

William
Byrd

THE COMPLETE
KEYBOARD
MUSIC

**Davitt
Moroney**

harpsichords
muselar virginal
organ
chamber organ
clavichord

hyperion



WILLIAM BYRD

(c1540-1623)

THE COMPLETE KEYBOARD MUSIC

by DAVITT MORONEY

harpsichords, muselar virginal, chamber organ, clavichord

Ahrend organ of l'Église-Musée des Augustins, Toulouse

Please see page 32 for full information about these instruments

COMPACT DISC 1 [58'29]

[1]	<i>Lord Willobies Welcome Home (Rowland)</i> , BK7 (muselar)	[2'38]
[2]	<i>The Bells</i> , BK38 (harpsichord HB)	[5'37]
[3]	<i>The French Coranto</i> , BK21a (harpsichord HB)	[0'52]
[4]	<i>The Second French Coranto</i> , BK21b (harpsichord HB)	[0'50]
[5]	<i>The Third French Coranto</i> , BK21c (harpsichord HB)	[0'56]
[6]	<i>Hugh Ashton's Grownde</i> , BK20 (muselar)	[8'04]
[7]	<i>Callino Casturame</i> , BK35 (harpsichord HB)	[1'58]
[8]	<i>A Lesson of Voluntarie, two parts in one in the 4th above</i> , BK26 (muselar)	[6'17]
[9]	<i>The Carman's whistle</i> , BK36 (chamber organ)	[4'14]
[10]	<i>Sellinger's Rownde</i> , BK84 (harpsichord HB)	[6'11]
[11]	<i>Parson's In nomine</i> , BK51 (chamber organ)	[2'51]
[12]	<i>The Second Ground</i> , BK42 (muselar)	[8'56]
[13]	<i>A Horne Pipe</i> , BK39 (harpsichord HB)	[6'17]
[14]	<i>Miserere (I)</i> , BK66 [first version] (clavichord)	[1'00]
[15]	<i>Miserere (II)</i> , BK67 [first version] (clavichord)	[1'21]

COMPACT DISC 2 [75'40]

[1]	<i>Pavin Johnson's Delighte</i> , BK5a (harpsichord RvN, lute stop)	[5'17]
[2]	... <i>The Galliard</i> , BK5b (harpsichord RvN, lute stop)	[1'47]
[3]	<i>Preludium</i> , BK24 (harpsichord RvN)	[1'08]
[4]	<i>Galiardo Mistris Marye Brownlo</i> , BK34 (harpsichord RvN)	[3'11]
[5]	<i>Parludam</i> , BK115 [EKM3] (muselar)	[1'08]
[6]	<i>Pavana "Ph. Tr."</i> , BK60a (muselar)	[5'02]
[7]	... <i>Galiarda</i> , BK60b (muselar)	[1'48]
[8]	<i>Alman</i> , BK11 (harpsichord HB)	[1'22]
[9]	<i>A Pavin</i> , BK33a (harpsichord HB)	[4'51]
[10]	... <i>Galliard</i> , BK33b (harpsichord HB)	[1'53]
[11]	<i>Have with yow to Walsingame</i> , BK8 (harpsichord RvN)	[9'23]
[12]	<i>Pavana Lachrymae</i> , BK54 (muselar)	[5'58]
[13]	<i>Harding's Galliard</i> , BK55 (muselar)	[2'57]
[14]	<i>The Barley Break</i> , BK92 (harpsichord RvN)	[8'20]
[15]	<i>Pavana The Earle of Salisbury</i> , BK15a (muselar)	[1'43]
[16]	... <i>Galiardo</i> , BK15b (muselar)	[1'09]
[17]	... <i>Galiardo Secundo</i> , BK15c (muselar)	[2'10]
[18]	<i>Eccho paven</i> , BK114a (harpsichord RvN)	[4'17]
[19]	... <i>The Galliard</i> , BK114b (harpsichord RvN)	[1'59]
[20]	<i>Wilson's Wilde</i> , BK37 (harpsichord HB)	[1'23]
[21]	<i>A Gigg</i> , "F. Tr.", BK22 (muselar)	[1'06]
[22]	<i>A Preludium</i> , BK116 [EKM 4] (harpsichord HB)	[1'29]
[23]	<i>Jhon come kisse me now</i> , BK81 (harpsichord RvN)	[5'37]

COMPACT DISC 3 [73'30]

(all performed on Ahrend organ of l'Église-Musée des Augustins, Toulouse)

