



LAURENT STEWART - PHOTO : ALAIN GUILLOU



BYRD
1543 - 1623
GIBBONS
1583 - 1625

ŒUVRES POUR CLAVECIN
PAVANS & GALLIARDS
FANTASIAS, GROUNDS
HARPSICHORD WORKS

LAURENT STEWART

disques
PIERRE VERANY

ŒUVRES POUR CLAVECIN HARPSICHORD WORKS

Enregistrement réalisé au Château de Vicq (Pas-de-Calais)

Laurent STEWART
clavecin/harpsichord

Accord La 440, au tempérament inégal

Je tiens à remercier vivement M. Philippe Lefèvre, directeur du Conservatoire National de Région de Lille, qui a mis fort aimablement à notre disposition ce magnifique clavecin construit par les bons soins de Jean-François Chauderuge, ainsi que M. et Mme Hedin pour leur accueil si chaleureux.

Laurent STEWART

Couverture : Hieronymus Custodis – “Elisabeth Bridges”, 1589 (from the Woburn Abbey Collection,
by kind permission of the Marquess of Tavistock and the Trustees of the Bedford Estates).

BYRD (1543- 1623) - GIBBONS (1583- 1625)

- | | |
|--|---------|
| [1] My lady nevell's ground <i>MB57</i> (5'09) | BYRD |
| [2] Fantasia <i>MB8</i> (3'55) | GIBBONS |
| [3] Prelude <i>MB1</i> (2'05) | GIBBONS |
| [4] Fantasia of foure parts <i>MB12</i> (5'29) | GIBBONS |
| [5] Fantasia <i>MB5</i> (0'51) | GIBBONS |
| [6] Galliard : Lady Hatton <i>MB20</i> (1'00) | GIBBONS |
| [7] Ground <i>MB26</i> (2'27) | GIBBONS |
| [8] The first French Coranto <i>MB21-a</i> (0'57) | BYRD |
| [9] The third French Coranto <i>MB21-c</i> (0'49) | BYRD |
| [10] Pavan & Galliard : Sir William Petre <i>MB3</i> (7'21) | BYRD |
| [11] Fantasia <i>MB6</i> (1'11) | GIBBONS |
| [12] Rowland <i>MB7</i> (2'47) | BYRD |
| [13] French Coranto <i>MB38</i> (0'53) | GIBBONS |
| [14] Prelude <i>MB4</i> (0'54) | GIBBONS |
| [15] Fantasia <i>MB14</i> (3'10) | GIBBONS |
| [16] Pavan & Galliard : Lord Salisbury <i>MB18-19</i> (4'54) | GIBBONS |
| [17] Fantasia <i>MB11</i> (2'40) | GIBBONS |
| [18] La Volta <i>MB91</i> (1'04) | BYRD |
| [19] Alman <i>MB11</i> (1'06) | BYRD |
| [20] The queen's command <i>MB28</i> (1'43) | GIBBONS |
| [21] The Italian ground <i>MB27</i> (1'56) | GIBBONS |
| [22] Prelude <i>MB12</i> (0'47) | BYRD |
| [23] Fantasia <i>MB13</i> (7'19) | BYRD |

William Byrd (1543-1623) et Orlando Gibbons (1583-1625) appartiennent tous deux à l'Ecole des « Virginalistes anglais », courant qui a subsisté durant un siècle, des débuts de Byrd vers 1560 à la mort en 1656 du dernier virginaliste, Tomkins. Comme leurs confrères Bull, Farnaby, Philips et autres, Byrd et Gibbons n'ont pas écrit que de la musique pour clavier, mais ont également composé de nombreuses œuvres vocales (anthems, madrigaux,...) et de la musique pour « consort » c'est-à-dire ensemble instrumental. Ils étaient tous deux de remarquables instrumentistes – Gibbons en particulier –, que ce soit à l'orgue ou sur tout autre instrument à clavier : virginal, clavecin, épинette. Remarquons au passage que le terme virginal, cousin du clavecin et de l'épinette, désignait au XVI^e siècle n'importe quel instrument à clavier et à cordes pincées.

Les points communs entre Byrd et Gibbons ne s'arrêtent pas ici. Bien que ce ne soit pas encore établi de manière irréfutable, il est fort probable que Byrd ait été le maître de Gibbons ; en outre, ils ont été Gentleman et organiste de la Royal Chapel, ont figuré parmi les musiciens les plus célèbres de leur époque et sont (avec John Bull) les deux artistes anglais dont on trouve le plus d'œuvres dans les manuscrits de l'époque. Enfin, notons de manière anecdotique que Byrd et Gibbons ont composé chacun deux pièces portant un titre identique (*The Woods so Wild* et *Pescodd Time* ou *The Hunt's up*) et ont tous deux dédié une Pavane et Gaillarde au Comte de Salisbury.

