Extracts from 'Der Fluyten Lust-hof'

|    |                                   |      |
|----|-----------------------------------|------|
| 1  | ENGELS NACHTGAELTJE               | 5'18 |
| 2  | DOEN DAPHNE D'OVER SCHOONE MAEGHT | 6'36 |
| 3  | AMARILLI MIA BELLA                | 6'06 |
| 4  | GABRIELLE MADITELLE               | 2'19 |
| 5  | FANTASIA & ECHO                   | 1'48 |
| 6  | BRAVADE                           | 2'53 |
| 7  | BLYDSCHAP VAN MYN VLIEDT          | 1'53 |
| 8  | EXCUSEMOY                         | 4'25 |
| 9  | ACH MOORDERESSE                   | 7'08 |
| 10 | VANDE LOMBART                     | 1'42 |
| 11 | ORAINGE                           | 2'29 |

|    |                               |       |
|----|-------------------------------|-------|
| 13 | COMAGAIN                      | 8'29  |
| 14 | EEN FRANS AIR (POUR MOY)      | 4'25  |
| 15 | WAT ZAL MEN OP DEN AVOND DOEN | 10'07 |
| 16 | D'LOF-ZANGH MARIE             | 3'09  |
| 17 | BOFFONS                       | 1'44  |

TT: 80'54

## DAN LAURIN *recorder*

### INSTRUMENTARIUM

1, 3: Hand-fluit by Fred Morgan, Daylesford, Australia, maple, after an original in Rosenborg Castle, Copenhagen (1980?)

2: Alto recorder in g by Fred Morgan, according to Ganassi's specification: a=466, maple, one-piece (1988)

4, 7, 8, 9, 12, 13: Alto in f by Paul M. Whinray, Te Henga, New Zealand, kanuka (tea tree), a=440

5, 6, 15, 16, 17: Hand-fluit by Fred Morgan, boxwood, after an original in Rosenborg Castle, Copenhagen (1995)

10: Tenor recorder in c by Paul M. Whinray, kanuka (Tea tree), a=440

11, 14: 'Missing Link' soprano recorder by Fred Morgan, boxwood, a=440 (1998)

This selection was compiled from Dan Laurin's recording of the complete *Der Fluyten Lust-hof* (BIS-CD-775/80), originally released in 1999.

Please feel welcome to join me in a walk in one of the most delightful pleasure gardens that I know, Jacob van Eyck's *Der Fluyten Lust-hof*.

How can one possibly make a selection of evergreens from a collection that is itself one long hit parade? Initially I let my feelings decide. And so a first attempt at choosing the best pieces from the pleasure garden resulted in a collection of hits that would have filled three entire CDs. And the point of the exercise was to produce a single disc of favourites! I made several new attempts at choosing the very finest grapes for a vintage of extraordinary refinement and, after endless tasting and reflecting, I came up with the selection before you.

Previous recordings of van Eyck's music have tended to comprise the same ten pieces from the garden, all of them taken from the first book. One might suppose that the performers had simply not taken the trouble to inspect the entire collection which actually contains some 143 pieces (plus or minus a few depending on how you count). But if you have the patience to go further into the garden you will be rewarded by some very beautiful and rare blooms. A walk round the entire garden takes 10 hours and 24 minutes and requires a good physique. For the *Fluyten Lust-hof* is the largest collection of music for a solo wind instrument in the world.

According to the author of the collection the garden has been 'planted' with pieces of different characters. The analogy with a garden could not be more apposite for 17th-century Dutch citizens, for they were obsessed with tulips and other exotic flowers that their extensive trade with far-away places brought them into contact with. As is often the case, the wealth that was so rapidly accumulated by these merchants was used to finance exclusive hobbies. The *nouveau-riche* yuppie of the 17th century Netherlands liked to carry a flute about to show that he was an educated man and *Der Fluyten Lust-hof* may well have been aimed at

the young men who had made a killing in tulip bulbs and who were looking for social advancement. Music is, and has always been, a powerful class marker.

Jacob van Eyck's *Der Fluyten Lust-hof* is, in my view, one of the most important collections of its type. The music it contains is enormously varied with everything from variations on settings of the Creed to songs about prostitutes. With this daring mixture of high and low the collection provides a snapshot of urban life in the Netherlands in the early 17th century. The same carefree mixture of motifs can be found in the art of painting at the time, again emphasizing the human and subjective elements in understanding the world.

Stylistically van Eyck was conservative, a man concerned with the past. The musical techniques that he uses in producing variations on tunes were largely those of the 16th century. The musical inventions from Italy of opera and sonata left no echoes in the *Der Fluyten Lust-hof*. There are many possible explanations. Van Eyck was blind and was thus unable to read the works of other composers in score. Further, at the time that he made his collection, most of Europe was a battlefield with the attendant problems of poor communications and widespread depredations. Educational journeys were impossible at the time. But my own view is that van Eyck made a conscious, personal choice in employing rather old-fashioned techniques in his music. He was motivated, as I see it, by a desire to retain the ideals of an older era and he wanted to counter the new fashions which might merely be superfluous and superficial.

The dream of Arcadia, of the simple life, was particularly vigorous during the turmoil of the 17th century. The city dweller's sense of having lost something indispensable by adopting the urban lifestyle led to an unrealized longing for the simple, harmonious way of life of the countryside. Innumerable people have philosophized on this theme. The first of them to give expression to this

melancholy sense of loss was Theocritus, the famous librarian of Alexandria. The price he paid for being able to work at the leading intellectual institution in the world was high. He was precluded from leaving his post because of the risk that the information that he had gained might fall into the wrong hands. Isolated from society in what he considered to be ‘a golden cage’, Theocritus found a way of expressing his loss in the bucolic poems that he wrote about the simple pastoral life of his native Sicily. This pastoral theme forms the background to uncountable numbers of works of art in all genres that have been created during the ensuing 2,300 years.

There are numerous parallels between the lives of Theocritus and van Eyck. Van Eyck, too, was isolated. Throughout his lifetime, Utrecht and the Netherlands were involved in a violent struggle with the Catholic Church. In combination with his disability, this may explain his choosing to work with such anachronistic musical forms. On the surface this accounts for variations on songs with a pastoral subject. But van Eyck’s choice of instrument was also in line with the pastoral ideal. The pastoral character of the recorder is richly documented in poetry and painting. This is in strong contrast to van Eyck’s success as an expert in the field of acoustics. Besides performing on the recorder, van Eyck was famous as an expert performer on the carillon and his methods for tuning bells were revolutionary at the time.