[1]	<i>Christe qui lux</i> , BK121 [EECM6/34] [two versions]	[2'26]
[2]	<i>Praeludium</i> , BK12 [first version]	[0'58]
[3]	<i>A Voluntarie</i> , BK27	[5'36]
[4]	<i>Ut, re, mi, fa, sol, la</i> , BK64	[8'28]
[5]	<i>Ut, mi, re</i> , BK65	[7'51]
[6]	<i>Gloria tibi trinitas</i> , BK50	[1'46]
[7]	<i>Miserere</i> (I), BK66 [second version]	[0'57]
[8]	<i>Miserere</i> (II), BK67 [second version]	[1'28]
[9]	<i>A Verse of Two Parts</i> , BK28	[1'46]
[10]	<i>A Grounde</i> , BK43	[2'59]
[11]	<i>A Fancie</i> , BK46 [first version]	[5'14]
[12]	<i>A Fancie, for my Ladye Nevell</i> , BK25 [first version]	[5'45]
[13]	<i>A Grounde</i> , BK9 [first version]	[4'30]
[14]	<i>Clarifica me, pater, 2 parts</i> (I), BK47	[1'44]
[15]	<i>Clarifica me, pater, 3 parts</i> (II), BK48	[1'34]
[16]	<i>Clarifica me, pater, [4 parts]</i> (III), BK49	[3'15]
[17]	<i>Fantasia</i> , BK62 [first version]	[9'06]
[18]	<i>Salvator mundi</i> (I), BK68	[1'15]
[19]	<i>Salvator mundi</i> (II), BK69	[1'25]
[20]	<i>A Voluntarie, for my Ladye Nevell</i> , BK61 [first version]	[4'52]

COMPACT DISC 4 [59'16]

- | | | |
|------|---|--------|
| [1] | <i>Will yow walke the woods so wylde</i> , BK85 (muselar) | [4'36] |
| [2] | <i>Ut, Re, Mee, Fa, Sol, La, The playnesong...by a second Person</i> , BK58 (muselar) | [3'03] |
| [3] | <i>Go from my window</i> , BK79 (harpsichord HB) | [4'17] |
| [4] | <i>Fantasia</i> , BK62 [second version] (harpsichord HB) | [7'19] |
| [5] | <i>Fortune my Foe, Farewell Delight</i> , BK6 (muselar) | [3'57] |
| [6] | <i>Fantasia</i> , BK63 (harpsichord HB) | [4'32] |
| [7] | <i>Corranto</i> , BK45 (harpsichord HB) | [1'10] |
| [8] | <i>The Mayden's Songe</i> , BK82 (chamber organ) | [5'28] |
| [9] | <i>A Grounde</i> , BK86 (muselar) | [5'49] |
| [10] | <i>A Fancie</i> , BK46 [second version] (harpsichord HB) | [4'12] |
| [11] | <i>O quam gloriosum est regnum</i> , EKM48 (muselar) | [7'03] |
| [12] | <i>The Hunt's Up</i> , BK40 (harpsichord HB) | [7'19] |

COMPACT DISC 5 [77'05]

- | | | |
|------|---|--------|
| [1] | <i>O Mistris myne, I must</i> , BK83 (harpsichord RvN) | [6'21] |
| [2] | <i>La Volta</i> , BK91 (harpsichord HB) | [1'24] |
| [3] | <i>Quadran Paven</i> , BK70a (harpsichord RvN) | [8'47] |
| [4] | <i>... Quadran Galliard</i> , BK70b (harpsichord RvN) | [4'34] |
| [5] | <i>A Grounde</i> , BK9 [second version] (harpsichord HB) | [4'18] |
| [6] | <i>If my complaints, or Pyper's Galliard</i> , BK118 [EKM26] (harpsichord HB) | [2'26] |
| [7] | <i>The Queenes Alman</i> , BK10 (muselar) | [3'00] |
| [8] | <i>A Pavion</i> , BK23a (muselar) | [4'42] |
| [9] | <i>... The Galliard</i> , BK23b (muselar) | [1'44] |
| [10] | <i>Pavana Bray</i> , BK59a (harpsichord RvN) | [4'42] |
| [11] | <i>... Galiarda</i> , BK59b (harpsichord RvN) | [1'33] |
| [12] | <i>La Volta L. Morley</i> , BK90 (harpsichord HB) | [1'28] |
| [13] | <i>Pavana</i> , BK4a (muselar) | [2'17] |
| [14] | <i>... Galiarda</i> , BK4b (muselar) | [1'48] |