William Byrd, dont on connaît fort peu de choses de son enfance, pourrait être le fils d'un certain Thomas Byrd, musicien et Gentleman de la Royal Chapel dans les années 1540 et 1550 ; selon la vieille coutume de donner au petit-fils le même prénom que son grand-père, cette supposition serait renforcée par le fait que William a également prénommé son fils Thomas – qui est aussi devenu musicien –, à moins que ce prénom ait été choisi en fonction du parrain, Thomas Tallis.

Elève de ce Tallis, Byrd est engagé comme organiste et maître des chœurs de la cathédrale de Lincoln à l'âge de vingt ans. Il émigre ensuite à Londres où les premiers honneurs ne se font pas attendre : après avoir prêté serment comme Gentleman de la Royal Chapel en février 1570, il rejoint son maître aux claviers des orgues de la Royal Chapel, dont il sera plus tard le principal titulaire. Rapidement en contact avec des familles influentes comme celles des comtes de Worcester et de Northumberland, Byrd poursuit alors une grande carrière.

Il a été clairement prouvé que Gibbons est né dans une famille de musiciens : son père et trois de ses frères ont embrassé une carrière artistique avant que son fils ne fasse de même. Chante au sein du chœur du King's College à Cambridge de 1596 à 1598, Gibbons entre un an plus tard à l'université dont il obtient le diplôme de maître de musique en 1606. Ensuite, il devient

successivement Gentleman de la Royal Chapel vers 1603, second organiste de la même chapelle en 1615 et principal titulaire en 1625.

A son époque, Byrd est un musicien puissant. Conjointement avec son maître et ami Tallis, il obtient le monopole de l'impression et de l'édition musicale en Angleterre, privilège accordé par la reine Elizabeth pour 21 ans. De plus, fervent catholique, il reçoit le royal pardon pour ses activités religieuses, faveur qui n'était en principe accordée qu'aux aristocrates et grâce à laquelle il ne sera pas obligé de s'exiler sur le continent comme devront le faire plus tard John Bull et Peter Philips. Gibbons n'a pas été comblé à ce point, mais a toutefois occupé des postes importants. Outre ses activités à la Royal Chapel, il tient les orgues de l'abbaye de Westminster et devient l'un des virginalistes personnels du roi James I.

Quoi qu'il en soit, l'importance de ces deux compositeurs réside principalement dans la qualité de leur musique et l'influence que celle-ci a exercé. Aux XVI^e et XVII^e siècle, la notoriété d'un musicien se mesurait aux faveurs qui lui étaient octroyées, mais aussi à la diffusion de ses œuvres. Or, plusieurs dizaines de manuscrits – chiffre considérable pour l'époque – contiennent de la musique pour clavier de Byrd et Gibbons : les célèbres Fitzwilliam Virginal Book (environ 300 œuvres, dont une soixantaine de Byrd et deux de Gibbons) et My Ladye Nevells Booke (1583, comportant 43 pièces de Byrd), ainsi que les Benjamin Cosyn's Book, Elizabeth Rogers Hir Virginall Booke, Priscilla Bunbury's Virginal Book, le fameux manuscrit « Drexel » et bien d'autres sources. Il faut ajouter à ces manuscrits une importante publication : *Parthenia or the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginals*, autrement dit les premières partitions de musique pour clavier jamais imprimées en Angleterre. Ce recueil comporte 21 pièces de Byrd, Gibbons et Bull.

Comme c'est le cas chez la plupart des virginalistes anglais, Gibbons a composé des pièces pour clavier de plusieurs types, que l'on peut classer en préludes, fantaisies, pavanes et gaillardes, variations pures et danses diverses. Il est curieux de constater que Gibbons, pourtant digne virginaliste, n'a pas composé plus de couples de danses pavane-gaillarde, forme favorite de tous ses collègues. A l'analyse, il ressort que de manière générale, Gibbons paraît S'être peu soucié de sa réputation de virtuose lorsqu'il a écrit ses pièces pour clavier, se concentrant sur une profonde et délicate expressivité. Héritier direct de la tradition établie par Byrd, Gibbons a été décrit comme un musicien qui « *ne crie jamais ; il chante comme pour lui-même, ne se souciant pas que quelqu'un l'écoute ; mais tôt ou tard, même un auditeur de passage sera captivé par cette voix et reviendra pour l'écouter encore* »¹.