In retrospect, many years after I originally recorded the entire collection, I am still amazed at what a grand work *Der Fluyten Lust-hof* actually is. The whole business of publication must have been very time-consuming and laborious for all those involved. Somebody noted down what van Eyck played and the notes were then set by hand in printing types. How did they accomplish the task of proofreading? Perhaps the same person who notated the music

played back the entire collection to the elderly van Eyck who would have had to remember what it sounded like a long time ago. I have personally devoted many years of my life to preparing and carrying out a recording of the entire collection. It was a long voyage towards an unknown goal accompanied by the musician's best friend and worst enemy, that of self-criticism.

I have often wondered if there was a deeper meaning to the choice and order of the pieces that make up *Der Fluyten Lust-hof*. Dutch art of the time was overloaded with symbols, rebuses and hidden messages. I leave it to others to solve the issue. For myself I feel like a humble gardener in Jacob van Eyck's great pleasure garden.

I am particularly indebted to Ruth van Baak-Griffioen. Her extraordinarily thorough study, *Jacob van Eyck's 'Der Fluyten Lust-hof' (1644-c. 1655)*, gives the background to almost all of the tunes that van Eyck used. The book gives indispensable insights into the music and its performer in the Netherlands during the 17th century.

© *Dan Laurin 2005*

## **The Individual Pieces**

**27. Engels Nachtegaeltje** [English nightingale]. Astonishingly, there are words to this quintessentially onomatopœic tune, a 1630s English ballad about how the nightingale's sweet song refreshes the tired senses of city dwellers; the second half of the tune mimics the birdsong with the words 'sweet sweet jug jug...' The tune is found in dozens of settings from all over northern Europe for a great variety of instruments, but van Eyck was the only composer who had the idea of making the nightingale wax increasingly virtuosic.

**3. Doen Daphne d'over schoone Maeght** [When Daphne the most beautiful maid]. Modern recordings have made Daphne one of the hits of the *Lust-hof*, but it was a 17th-century favourite as well. The text and tune come from a 1610s English ballad telling the classical tale of how Phoebus Apollo pursued Daphne so relentlessly that in desperation she cried out to the goddess Diana to turn her into a laurel tree.

**35. Amarilli mia Bella** [Amaryllis, my lovely]. Caccini's 1601 masterpiece was well-known in the Netherlands, complete with its full Italian text which was often printed side-by-side with a close Dutch translation ('Amarilli mijn schoone'). The Dutch version of the tune lacks Caccini's virtuosic cadential coda, but does end with the poignant rising sequence set to repeated calls of 'Ama-ril-li, Ama-ril-li, Ama-ril-li, mia bella / mijn schoone'.

**68. Gabrielle Maditelle.** This piece is one of seventeen in the *Lust-hof* that use 'chain-variation' technique, in which van Eyck uses a varied reprise in one variation for the simple reprise of the next, creating the form a' b b' – a' a' b' b', etc. It is based on an energetic French-style tune so far found nowhere outside the *Lust-hof*.

**15. Fantasia & Echo.** The echo-fantasia was a genre nurtured especially by the Dutch, usually for organ. Van Eyck's slow, mode-defining opening is typical; the echoes arise once the piece is established. The *Lust-hof*'s only dynamic markings are found here, accentuating the echo effect caused naturally by the octave leaps in the recorder's modest range.

**20. Bravade** [Bravado]. The earliest known source of this melody is a 1621 Dutch songbook, in which the tune is listed as an English dance tune in slightly scrambled language and is used for a bar-room ballad. The meaning of the title

‘Bravade’ is not known, but van Eyck’s energetic variations are certainly full of it. After van Eyck’s time the tune, now with the name ‘Argeers’, was included in forty years’ worth of editions of the *John Playford’s Dancing Master*.

**111. Blydschap van myn vliedt** [Joy flees from me]. Sad ballads to this mournful tune go back to the mid-16th century in England. Jan Starter imported it to the Netherlands for his 1621 lament of a newly-widowed young Frisian husband whose wife died in childbirth nine months and three days after their wedding. Later texts set to this tune continue the tradition of laments over untimely deaths.

**108. Excusemoy.** John Dowland’s 1597 air ‘Can shee excuse my wrongs’ was also known in a country dance version as ‘Excuse me’; this is the tune van Eyck has set. Like many English settings, the second half of van Eyck’s version begins with a phrase from another tune, ‘The Woods so Wild’, often used as an accompaniment.

**28. Ach Moorderesse** [Alas, murderess]. The murderess is the shepherdess Galathea whose flinty heart slays her faithful shepherd suitor Tyter, or so he claims. A Dutch songbook staple for several decades after the 1620s.

**31. Vande Lombart** [From the pawn shop (?)]. One of the best-known tunes of the 17th century, usually named under its original 1597 French *air de cour* title, ‘En [m’en] revenant’ or after a German student drinking song later set to it, ‘More palatino’. The tune is found in countless settings from Italy to Sweden and even attracted the talents of Sweelinck, Bull, Gibbons, Frescobaldi and Buxtehude.

**135. Orainge** [Orange]. Judging by its title in many French, Flemish, and Dutch sources, this *courant* may have begun as an instrumental homage to a

French court figure (nick-)named ‘L’Orangée’. It was also widely-known in Dutch songbooks fitted with a pleading love-text to the beautiful maiden Astrea.

**59. Amarilliken doet myn williken** [Amarilly does my bidding]. The *Lust-hof* is the only known source of this tune, but its character and structure are typical of many paired entry dances of the time: a slow duple introduction followed by a fast triple.

**32. Comagain.** Van Eyck must have heard a lute version of Dowland’s 1597 lute song ‘Come againe: sweet love doth now envite’; not only is the title garbled, but Dowland’s air begins with an upbeat, which in van Eyck’s setting becomes the first note of the melody. A duet version of van Eyck’s first variation appears in other mid-century Dutch sources (*Der Gooden Fluyt-Hemel* and *’t Uitmement Kabinet*).

**134. Een Frans Air (Pour moy)** [A French air: For me]. Despite the extra hint of a title found in the *Lust-hof* Index, the identity of this melody is unknown, but it is similar to the sort of French drinking songs popular in the Netherlands in van Eyck’s time.

**49. Wat zal men op den Avond doen** [What shall we do in the evening?]. The only originally German secular song in the *Lust-hof*, this rowdy come-on ballad is found in many late 16th-century German lute manuscripts. Its very simplicity makes it a perfect base for variation; van Eyck gives it a runaway high of thirteen times while also using a greater variety of rhythmic patterns than he used in any other piece.