15	<i>Gypseis Round</i> , BK80 (harpsichord RvN)	[4'43]
16	<i>Pavana</i> , BK52a (harpsichord RvN)	[5'04]
17	... <i>Galliarda</i> , BK52b (harpsichord RvN)	[1'47]
18	<i>Galliard</i> , BK53 (harpsichord HB)	[1'44]
19	<i>An Almane</i> , BK89 (muselar)	[1'20]
20	<i>Pavin</i> , BK76 (muselar)	[3'07]
21	<i>A Galliard</i> , BK77 (muselar)	[1'03]
22	<i>An Alman</i> , BK117 [EKM 30] (harpsichord HB)	[2'10]
23	<i>A Galliarde Gyge</i> , BK18 (harpsichord HB)	[2'03]
24	<i>Paven</i> , BK73a (muselar)	[2'33]
25	... <i>Galiard</i> , BK73b (muselar)	[1'34]

COMPACT DISC 6 [77'40]

1	<i>Qui passe, for my Ladye Nevell</i> , BK19 (harpsichord HB)	[3'43]
2	<i>A Fancie, for my Ladye Nevell</i> , BK25 [second version] (harpsichord HB)	[5'34]
3	<i>The firste pavian</i> , BK29a (muselar)	[4'39]
4	... <i>The galliarde</i> , BK29b (muselar)	[1'43]
5	<i>The second pavian</i> , BK71a (harpsichord HB)	[2'57]
6	... <i>The galliarde</i> , BK71b (harpsichord HB)	[1'45]
7	<i>The third pavian</i> , BK14a (muselar)	[5'03]
8	... <i>The galliard</i> , BK14b (muselar)	[1'46]
9	<i>The fourth pavian</i> , BK30a (harpsichord HB)	[2'50]
10	... <i>The galliarde</i> , BK30b (harpsichord HB)	[1'49]
11	<i>The fifte pavian</i> , BK31a (muselar)	[5'12]
12	... <i>The galliarde</i> , BK31b (muselar)	[1'41]
13	<i>Pavana the vi, Kinbrugh Good</i> , BK32a (harpsichord HB)	[4'49]
14	... <i>The galliarde</i> , BK32b (harpsichord HB)	[1'44]
15	<i>The seventh pavian, Canon 2 parts in 1</i> , BK74 (muselar)	[4'49]
16	<i>The eighte pavian</i> , BK17 (muselar)	[4'56]
17	<i>The nynth pavian, the Passinge mesures</i> , BK2a (harpsichord HB)	[6'31]
18	... <i>The galliarde</i> , BK2b (harpsichord HB)	[5'19]
19	<i>My Ladye Nevell's Grownde</i> , BK57 (harpsichord HB)	[5'18]
20	<i>A Voluntarie, for my Ladye Nevell</i> , BK61 [second version] (harpsichord HB)	[4'54]

COMPACT DISC 7 [75'49]

[1]	<i>Preludium</i> , BK1 (harpsichord RvN)	[0'40]
[2]	<i>Pavana Sir William Petre</i> , BK3a (harpsichord RvN)	[4'30]
[3]	... <i>Galiardo</i> , BK3b (harpsichord RvN)	[2'13]
[4]	<i>The Marche before the Battell</i> , BK93 (muselar)	[4'12]
[5]	<i>The Battell</i> , BK94 (Muselaar)	[12'50]
[6]	<i>The Galliard for the Victorie</i> , BK95 (muselar)	[1'59]
[7]	<i>All in a garden greene</i> , BK56 (harpsichord HB)	[4'52]
[8]	<i>Monsieur's Alman</i> (I), BK87 (harpsichord RvN)	[3'48]
[9]	<i>Monsieur's Alman</i> (II), BK88 (harpsichord RvN)	[6'06]
[10]	<i>The Ghost</i> , BK78 (harpsichord HB)	[2'58]
[11]	<i>Monsieur's Alman</i> (III), BK44 (harpsichord RvN)	[2'09]
[12]	<i>A Pavyn</i> , BK16a (muselar)	[4'11]
[13]	<i>A Galliard</i> , BK16b (muselar)	[1'36]
[14]	<i>Paven</i> , BK100a [EKM10a] (harpsichord RvN)	[1'59]
[15]	... <i>Galiard</i> , BK100b [EKM10b] (harpsichord RvN)	[1'02]
[16]	<i>Lady Montegle's Paven</i> , BK75 (harpsichord HB)	[2'59]
[17]	<i>A Pavion</i> , BK72a (harpsichord HB)	[4'13]
[18]	... <i>The Galliard to it</i> , BK72b (harpsichord HB)	[1'48]
[19]	<i>Praeludium to the Fancie</i> , BK12 [second version] (muselar)	[0'48]
[20]	<i>Praeludium to the Fancie</i> , BK12 [third version] (harpsichord HB)	[0'43]
[21]	<i>Praeludium to the Fancie</i> , BK12 [fourth version] (clavichord)	[0'42]
[22]	<i>Praeludium to the Fancie</i> , BK12 [fifth version] (harpsichord RvN)	[0'40]
[23]	<i>Fantasia</i> , BK13 (harpsichord RvN)	[8'05]