(1) Margaret Glyn, About Elizabethan Virginal Music and its Composers, Londres, 1924, p. 95.

Ses préludes sont soit brillants, un peu à la manière des toccatas (**MB1**), soit de courtes pièces homophoniques (**MB4**). Ses fantaisies, qui constituent ses œuvres les plus remarquables au même titre que ses pavanes et ses gaillardes, contiennent en général peu de ces traits éblouissants si chers à ses contemporains ; un bel exemple est la superbe **Fantasia** (**MB12**). Enfin, à côté de quelques intéressants **Ground** (**MB26**) ou danses **French Coranto** (**MB38**), Gibbons nous a laissé une oeuvre splendide, sa seule paire de **Pavan & Galliard** (**MB18-19**), qu'il a dédiée au comte de Salisbury. Ces deux danses, d'une beauté rarement égalée, témoignent clairement du sens mélodique inné de Gibbons, de son extraordinaire science du contrepoint et de sa capacité d'écrire de la musique profonde avec une extrême économie de moyens.

Byrd a joué un rôle prédominant dans le développement de la musique pour clavier au XVI^e et début du XVII^e siècles. Disciple d'un Tallis qui n'a écrit que cinq œuvres profanes pour clavier, Byrd a magnifiquement réussi à créer un style nouveau et raffiné qui mêle un contrepoint riche et limpide à diverses techniques harmoniques (fausses relations, modulations modales) et rythmiques. Parmi ses quelques 130 pièces pour clavier, les **Pavan & Galliard Sir William Petre** (**MB3**), datant vraisemblablement de 1591, ont été composées pour le jeune William alors âgé de quinze ans et fils de Sir John, un mécène qui a longtemps soutenu Byrd. **Rowland** (**MB7**) est une pièce figurant dans le *Lady Nevell's Booke* sous le titre de *Lord Willoughby's Welcome Home* ; elle est basée sur une ballade à deux temps qui raconte le retour du Lord de la campagne des Pays-Bas en 1589. **My Ladye Nevell's Ground** (**MB57**), pièce spécialement composée vers 1590 pour être inclue dans le recueil portant le même nom ne se retrouve dans aucune autre source. Une des deux seules danses de ce type figurant dans le *Fitzwilliam Virginal Book*, **La Volta** (**MB91**) était une danse hardie en vogue sous le règne d'Elizabeth I où les danseurs exécutaient des bonds en l'air. Pour composer sa Volta, Byrd a emprunté un air connu en Europe, cité notamment par Praetorius.

En résumé, l'immense apport de Byrd lui a valu d'être surnommé, déjà de son temps, *Father of Musick* ; considéré comme le véritable fondateur des Virginalistes anglais, il a exercé une influence considérable non seulement sur tous les musiciens anglais des générations à venir mais également sur un certain nombre de claviéristes du continent, d'une part grâce à la diffusion des manuscrits et premiers imprimés, et de l'autre par l'intermédiaire de ses jeunes frères John Bull et Peter Philips qui ont émigré à Anvers et Bruxelles, dans les territoires alors appelés les Pays-Bas du Sud.

François-Emmanuel
de WASSEIGE

William Byrd (1543-1623) and Orlando Gibbons (1583-1625) both belong to the English Virginalist School, a movement which lasted almost a hundred years, from Byrd's beginnings in about 1560 until the death of the last virginalist, Thomas Tomkins, in 1656. Like their colleagues Bull, Farnaby, Philips and others, Byrd and Gibbons did not write only keyboard music but also composed numerous vocal works (anthems, madrigals...) and consort music. They were both remarkable instrumentalists — Gibbons, in particular — whether on the organ or any other keyboard instrument: virginal, harpsichord or spinet. We may note, by the way, that the term virginal, apart from its specific meaning (an instrument related to the harpsichord and the spinet), was used in the 16th century as a generic term for all types of plucked keyboard instruments.

Byrd and Gibbons had other things in common. Although the fact has not been irrefutably established, it is highly likely that Byrd was Gibbons's teacher; furthermore, they were both Gentlemen and organists of the Royal Chapel, were among the most famous musicians of their time, and (with John Bull) are the two English composers by whom we find the most works in manuscripts of the time. Finally, just for the record, we may mention the fact that Byrd and Gibbons each wrote two pieces bearing the same title (*The woods so wild* and *The Hunt's Up*, or *Pescodd Time*) and they both dedicated a Pavan and Galliard to Lord Salisbury.