**12. d’Lof-zangh Marie** [Mary’s song of praise; the Magnificat; see also No. 4]. The magnificent Dutch Calvinist Magnificat begins: ‘Myn ziel maeckt

groot den Heer / myn geest verheught hem seer' ('My soul magnifies the Lord, my spirit rejoices greatly'). Not part of the Genevan Psalter, it came from Dathenus's Dutch psalter of 1566. Another great, dignified tune sung continuously for centuries.

**105. Boffons.** Unique in the *Lust-hof* as a set of variations over an implied bass rather than a melody, *Boffons* was a century-old name for variations on the *passamezzo moderno*, a three-chord, eight-bar improvisational warhorse. The title refers to the buffoonish sword-dance (complete with sword-clashing, foot-stomping and leg-bell-jingling) from which the bass pattern came.

The information on these tunes is based on the book *Jakob van Eyck's 'Der Fluyten Lust-hof' (1644-c.1655)* by Ruth van Baak-Griffioen, published by the Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenes (Dutch Musicological Society), Utrecht, 1991.

In recent years the recorder virtuoso **Dan Laurin** has performed in most parts of the world. Tours to the USA, Japan and Australia as well as appearances in the major European musical centres have confirmed his reputation as one of the most interesting – and sometimes controversial – performers on his instrument. His efforts to rediscover the sonic possibilities of the recorder have resulted in a technical facility and a style of playing that have won him numerous awards including a Swedish Grammy and the Society of Swedish Composers' prize for the best interpretation of contemporary Swedish music. A lengthy collaboration with the Australian instrument maker Frederick Morgan resulted in a succession of reconstructions of instruments from earlier times, and this has greatly enriched the world of recorder music. Besides working with early music, Dan Laurin has also premièred numerous works by Swedish and other

composers. His efforts to broaden the repertoire and to gain for the recorder the status of a concert instrument together with a large orchestra has resulted in several concertos that are already considered classics. Dan Laurin is professor of the recorder and teaches at Stockholm's Royal University College of Music. He is a member of the Royal Swedish Academy of Music and in 2001 he received the medal 'Litteris et Artibus' from the King of Sweden. He is presently working on a dissertation on the history of interpretation and the artist's processes of decision making.

Liebe Hörerin, lieber Hörer! Herzlich Willkommen zu einem Spaziergang durch einen der schönsten Lustgärten, die ich kenne, nämlich Jacob van Eycks *Der Fluyten Lust-hof*.

Wie versucht man das schier Unmögliche, nämlich eine Auswahl von Evergreens aus einer Sammlung zu treffen, die an sich schon eine einzige lange Hitparade ist? Meine Kriterien bei der Wahl der Stücke waren zu Anfang rein emotionaler Natur. Ein erster Versuch, das Beste (nach meinen Ohren) aus dem *Lusthof* zu auszuwählen, endete in einer Sammlung Hits, die der Länge von drei vollständigen CDs entsprach, was natürlich so nicht funktioniert. Mehrere erneute Versuche, die besten Trauben für einen Wein, so geschmackvoll und nuanciert wie möglich zu sammeln, ergaben jedoch allmählich das vorliegende Resultat.

Frühere Einspielungen von van Eycks Musik beinhalten ein ums andere Mal immer wieder die gleichen zehn Stücke aus dem *Lusthof*, wovon sämtliche aus dem ersten Buch stammen. Es erhebt sich der Verdacht, dass den jeweiligen Interpreten ganz einfach die Puste ausgegangen war, betrachtet man die Sammlung, welche je nach Zählweise aus insgesamt 143 Stücken besteht. Derjenige, der jedoch weiter durch den Lustgarten wandelt, kann sich an vielen weiteren wunderschönen Blumen erfreuen. Ein kompletter Rundgang dauert 10 Stunden und 24 Minuten und erfordert gute Kondition. Der *Lusthof* ist nämlich die größte musikalische Sammlung der Welt für ein Soloblasinstrument.

*Der Fluyten Lust-hof* ist laut Urheber mit Musikstücken unterschiedlichen Charakters „bepflanzt“. Die Analogie mit der Gartenkunst konnte für die niederländischen Bürger des 17. Jahrhunderts nicht passender gewählt sein, so besessen, wie diese von Tulpen und anderen exotischen Gewächsen waren, die der erfolgreiche Handel mit fernen Ländern bot. Dieser aus dem Handel resultie-

rende, schnell steigende Reichtum wurde, wie so oft, in exklusive Hobbys umgewandelt. Der neureiche Yuppie des 17. Jahrhunderts hatte gerne eine Flöte zur Hand, um mit künstlerischer Bildung zu protzen. Die Zielgruppe des *Lusthofs* mag daher genau aus jenen jungen Männern zusammengesetzt gewesen sein, die sich mit Tulpen eine goldene Nase verdient hatten und nun auf sozialen Erfolg hofften. Musik ist, und war schon immer, ein starker Klassenindikator.

Jacob van Eycks *Der Fluyten Lust-hof* ist meiner Meinung nach die bedeutendste Sammlung ihrer Art. Die musikalische Vielfalt ist enorm und variationsreich und umfasst alles von Variationen über das Glaubensbekenntnis bis zu Liedern über Prostituierte. Mit dieser kühnen Mischung von hochstehenden und niedrigen Themen gilt die Sammlung als ein *snap-shot* des *city-life* in den Niederlanden während des frühen 17. Jahrhunderts. Die gleiche frivole Vermischung von Motiven findet man auch in der Malkunst, welche immer wieder das Menschliche und Subjektive im Blick auf das Dasein betont.

Stilistisch ist van Eyck konservativ und zurückblickend. Seine Variations-techniken gehen im Großen und Ganzen aus den Verzierungsgepflogenheiten des 16. Jahrhunderts hervor. Auch sucht man vergeblich nach Spuren der italienischen Erfindungen Oper und Sonate, was vermutlich verschiedene Erklärungen haben kann. Van Eyck war blind und konnte daher nicht an den Werken anderer Künstler teilhaben. Dazu kommt, dass Europa zu Zeiten des *Lusthofs* ein einziges großes Schlachtfeld war, welches schlechte Verbindungen und allgemeine Zerstörung mit sich führte. Persönlich aber glaube ich, dass van Eyck ganz bewusst veraltete Techniken in seinem Musizieren verwendete, womöglich mit dem Bedürfnis, das Ideal vergangener Zeiten festzuhalten und alle neumodischen Gewohnheiten, die ja vielleicht trotz allem überflüssig und oberflächlich waren, abzuwenden.