THE KEYBOARD MUSIC OF WILLIAM BYRD

by DAVITT MORONEY

Heere will we sit, and let the sounds of musicke
Creepe in our ears; soft stilnes, and the night
Become the tutches of sweet harmonie.

(Shakespeare, *The Merchant of Venice*, Act V, sc. 1)



Musical pleasure in Shakespeare's age is evoked in Henry Peacham's *The Garden of Eloquence* (1577), in a discussion of phrases 'such as delight the eares, as pleasaunt reports, repetitions, and running poyntes in Musick, whose utility is so great, that I cannot sufficiently prayse them.' Other texts allow us to catch glimpses of the 'delightful' effect of music on Elizabethan listeners and in this way our own ears can be opened to unexpected delights. Indeed, 'delight' was a key concept for verbal or musical eloquence at the time, as is shown by one of the most famous lute compositions of the period, John Johnson's *Paven to delight*. Descartes, in the striking opening phrase of his *Musicae compendium* (1618), adopts the same point of view: 'The aim of music is to please and to arouse various emotions in us.'

Although parallels between musical and verbal eloquence were important, each art took its own path. At first view it might seem to be one of the more fruitful paradoxes of musical history that the same period that witnessed the triumph of the vernacular language over Latin, aided by the development of the printing press, should also have been the age when purely instrumental music became emancipated from its vocal roots. However, the intimate link between grammatical construction and musical structure was only relatively recent. Throughout the sixteenth century new musical styles were proposed, notably by humanists and by the religious reformers, whether those of the Protestant churches or those of the Catholic Counter-Reformation. They were all intent on encouraging music to express the language, the syllables, the inner meaning of a text; in short, to help bring about a music 'framed to the life of the Words'. This cultural need to give prime importance to the text and develop musical styles that were truly close to the words led the finest composers of purely instrumental music, by an unexpected twist, to forge an innovative instrumental language independent of the new styles used for vocal music. At the very moment when the reformers of all kinds were trying to restrict the liberty of vocal works to follow purely musical paths, composers claimed a new freedom of action in the area of instrumental music.

To use a modern concept, here was a new musical 'discourse of the body' since such new music depended essentially on what the fingers could do on a lute or keyboard. For the first time, extravagant epithets were applied to musicians on account of their phenomenal instrumental abilities: '*il Divino*', 'the finest Finger of the Age', 'an Angel or the Devil himself'.

Until the mid-sixteenth century, instrumentalists had mostly confined their playing to two complementary styles. On the one hand they developed elaborations (or 'figured intabulations') of pre-existent music originally composed for voices, and whose musical discourse had therefore been dictated by a text. One particularly virtuosic branch of this tradition, much favoured in Spain and seen for example in the works of Antonio de Cabezon (1510-1566), revealingly adopted the terminology of medieval literary criticism by calling such musical works 'glosses' ('*glosas*'). However, the style was not quite so popular in Britain. On the other hand, players all over Europe had, since time immemorial, improvised open-ended series of variations over standard bass patterns. In England such works, whether based on imported French or Italian basses or on indigenous basses, were known as 'grounds'.

William Byrd was among the composers in England who helped develop styles of vocal music 'framed to the life of the Words'; indeed, he is the author of this famous phrase. His nearly six hundred compositions show that he consciously wrote in various manners. His music for the public ceremonies of the reformed rite in English is either elaborate or simple (depending on whether it was intended for singing before the Queen or for more general use). His works set to Latin texts are either discursive and spacious or extremely concise (depending on whether they are non-liturgical 'sacred songs' or intended as music for the Roman rite celebrated in private). His madrigalesque secular works adopt still other styles. In his instrumental music Byrd expresses many profound musical ideas with the greatest of liberty and inventiveness. The important keyboard repertoire presented on these records is one of the first results of this new liberty in the area of instrumental music. The delight and pleasure he felt in letting his fingers speak is always present. It is not surprising to find that Byrd adapted for the keyboard Johnson's celebrated *Paven to delight* (CD2/1).