Very little is known about the early life of William Byrd. He may have been the son of a certain Thomas Byrd, who was a musician and Gentleman of the Chapel Royal in the 1540s and 1550s; following the old custom of passing on the grandfather's first name to the grandson, this supposition would be borne out by the fact that William also named his son Thomas (he, too, became a musician), though he may have been named after his godfather, Thomas Tallis.

Byrd was a pupil of Tallis and at the age of twenty he was appointed Organist and Master of the Choristers at Lincoln Cathedral. He then moved to London, where he was soon to reap the honours: after being sworn in as a Gentleman of the Royal Chapel in February 1570, he joined Tallis as joint organist of the chapel, later becoming principal organist. Very soon he was found in association with influential families such as those of the Earl of Worcester and the Earl of Northumberland, and he pursued a great career.

There is clear proof that Gibbons was born into a family of musicians: his father and three of his brothers had embarked upon an artistic career before him. He sang in the choir at King's College, Cambridge from 1596 to 1598 and the following year he entered the university as a student, gaining his diploma as Bachelor of Music in 1606. He was made a Gentleman of the Royal Chapel in about 1603, second organist of the same chapel in 1615 and senior organist in 1625.

Byrd was a mighty musician in his time. With his master and friend Tallis, he secured a patent from the crown for the printing and marketing of music in England, a privilege that was granted by Queen Elizabeth for twenty-one years. Moreover, a fervent catholic, he received the royal pardon for his religious activities, a favour that was normally only granted to aristocrats. This enabled him to remain in England instead of being obliged to go into exile on the continent, as was the case, later on, with John Bull and Peter Philips.

Gibbons did not obtain so many honours but he nevertheless occupied some important posts. Apart from his activities at the Royal Chapel, he was organist of Westminster Abbey and also held an appointment in the King's Private Musick.

Be that as it may, the importance of these two composers lies chiefly in the quality of their music and the influence it exercised. In the 16th and 17th centuries, a musician's fame was gauged not only by the favours he received but also by the circulation of his works. Several dozen manuscripts — a considerable figure for the time — contain keyboard music by Byrd and Gibbons: the famous Fitzwilliam Virginal Book (comprising almost three hundred works, including sixty or so by Byrd and two by Gibbons) and My Ladye Nevells Booke (of 1583, including forty-three pieces by Byrd), and also Benjamin Cosyn's Book, Elizabeth Rogers Hir Virginall Booke, Priscilla Bunbury's Virginal Book, the famous «Drexel» manuscripts, and many others.

Apart from these manuscripts, we must also mention an important printed work: *Parthenia or the Maydenhead of the First Musicke that ever was printed for the Virginalls.*, the first book of keyboard music printed in England (1611), containing twenty-one pieces by Byrd, Gibbons and Bull.

Like most of the English virginalists, Gibbons composed several types of keyboard pieces, which may be classified as follows: preludes, fantasias, pavans and galliards, pure variations and various dances. It is curious to note that Gibbons, who was nevertheless a worthy virginalist, wrote so few pairs of pavans and galliards, which was a favourite form with all his colleagues. Looking closely at his works, Gibbons appears, generally speaking, to have shown little concern for his reputation as a virtuoso in composing these keyboard pieces: he concentrated instead on depth, delicacy and feeling. A direct heir to the tradition established by Byrd, Gibbons has been described as a musician who «never shouts in the market-place; he sings as it were to himself, regardless of whether anyone is listening, but sooner or later even a casual listener will be captivated by this voice, and will keep on coming back to hear it again»¹.

(1) Margaret Glyn, *About Elizabethan Virginal Music and its Composers*, London, 1924, p. 95.

His preludes are either dazzling, almost in toccata style (MB1), or else they are short homophonic pieces (MB4). His fantasias, which, with his pavans and galliards, are his most remarkable works, generally contain few examples of the brilliant virtuosity that was so dear to his contemporaries; a fine example is the superb *Fantasia* (MB12). Finally, besides a few interesting *Ground* (MB26), or dances *French Coranto* (MB38), Gibbons left us a splendid work: his only *Pavan and Galliard* for keyboard (MB18-19), which he dedicated to Lord Salisbury. These two dances, whose beauty has rarely been matched, clearly show Gibbons's innate sense of melody, his extraordinary skill in counterpoint and his ability to write music of great depth with extremely limited means.