Der Traum von Arkadien und einem einfachen und unkomplizierten Leben waren im turbulenten 17. Jahrhundert besonders aktuell. Das Gefühl, dass mit dem urbanen Lebensstil etwas Wesentliches und Unwiderrufliches verloren gegangen war, führte zu einer ungestillten Sehnsucht nach dem bescheidenen, harmonischen Dasein „auf dem Lande“. Unzählige sind jene, die im Großen wie im Kleinen darüber philosophiert haben. Einer der ersten, welcher diesem Gefühl der Wehmut Ausdruck verliehen hatte, war der leitende Bibliothekar an der Bibliothek in Alexandria, Theokritos. Seine Stellung und das Privileg, an der wichtigsten intellektuellen Institution der Welt zu arbeiten, forderten einen hohen Preis: Aufgrund des Risikos, dass die Information, über die er verwaltete, in unbefugte Hände geraten könnte, durfte er seinen Arbeitsplatz niemals verlassen. Von der Außenwelt abgeschnitten in einem, wie er es nannte, „goldenen Käfig“, ließ Theokritos in bukolischen Gedichten, die das unkomplizierte Schäferleben in seiner Heimat Sizilien schildern, seiner Sehnsucht freien Lauf. Dieses pastorale Thema bildet den Grundstein für jene unzähligen Kunstwerke aller Gattungen, welche während der letzten 2300 Jahre in unserem Teil der Erde geschaffen wurden.

In der Geschichte von Theokritos gibt es viele Parallelen zu van Eycks Leben. Auch van Eyck lebte isoliert von seiner Umwelt. Die Stadt Utrecht und die restlichen Niederlande waren im Prinzip während seines gesamten Lebens mit der gewaltsamen Abrechnung mit dem Katholizismus beschäftigt. Diese äußeren Umstände in Kombination mit seiner Behinderung können der Anlass für seine Verwendung von anachronistischen Musikformen gewesen sein. Bei van Eyck resultiert dies, oberflächlich gesehen, in Variationen über Lieder mit Schäfermotiven. Aber auch seine Wahl des Instruments ist konform mit dem Schäferideal. Der pastorale Charakter der Blockflöte ist in Poesie und Malerei

gleichermaßen vielfältig dokumentiert. Dieses Bild steht in scharfem Kontrast zu van Eycks Erfolgen als Experte im Bereich der Akustik. Neben seiner Tätigkeit als Blockflötist war er auch ein berühmter Glockenspieler, wobei seine Methoden, ein Glockenspiel zu stimmen, für seine Zeit revolutionierend modern waren.

Im Nachhinein, mehrere Jahre nach Fertigstellung der Aufnahme, kann ich immer noch verwundert feststellen, wie großartig *Der Fluyten Lust-hof* tatsächlich ist. Die Arbeit mit der Herausgabe muss für sämtliche Beteiligte zeitraubend und mühsam gewesen sein. Jemand schrieb auf, was van Eyck spielte, wonach die Noten von Hand gesetzt werden mussten. Und wie war es mit dem Korrekturlesen? Womöglich spielte die gleiche Person, die alles aufgezeichnet hatte, die ganze Sammlung dem alternden van Eyck vor, welcher sich dies alles ins Gedächtnis rief, wie es vor langer, langer Zeit einmal geklungen hatte. Ich selbst habe mehrere Jahre damit verbracht, die Einspielungen des gesamten Lustgartens vorzubereiten und durchzuführen. Es war eine lange Fahrt zu unbekanntem Ziel, begleitet von dem besten Freund und dem schlimmsten Feind des Künstlers, nämlich der Selbstkritik.

Ich habe oft überlegt, ob eine tiefere Bedeutung in der Auswahl und Reihenfolge im *Fluyten Lust-hof* verborgen liegt; niederländische Kunst aus dieser Zeit ist voll von Symbolen, Bilderrätseln und versteckten Botschaften. Weitere Spekulationen überlasse ich jedoch gerne an jemand anderen. Ich selbst sehe mich nur als ein stiller, bescheidener Gärtner in Jacob van Eycks Lustgarten.

Mein besonderer Dank gilt Ruth van Baak-Griffioen. In ihrem ausführlichen Buch, *Jacob van Eycks „Der Fluyten Lust-hof“ (1644-c.1655)*, werden Hintergründe zu nahezu allen Themen van Eycks gegeben. Der Leser wie der

Interpret finden hier neue Aspekte zu der Musik und ihren Ausübenden während des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden.

© *Dan Laurin 2005*

### **Kommentare zu den einzelnen Stücken**

**27. Engels Nachtegaeltje** [Englische Nachtigall]. Erstaunlicherweise gibt es zu dieser eigentlich rein onomatopoetischen Melodie einen Text, eine englische Ballade aus den Jahren um 1630 über den süßen Gesang der Nachtigall und wie dieser den trüben Sinn der Stadtbewohner wieder erquickt. Die zweite Hälfte der Melodie ahmt den Vogelgesang mit den Worten „sweet sweet jug jug...“ nach. Die Melodie gab es in allen möglichen Bearbeitungen für verschiedene Instrumente in ganz Nordeuropa, aber van Eyck war der einzige Komponist, der diesen Nachtigall-Ohrwurm zu einem virtuosen Stück machte.

**3. Doen Daphne d'over schoone Maeght** [Als Daphne, die wunderschöne Magd]. Moderne Aufnahmen haben Daphne zu einem der Hits des *Lust-hofs* gemacht, aber bereits im 17. Jhd. zählte das Stück zu den beliebtesten Melodien. Der Text und die Melodie stammen von einer altenglischen Ballade um 1610, in welcher die klassische Sage erzählt wird, in der Phoebus Apollo die junge Daphne so erbarmungslos verfolgt, dass sie in ihrer Verzweiflung die Göttin Diana anruft und darum bittet, in einen Lorbeerbusch verwandelt zu werden.

**35. Amarilli mia Bella** [Amaryllis, meine Schöne]. Caccinis Meisterwerk von 1601 war in den Niederlanden wohl bekannt, auch mit vollständigem italienischen Text, welcher oft zusammen mit einer niederländischen Übersetzung („Amarilli mijn schoone“) abgedruckt wurde. Der niederländischen Version

der Melodie fehlt Caccinis virtuose kadenzartige Coda, endet aber mit der ergreifenden, aufsteigenden Sequenz mit den wiederholten Rufen „Ama-ril-li, Ama-ril-li, Ama-ril-li, mia bella / mijn schoone“.