Grounds are among Byrd's earliest keyboard works and clearly illustrate the first stages in his search for a solution to the problem of composing non-verbal music which nevertheless had an autonomous musical structure. He also excelled early on in another typically sixteenth-century style of instrumental writing, the fantasia or fancy (called *tiento* by the Spaniards), perhaps the form presenting the greatest freedom. Furthermore, he particularly developed two other styles characteristic of the period: variations on popular melodies (known in Spain as *diferencias*), comparable to the grounds but with the repeated melody in the soprano rather than in the bass; and, above all, his celebrated works in the paired pavan-and-galliard form.

Of the 127 works on this complete recording, ten pieces (dating mostly from his early years as an organist) are based on plainsong, eleven are built on grounds in the bass, eleven are fancies, and fourteen are variations based on popular melodies in the treble. Greater in number than these 46 pieces taken together are the 56 pavans and galliards, perhaps the most striking part of his output. The 25 remaining compositions comprise: one ornamented intabulation (or 'gloss'), based on one of his own motets; sixteen sundry movements ostensibly based on other dance forms (although several of these

should perhaps also be considered as variations); five preludes; and finally three pieces that do not fit into any other category (a march, and the descriptive pieces *The Barley Break* and *The Battell*).

I have lived with and loved Byrd's keyboard music for over thirty years, and have been planning this complete recording for over fifteen. Bringing the project to fruition has not been without difficulties. My gratitude to Hyperion for taking so warmly to it is thus very real.

Alan Brown's comprehensive edition of the keyboard works for *Musica Britannica* has been an indispensable guide during the preparation of this recording. The few occasions when I have deviated from those excellent texts have generally been after consultation with him. Oliver Neighbour's book *The Consort and Keyboard Music of William Byrd* has also been a constant companion; those who know it will easily recognise the influence it has had on the organisation of the works and on the texts that follow. It would have been impossible for me to say 'as Neighbour has shown' each time I have drawn on his ideas, so I say it here once and for all. Oliver Neighbour also quite literally lent a friendly helping hand in Byrd's only work for three hands (see CD4/2). Both Alan Brown and Oliver Neighbour have followed the progress of this recording closely, always communicating their ideas and latest discoveries with exceptional generosity. This recording is dedicated to both of them as a gesture of thanks.

DAVITT MORONEY

ABBREVIATIONS

The following notes identify the works by the 'BK' ('Byrd Keyboard') numbers already referred to by *Neighbour*. Up to BK114 they correspond to volumes XXVII and XXVIII of *Musica Britannica*. Several further pieces are also now accepted as authentic. Seven are published in *Elizabethan Keyboard Music* and therefore also have 'EKM' numbers (the *Pavan* and *Galliard* in C major, BK100a/b; *Parludam* in F major, BK115; *A Preludium* in G major, BK116; *An Alman* in C major, BK117; the keyboard setting of Dowland's *If my complaints*, BK118; and the intabulation of *O quam gloriosum est regnum*); the final piece, a beautiful little setting of the plainsong *Christe qui lux*, BK121, is published in *Early Tudor Organ Music* and thus also has an 'ETOM' number. For a discussion of several of these recently attributed works, see Oliver Neighbour, 'Some anonymous keyboard pieces considered in relation to Byrd,' in *Byrd Studies*, ed. Alan Brown and Richard Turbett (Cambridge, 1992, pp 193-201).

In the notes, after the title of each piece, its BK number and the indication of instrument used on the recording, the most important sources are given as well as the page number in *Neighbour* where a full discussion of the work in question may be found.