Byrd played a predominant role in the development of keyboard music in the 16th and early 17th centuries. As the disciple of a Tallis who wrote only five secular keyboard works, Byrd succeeded magnificently in creating a new, refined style combining rich, limpid counterpoint with various harmonic (false relations, modal modulations) and rhythmic techniques. Among his hundred and thirty or so keyboard pieces, the *Pavan and Galliard Sir William Petre* (MB3), probably dating from 1591, was composed for William, the fifteen-year-old son of Sir John Petre, one of Byrd's long-standing patrons. *Rowland* (MB7), is a piece that appears in *My Ladye Nevells Booke* under the title *Lord Willoughby's Welcome Home*; it is based on a ballad in duple time telling of Lord Willoughby's return from the campaign in the Netherlands in 1589. *My Ladye Nevell's Ground* (MB57), a piece specially composed in about 1590 for inclusion in the anthology of the same name, is not to be found in any other source. One of only two dances of its type figuring in the *Fitzwilliam Virginal Book*, *La Volta* (MB91), was an energetic dance which was in vogue during the reign of Elizabeth I, involving high jumps into the air. To compose his Volta, Byrd borrowed a tune that was well-known in Europe and was also used, amongst others, by Praetorius.

To sum up, Byrd's great contribution earned him the honour of being known, even during his lifetime, as the "Father of Musick". Considered as the true founder of the English Virginalist School, he had a considerable influence, not only on all the English musicians of the generations to come, but also on a certain number of keyboard players on the continent, firstly through the circulation of manuscripts and the first printed scores, and secondly through his young colleagues John Bull and Peter Philips, who emigrated to Antwerp and Brussels, in the territories then known as the South Netherlands.

François-Emmanuel
de WASSEIGE
Translated by Mary PARDOE

L'INSTRUMENT « APPELLATION RUCKERS ? »

Le clavecin utilisé est réalisé d'après l'instrument du Musée d'Amiens, Hans Ruckers 1612, dont la seule mécanique est remaniée (alignement des claviers).

Au cours des siècles le phénomène Ruckers est très proche du phénomène Stradivarius : un grand nombre d'instruments de qualité, très renommés, d'une cote élevée soigneusement entretenue, que des transformations, sans vergogne, au goût du jour, éloignent de plus en plus de l'original. Les buts recherchés : augmenter étendue et puissance.

Le clavecin d'Amiens, heureusement, garde sa sonorité complètement originale. C'était à l'origine un clavecin transpositeur à octave courte (diatonique dans les basses), une seule corde de 8 pieds, une de 4, d'une étendue sol-do (4 octaves et une quarte) utilisable soit partiellement (4 octaves) sur le clavier supérieur, soit entière sur le clavier inférieur transposé d'une quarte (il joue en sol). L'alignement est le remplacement des claviers par deux claviers indépendants (non accouplables car il n'y a qu'une corde de 8'). Il permet de jouir de toute la richesse sonore, inchangée, sur toute l'étendue. C'est le but que j'ai poursuivi par un autre choix, placer les 8' et 4' inférieurs et le 8' supérieur sur un seul clavier, perdant un jeu de 4' et l'effet d'écho mais obtenant une bien meilleure précision mécanique qui permet le fonctionnement simultané des deux sautereaux de 8' sur la seule corde de 8' (idée de Johannes Couchet successeur de Ruckers) donnant une sorte de plein jeu très intéressant.

Jean-François CHAUDEURGE

THE INSTRUMENT "APPELLATION RUCKERS?"

The harpsichord used is a copy of the instrument by Hans Ruckers which is in the Museum in Amiens; only the action (alignment of the manuals) has been modified.

The Ruckers phenomenon over the centuries has been very similar to that of the Stradivarius: a large number of instruments of quality and of great renown, their quoted value carefully maintained at a high level, which have been taken further and further away from the original by shameless transformations, in keeping with current tastes. The aim: to increase range and power. Fortunately, the harpsichord in Amiens has retained all its original qualities of sound. It was originally a transposing harpsichord with a short octave (diatonic in the bass notes), a single 8' string, one 4' string, with a range of G - c''' (4 1/4 octaves) usable either partially (4 octaves) on the upper manual, or wholly on the lower manual transposed by a fourth (it plays in G). Alignment is the replacement of the manuals by two separate manuals (which cannot be coupled as there is only one 8' string). This makes it possible to enjoy all the wealth of sound, which remains unchanged, throughout the whole range. That was also my aim in placing the lower 8' and 4' and the upper 8' on one manual, losing a 4' register and the echo effect but obtaining far better precision in the action, which enables the two 8' jacks to function simultaneously on the 8' string alone (an idea of Johannes Couchet, heir of Ruckers) giving a sort of "plein jeu" which is very interesting.

Jean-François CHAUDEURGE

Translated by Mary PARDOE