**68. Gabrielle Maditelle.** Dieses Stück ist eines der siebzehn im *Lust-hof*, welches die sogenannte Kettenvariationstechnik verwendet. Van Eyck benutzt hier eine variierte Wiederholung in der ersten Variation als einfache Wiederholung in der nächsten, wobei die Form  $a' a' b b' - a' a' b' b'$  entsteht. Das Stück basiert auf einer energischen Melodie im französischen Stil, ist aber außerhalb des *Lust-hof* bisher nirgendwo entdeckt worden.

**15. Fantasia & Echo.** Die Echo-Fantasia war ein Genre, das speziell von den Niederländern sehr gepflegt wurde, besonders für die Orgel. Van Eycks langsame Einleitung, indem er das Thema vorstellt, ist typisch, und das Echo tritt auf, sobald das Stück etabliert ist. Der einzige dynamische Hinweis im *Fluyten-Lust-hof* ist hier notiert, nämlich die Akzentuierung des Echo-Effekts, welcher natürlicherweise beim Oktavsprung im bescheidenen Umfang der Blockflöte vorkommt.

**20. Bravade.** Die früheste bekannte Quelle dieser Melodie ist ein holländisches Liederbuch aus dem Jahre 1621, in welchem das Stück in ziemlich verworrener Sprache als englische Tanzweise aufgeführt ist, wie sie als Ballade in Schenken verwendet wurde. Über den Titel „Bravade“ ist nichts bekannt, aber van Eycks energische Variationen sind voll davon. Nach van Eycks Zeit wurde das Stück, jetzt unter dem Namen „Argeers“, in John Playford's *Dancing Masters*-Sammlung mit aufgenommen.

**111. Blydschap va myn vliedt** [Die Freude flieht von mir]. Traurige Balladen zu dieser betrubten Melodie stammen ungefähr aus dem England des 16. Jahr-

hunderts. Jan Starter brachte sie in die Niederlande für seine Klage von 1621 über einen friesischen Witwer, dessen Frau kurz zuvor im Kindbett gestorben war, neun Monate und drei Tage nach ihrer Hochzeit. Spätere Texte zu dieser Melodie setzten die Tradition in Klagen über verfrühte Todesfälle fort.

**108. Excusemoy.** John Dowlands Air von 1597 „Can shee excuse my wrongs“ [Kann sie meine Fehler verzeihen] war auch als volkstümliche Tanzweise unter dem Titel „Excuse me“ bekannt und bildete den Grund für van Eycks Bearbeitung. Wie viele englische Lieder beginnt auch die zweite Hälfte von van Eycks Version mit einer Phrase aus einer anderen Melodie „The Woods so Wild“, welche oft als Begleitung verwendet wurde.

**28. Ach Moorderesse** [Ach Mörderin]. Die Mörderin ist die Schäferin Gala-thea, wie sie herzlos ihren treuen Verehrer, den Schäfer Tyter erschlägt, wie er behauptet. Ein ständiger Bestandteil in den niederländischen Liederbüchern noch viele Jahrzehnte nach 1620.

**31. Vande Lombart** [Aus dem Pfandleihhaus]. Eine der bekanntesten Melodien des 17. Jahrhunderts, ursprünglich benannt nach dem französischen *air de court*-Titel „En revenant“ von 1597 oder nach dem später auf gleiche Melodie lautenden deutschen Studenten-Trinklied, „More palatino“. Die Melodie taucht in unzähligen Bearbeitungen von Italien bis Schweden auf und inspirierte Sweelinck, Bull, Gibbons, Frescobaldi und Buxtehude gleichermaßen.

**135. Orainge** [Orange]. Seinem Titel in vielen französischen, flämischen und niederländischen Quellen nach zu urteilen, nahm diese Courante als instrumentale Hommage an ein Mitglied des französischen Hofes mit dem Spitznamen „L’Orangée“ ihren Anfang. In holländischen Liederbüchern war es außerdem

eine bekannte Weise und war ausgestattet mit einem schmachttenden Liebestext an die schöne Jungfrau Astrea.

**59. Amarilliken doet myn williken** [Amaryllis tut nach meinem Willen]. Der *Lust-hof* ist die einzige bekannte Quelle dieser Melodie, deren Charakter und Struktur typisch für viele paarweise Eröffnungstänze dieser Zeit sind: Eine langsame Zweier-Einleitung, gefolgt von einem schnellen Dreier-Satz.

**32. Comagain.** Van Eyck muss Dowlands Lautenversion des Liedes „Come again: sweet love doth now envite“ von 1597 gehört haben, denn nicht nur der Titel ist wirt, sondern Dowlands Air beginnt auch mit einem Auftakt, welcher in van Eycks Bearbeitung die erste Note der Melodie wird. Eine Duett-Version von van Eycks erster Variation taucht in anderen niederländischen Quellen zur Mitte des Jahrhunderts auf (*Der gooden Fluyt-Hemel* und *’t Uitnement Kabinet*).

**134. Een Frans Air (Pour moy)** [Eine französische Air (Für mich)]. Trotz des speziellen Hinweises auf einen Titel im Index des *Lust-hof* ist die Herkunft dieser Melodie unbekannt. Jedoch gibt es Ähnlichkeiten mit jenen aus französischen Trinkliedern, welche zu van Eycks Zeit in den Niederlanden sehr populär waren.

**49. Wat zal men op den Avond doen** [Was soll man am Abend machen]. Das einzige weltliche deutsche Lied im *Lust-hof*, diese „Kerle, auf geht’s“-Ballade findet man in vielen deutschen Lauten-Manuskripten des späten 16. Jahrhunderts. Ihre simple Einfachheit macht sie zu einem perfekten Ausgangspunkt für Variationen. Van Eyck gibt ihr ein Rennen mit dreizehn Runden wobei er eine größere Vielfalt rhythmischer Muster als in anderen Stücken verwendet.

**12. d'Lof-zangh Marie** (Der Lobgesang Mariens, das *Magnificat*). Das großartige niederländische calvinistische *Magnificat* beginnt: „Myn ziel maeckt groot den Heer / myn geest verheught hem seer“ („Meine Seele preist die Größe des Herrn / mein Geist jubelt über ihn sehr“). Der Text stammt nicht aus dem Genfer Psalter, sondern stammt aus Dathenus' niederländischem Psalter von 1566. Eine weitere große und würdevolle Melodie, welche während vieler Jahrhunderte gesungen wurde.

**105. Boffons** [Narren]. Mit seiner für den *Lust-hof* einzigartige Reihe Variationen über eine Basslinie statt eine Melodie war *Boffons* ein jahrhundertealter Name für Variationen über ein „passamezzo moderno“, ein aus drei Akkorden bestehender, achttaktiger improvisatorischer „alter Hase“. Der Titel weist auf einen närrischen Schwertanz hin (komplett mit Schwerterklingen, Fußstampfen und Fußschellenklingeln), von welchem die Basslinie stammt.

Die Kommentare zu den einzelnen Werken sind vorwiegend entnommen aus dem Buch *Jacob van Eyck's „Der Fluyten Lust-hof“ (1644-c.1655)* von Ruth van Baak-Griffioen, herausgegeben von der Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenes (Niederländische Musikwissenschaftliche Gesellschaft), Utrecht, 1991.

In der letzten Zeit ist der Blockflötenvirtuose **Dan Laurin** in den meisten Teilen der Welt aufgetreten. Tourneen in die USA, nach Japan und Australien wie auch Konzerte in den großen europäischen Musikzentren haben seinen Ruf bestärkt, einer der interessantesten – und manchmal kontroversesten – Blockflötenspieler zu sein. Seine Bemühungen, die klanglichen Möglichkeiten der Blockflöte wiederzuentdecken, haben zu einer technischen Virtuosität und einer Vortragsweise geführt, die ihm zahlreiche Preise eingebracht haben, u.a. einen

Grammy und den Preis des Schwedischen Komponistenverbandes für die beste Interpretation zeitgenössischer schwedischer Musik. Die langjährige Zusammenarbeit mit dem Instrumentenbauer Frederick Morgan hat zur Rekonstruktion von alten Instrumenten geführt, was die Welt der Blockflötenmusik erheblich bereichert hat. Neben seiner Beschäftigung mit Alter Musik hat Dan Laurin zahlreiche Werke schwedischer und anderer Komponisten uraufgeführt. Seine Bemühungen, das Repertoire zu erweitern und der Blockflöte den Rang eines Soloinstruments für Konzerte mit großem Orchester zu verschaffen, hat verschiedene Konzerte auf den Plan gerufen, die bereits jetzt als Klassiker betrachtet werden. Dan Laurin ist Professor für Blockflöte und unterrichtet an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm. Er ist Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie; im Jahr 2001 überreichte ihm der schwedische König die Medaille „Litteris et Artibus“. Gegenwärtig arbeitet er an einer Dissertation zur Geschichte der Interpretation und der künstlerischen Entscheidungsprozesse.

C her auditeur ! Soyez le bienvenu pour une promenade dans l'un des plus beaux jardins d'Eden que je connaisse, *Der Fluyten Lust-hof* de Jacob van Eyck (« Du Jardin d'Eden de la flûte ») !

Comment serait-il possible de faire un choix d'immortelles dans une collection qui en est elle-même un grand palmarès ? Mes critères de choix de pièces furent d'abord entièrement émotionnels. C'est pourquoi le résultat de mon premier essai à choisir ce qu'il y a de mieux dans le *Jardin d'Eden* fut une liste de succès qui aurait rempli trois disques compacts au complet, ce qui n'était pas acceptable. D'autres tentatives de rassembler les meilleurs ingrédients pour une salade aussi savoureuse et nuancée que possible aboutirent peu à peu à ce que vous tenez en main.

Des enregistrements antérieurs de la musique de van Eyck ont le plus souvent répété la même dizaine de pièces tirées du *Jardin d'Eden* et qui plus est, du premier livre seulement. On pourrait facilement croire que les interprètes n'ont tout simplement pas eu la force d'aller plus loin dans un recueil qui, selon la manière de compter, renferme en tout 143 morceaux. Celui qui par contre ira plus loin dans le *Jardin d'Eden* y admirera plusieurs fleurs ravissantes. Une promenade complète prend dix heures et 24 minutes et demande une bonne forme. Le *Jardin d'Eden* est en fait la plus grosse collection du monde de musique pour un instrument à vent solo.

Selon son auteur, *Le Jardin d'Eden de la flûte* est une plantation de pièces de musique aux caractères différents. L'analogie avec l'art du jardinage ne pouvait être mieux choisie pour le Hollandais du 17<sup>e</sup> siècle qui était fasciné par les tulipes et autres plantes exotiques que le commerce florissant avec les pays éloignés mettait à portée de la main. La richesse vite accumulée dans le sillon du commerce fit naître, comme c'est si souvent le cas, des passe-temps exclu-

sifs. Le nouveau riche parvenu des années 1600 avait souvent une flûte à la main pour faire étalage de son éducation artistique et le groupe d'acheteurs visés par le *Jardin d'Eden* pourrait avoir été par exemple les jeunes hommes qui avaient amassé une fortune grâce aux tulipes et qui cherchaient de l'avancement social. La musique est et a toujours été une puissante marque de classe.

Le *Jardin d'Eden* de Jacob van Eyck est, à mon avis, l'un des recueils les plus importants en son genre. L'offre musicale est énormément variée et passe des variations et du Credo aux chansons sur les prostituées. Dans le hardi mélange de haute et de basse classe, le recueil sert de prises de vue sur la vie urbaine aux Pays-Bas au début du 17<sup>e</sup> siècle. Le même mélange frivole de motifs se retrouve en peinture, ce qui accentue encore le côté humain et subjectif de la perspective sur la vie.

Le style de van Eyck est conservateur et tourné vers le passé. Ses techniques de variation proviennent principalement de la manière courante au 16<sup>e</sup> siècle de décorer un thème. C'est pourquoi on n'entend pas d'écho des découvertes musicales comme l'opéra et la sonate italienne dans le *Jardin d'Eden*. Cette absence se justifie par plusieurs raisons possibles. La cécité de van Eyck l'empêchait de voir les produits des autres compositeurs. De plus, à l'époque du *Jardin d'Eden*, l'Europe était un immense champ de bataille avec tout ce que cela implique de mauvaises communications et de destruction générale. Un voyage d'études était hors de question. Je crois pour ma part que van Eyck fait un choix personnel conscient quand il choisit des techniques anciennes dans sa musique. Ce choix serait motivé par un grand désir de retenir l'idéal des temps révolus et un essai d'étouffer les nouveautés qui étaient peut-être, malgré tout, superflues et superficielles.

Le rêve de l'Arcadie et d'une vie simple et facile était particulièrement répan-

du au cours des bouleversements du 17<sup>e</sup> siècle. Le citadin sentait avoir perdu, dans le style de vie urbaine, quelque chose d'indispensable et se mit à faire des rêves impossibles d'un retour à la vie campagnarde simple et harmonieuse. Le nombre de ceux qui ont un peu ou beaucoup philosophé sur le sujet est indéfinissable. Le premier à exprimer ce manque et ce désir était un bibliothécaire en chef à la bibliothèque d'Alexandrie, Théocrite. Le prix à payer pour travailler dans une institution intellectuelle de premier ordre au monde était élevé : il ne pouvait jamais quitter son lieu de travail de peur que les informations qu'il gardait ne tombent en mains ennemies. Isolé du monde dans ce qu'il appelait une « cage dorée », Théocrite exprima ses privations dans les poèmes bucoliques qu'il a écrits sur la vie pastorale simple menée sur son île natale, la Sicile. Ce thème pastoral sert de fond à d'innombrables œuvres artistiques dans tous les genres qui ont été créées dans notre partie du monde au cours de 2300 ans.

La vie de van Eyck suit plusieurs parallèles dans l'histoire de Théocrite, en premier lieu l'isolement. Utrecht et les Pays-Bas connurent, à peu près toute la vie de van Eyck, un violent conflit avec le catholicisme. Ajoutée à son handicap, cette situation pourrait avoir été la raison de son travail avec les formes musicales anachroniques. Pour van Eyck, il en résulta superficiellement des variations sur des chansons aux thèmes de pasteurs et pastourelles. Or, même le choix d'instrument de van Eyck s'enlignait sur l'idéal pastoral. Le caractère pastoral de la flûte à bec est richement documenté en poésie et en peinture. Cela fait un net contraste avec le succès de van Eyck comme expert en acoustique. En plus de jouer de la flûte à bec, il était un carillonneur célèbre et ses méthodes pour accorder les carillons étaient une révolution moderne pour son temps.

C'est ainsi que plusieurs années après la fin des enregistrements, je peux encore m'émerveiller sur la grandeur du *Jardin d'Eden de la flûte à bec*. Tout le

travail touchant à l'édition a dû être long et ardu pour l'ensemble des parties impliquées. Quelqu'un a mis par écrit ce que van Eyck a joué, après quoi toute la notation était réécrite à la main en caractère d'imprimerie. Et comment a-t-on pu faire la correction d'épreuve ? La personne qui avait mis par écrit a peut-être joué toute la collection pour un van Eyck vieillissant qui se rappelait comment ces pièces avaient sonné il y a très, très longtemps. J'ai moi-même consacré plusieurs années de ma vie à préparer et réaliser les enregistrements de tout le *Jardin d'Eden*. Ce fut un long voyage vers un but inconnu, guidé par le meilleur ami et le pire ennemi de l'artiste, c'est-à-dire l'autocritique.

Je me suis souvent demandé s'il y avait une signification profonde relative au choix et à l'ordre dans le *Jardin d'Eden de la flûte à bec* ; l'art hollandais de cette époque déborde de symboles, rébus et messages cachés. Il incombera à d'autres de réfléchir sur ce sujet. Pour ma part, je me dis n'être qu'un humble jardinier dans le *Jardin d'Eden* de Jacob van Eyck.

Un grand merci à Ruth van Baak-Griffioen. Dans un livre étonnamment détaillé, *Jacob van Eyck's « Der Fluyten Lust-hof » (1644-c. 1655)*, elle donne l'histoire de presque tous les thèmes de van Eyck. Le lecteur et l'interprète y trouveront de nouvelles connaissances sur la musique et ses interprètes dans la Hollande du 17<sup>e</sup> siècle.

© **Dan Laurin 2005**

## Les pièces

**27. Engels Nachtegaeltje** [Rossignol anglais]. Chose étonnante, il y a des paroles sur cet air essentiellement onomatopéique, une ballade anglaise des années 1630 sur le doux chant du rossignol qui rafraîchit les sens fatigués des citadins ; la seconde partie de la mélodie imite le chant d'oiseau sur les mots « sweet sweet

jug jug ... » La mélodie se retrouve dans des douzaines d'arrangements de toute l'Europe du nord pour une grande variété d'instruments mais van Eyck fut le seul compositeur à avoir eu l'idée de faire croître le rossignol en virtuosité.

**3. Doen Daphne d'over schoone maeght** [Quand Daphné la plus belle jeune fille]. Les enregistrements modernes ont fait de Daphné l'un des succès du *Jardin d'Eden* mais c'était une favorite également au 17<sup>e</sup> siècle. Le texte et la mélodie proviennent d'une ballade anglaise des années 1610 racontant le conte classique de Phoebus Apollon qui poursuivait Daphné avec tant d'insistance que celle-ci, désespérée, supplia la déesse Diane de la changer en laurier.

**35. Amarilli mia Bella** [Amaryllis, ma belle]. Le chef-d'œuvre de Caccini en 1601 était bien connu aux Pays-Bas, en entier avec son texte italien qui était souvent imprimé côte à côte d'une traduction hollandaise très fidèle («Amarilli mijn schoone»). Il manque à la version hollandaise de la mélodie la virtuosité de la coda cadentielle de Caccini mais elle se termine avec les appels répétés ascendants poignants «Ama-ril-li, Ama-ril-li, Ama-ril-li, mia bella /mijn schoone».

**68. Gabrielle Maditelle.** Cette pièce est l'une des dix-sept dans le *Jardin d'Eden* à utiliser la technique de variations en chaîne, où van Eyck se sert d'une reprise variée dans une variation pour la reprise simple de la suivante, créant la forme a' b' b' – a' a' b' b', etc. Elle repose sur un air énergique de style français qu'on n'a pas encore trouvé hors du *Jardin d'Eden*.

**15. Fantasia & Echo.** La fantaisie-écho était un genre nourri spécialement par les Hollandais, habituellement pour orgue. Le début lent et modal de van Eyck est typique ; les échos surviennent une fois la pièce en cours. Les seules indications de nuances du *Jardin d'Eden* se trouvent ici, accentuant l'effet d'écho créé naturellement par les sauts d'octave dans le registre discret de la flûte à bec.

**20. Bravade.** La plus ancienne source connue de cette mélodie est un livre de chansons hollandais de 1621 où on lit dans une langue légèrement codée qu'il s'agit de l'air d'une danse anglaise utilisé pour une ballade de taverne. La signification du titre « Bravade » est inconnue mais les variations énergiques de van Eyck en sont certainement remplies. Après la vie de van Eyck, l'air, nommé alors « Argeers », fut inclus dans les éditions du *Dancing Master* de John Playford pendant quarante ans.

**111. Blydschap van myn vliedt** [La joie s'envole de moi]. On retrouve des ballades tristes sur cet air mélancolique jusqu'au milieu du 16<sup>e</sup> siècle en Angleterre. Jan Starter l'importa aux Pays-Bas pour sa lamentation sur un jeune mari frisien nouvellement veuf après que sa femme soit morte en couches neuf mois et trois jours après leur mariage. Des textes postérieurs mis sur cet air poursuivent la tradition des lamentations sur des décès prématurés.

**108. Excusemoy.** L'air de John Dowland (1597) « Can shee excuse my wrongs » était aussi connu en version de danse campagnarde sous le titre d'« Excuse me » ; c'est l'air que van Eyck a arrangé. Comme plusieurs arrangements anglais, la seconde partie de la version de van Eyck commence avec une phrase tirée d'une autre mélodie, « The Woods so Wild », utilisée souvent comme accompagnement.

**28. Ach Moorderesse** [Hélas, meurtrière]. La meurtrière est la bergère Galatée dont le cœur de pierre tue son fidèle prétendant Tytre, c'est du moins ce qu'il prétend. Un livre de chansons hollandais de base pendant plusieurs décennies après 1620.

**31. Vande Lombart** [De la boutique de gage]. L'une des mélodies les mieux connues du 17<sup>e</sup> siècle, appelée habituellement d'après son titre original d'air de cour français de 1597, « En [m'en] revenant » ou d'après une chanson à boire

estudiantine allemande arrangée plus tard sur elle, « More palatino ». L'air est à la base d'innombrables arrangements de l'Italie à la Suède et il attira même l'attention de Sweelinck, Bull, Gibbons, Frescobaldi et Buxtehude.

**135. Orainge** [Orange]. A en juger par son titre dans plusieurs sources françaises, flamandes et hollandaises, cette courante pourrait avoir été d'abord un hommage instrumental à une figure de la cour française (sur-)nommée « L'Orangée ». Elle était aussi très bien connue dans les livres de chansons hollandais, associée à un texte d'amour suppliant à la ravissante jeune fille Astrée.

**59. Amarilliken doet myn williken** [L'amaryllis fait mes offres]. Le *Jardin d'Eden* est la seule source connue de cette mélodie mais son caractère et sa structure sont typiques de plusieurs danses d'ouverture en paires de l'époque : une introduction lente à deux temps suivie d'une danse rapide à trois temps.

**32. Comagain.** Van Eyck a dû entendre une version pour luth de la chanson pour luth de Dowland « Come again: sweet love doth now envite » (1597) ; non seulement le titre porte à confusion mais l'air de Dowland commence sur une levée, ce qui devient la première note de la mélodie dans l'arrangement de van Eyck. Une version pour duo de la première variation de van Eyck apparaît dans d'autres sources hollandaises du milieu du siècle (*Der Gooden Fluyt-Hemel* et *'t Uitnement Kabinet*).

**134. Een Frans Air (Pour moy)** (Un air français: Pour Moy). Malgré l'insinuation supplémentaire à un titre trouvée dans l'index du *Jardin d'Eden*, l'identité de la mélodie est inconnue mais elle ressemble à la sorte de chanson à boire française populaire aux Pays-Bas à l'époque de van Eyck.

**49. Wat zal men op den Avond doen** [Que ferons-nous le soir?] La seule chanson profane allemande du *Jardin d'Eden*, cette ballade tapageuse et entraînante se trouve dans plusieurs manuscrits pour luths allemands à la fin du

16<sup>e</sup> siècle. Sa simplicité la rend idéale comme thème à varier ; van Eyck la modifie treize fois tout en utilisant aussi une variété de patrons rythmiques plus grande que dans tout autre morceau.

**12. d’Lof-zangh Marie** [La chant de louange de Marie ; le Magnificat]. Le magnifique Magnificat calviniste hollandais commence ainsi : « Myn ziel maeckt groot den Heer / myn geest verheught hem seer » (« Mon âme exalte le Seigneur, mon esprit se réjouit en lui »). Ne faisant pas partie du psautier genevois, il provient du psautier hollandais de Dathenus daté de 1566. Une autre grande mélodie digne et chantée sans interruption depuis des siècles.

**105. Boffons** [Bouffons]. Unique dans le *Jardin d’Eden* comme série de variations sur une basse suggérée plutôt que sur une mélodie, *Boffons* était un nom profane pour des variations sur le *passamezzo moderno*, un cheval de bataille improvisé sur trois accords et huit mesures. Le titre se réfère à la danse du sabre bouffone (complète avec heurts de lames, pas bruyants, avec des cliquetis de clochettes) de laquelle provient le patron de basse.

Les renseignements sur ces mélodies proviennent du livre *Jacob van Eyck’s «Der Fluyten Lust-hof» (1644-c. 1655)* de Ruth von Baak-Griffioen, publié par Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenes (Société hollandaise de musicologie), Utrecht, 1991.

Ces dernières années, le virtuose de la flûte à bec **Dan Laurin** a joué presque partout au monde. Des tournées aux Etats-Unis, Japon et Australie ainsi que des apparitions dans les grands centres musicaux européens ont confirmé sa réputation comme l’un des exécutants les plus intéressants – et parfois controversés – sur son instrument. Ses efforts pour redécouvrir les possibilités soniques de la flûte à bec ont abouti en une facilité technique et un style de jeu qui

lui ont mérité de nombreux prix dont un Grammy et le prix de la Société des Compositeurs Suédois pour la meilleure interprétation de musique suédoise contemporaine. Une longue collaboration avec le facteur d'instruments australien Frederick Morgan donna lieu à une suite de reconstructions d'instruments des anciens temps. En plus de son travail en musique ancienne, Dan Laurin a créé de nombreuses œuvres de compositeurs suédois et autres. Ses efforts pour élargir le répertoire et gagner à la flûte à bec le statut d'instrument de concert en compagnie d'un grand orchestre ont résulté en plusieurs concertos. Dan Laurin est professeur de flûte à bec et enseigne au Conservatoire Universitaire Royal de Musique de Stockholm. Il est membre de l'Académie Royale Suédoise de Musique et, en 2001, il reçut la médaille «Litteris et Artibus» de la main du roi de Suède. Il travaille présentement à une dissertation sur l'histoire de l'interprétation et les processus de l'artiste dans la prise de décisions.

#### **DDD**

##### **RECORDING DATA**

Recorded in 1996 and 1999 at Länna Church, Sweden

Recording producer: Dan Laurin

Sound engineer: Hans Kipfer

Digital editing: Dirk Lüdemann

Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Fostex D-20 DAT recorder; Stax headphones

Executive producer: Robert von Bahr

##### **BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN**

Cover text: © Dan Laurin 2005

Translations: William Jewson (English); Anke Budweg (German); Arlette Lemieux-Chéné (French)

Photographs: © Anders Annell

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-CD-1375 © 1996 & 1999; © 2006, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-CD-1375