BK	'William Byrd: Keyboard Music: I' and 'William Byrd: Keyboard Music: II' (volumes XXVII and XXVIII of <i>Musica Britannica</i> , ed. Alan Brown, London, Stainer & Bell for the Royal Musical Association, 1969, 1971).		(Eridge Castle). It was copied by Byrd's Chapel Royal colleague John Baldwin (who dated it 11 September 1591). The contents are entirely devoted to Byrd and contain many of his finest keyboard pieces to that date: 42 works, all in excellent texts that were possibly checked and corrected by the composer himself. Although it is the most significant source for his keyboard music, never-theless several of the pieces in it were later substantially revised; the <i>Nevell</i> text is therefore not always definitive.
EKM	'Elizabethan Keyboard Music' (volume LV of <i>Musica Britannica</i> , ed. Alan Brown, London, Stainer & Bell for the Musica Britannica Trust, 1989).		
ETOM	'Early Tudor Organ Music: I: Music for the Office' (volume 6 of <i>Early English Church Music</i> , ed. John Caldwell, London, Stainer & Bell for the British Academy, 1966).	<i>Parthenia</i>	<i>Parthenia, or the Maydenhead of the first Musicke that ever was printed for the Virginalles</i> (London, 1612/13), an authoritative source printed late in Byrd's life, containing eight pieces by him (the first keyboard pieces ever printed in England), followed by seven by Bull and six by Gibbons; the texts were no doubt approved by the composers.
<i>Kerman</i>	Joseph Kerman, <i>The Masses and Motets of William Byrd</i> (London, Faber, 1981); and 'Byrd, William', in <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> (London, Macmillan, 1980).	<i>PEIPM</i>	Thomas Morley, <i>A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke, Set downe in forme of a dialogue ...</i> [dedicated] <i>To the most excellent Musician Maister William Birde</i> (London, Peter Short, 1597; 2nd edition, 1608).
<i>Neighbour</i>	Oliver Neighbour, <i>The Consort and Keyboard Music of William Byrd</i> (London, Faber, 1978).	<i>Tomkins</i>	Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. 1122: a manuscript copied by Byrd's pupil, the composer Thomas Tomkins, containing 6 pieces by Byrd, probably copied before 1646. The second part of the source, containing pieces by Tomkins himself, gives dates from 1646 to 1654.
29996	London, British Library, Add. MS. 29996: a manuscript belonging at one time (about 1647) to Thomas Tomkins, but also containing much earlier music in various mid-16th-century hands.	<i>Weekes</i>	London, British Library, Add. MS. 30485: a manuscript apparently copied in about 1593-1602 by Byrd's probable pupil, the composer Thomas Weekes (1576-1623); it contains over 30 pieces by Byrd in generally excellent texts.
<i>Forster</i>	Will Forster's <i>Virginal Book</i> (London, British Library, Royal Music Library MS 24.d.3.), dated 31 January 1624/25 (shortly after Byrd's death); it contains 80 pieces, of which over 40 are by Byrd, in excellent texts.	<i>BL</i>	London, British Library.
<i>FVB</i>	<i>The Fitzwilliam Virginal Book</i> (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Music MS 32.g.29 (Mu. MS 168), probably dating from the second decade of the 17th century. It contains almost 300 pieces, of which 70 are by Byrd, and is the largest source for his keyboard music (although the texts are not always reliable). It also contains a few pieces attributed to Byrd that cannot be by him.	<i>NYPL</i>	New York, New York Public Library, Drexel MS.
<i>Nevell</i>	<i>My Ladye Nevells Booke</i> , a manuscript in the possession of the Marquess of Abergavenny		

WILLIAM BYRD (circa 1540 - 4 July 1623)

IMPORTANT recent archival discoveries have established many new details concerning Byrd's date of birth, his family and his London origins (see John Harley, *William Byrd: Gentleman of the Chapel Royal*, Aldershot, Scolar Press, 1997). In one newly identified document dating from 1598, Byrd describes himself as being '58 yeares or therabouts', implying that he must have been born in about 1540. He was the one of the seven children of Margery and Thomas Byrd; his father was not, apparently, the much-cited musician of this same name who was a Gentleman of the Chapel Royal and who died in 1560. Nevertheless, it is clear that William was born into a musical family since his two elder brothers, Simon and John, were both choristers at St Paul's Cathedral in London. We know the names of his four sisters: Alice, Barbara, Mary and Martha; Barbara Byrd was later to marry the virginals- and organ-maker, Robert Broughe.

We still know next to nothing about Byrd's upbringing or his early musical training but the London connection makes it likely that he came under the wing of Thomas Tallis at an early age. That Tallis was one of his teachers may be deduced from a text by another Tallis pupil, the seventeen-year-old Ferdinand Heybourne (Ferdinando Richardson). In a Latin preface verse dedicated to Tallis and Byrd in their joint publication of *Cantiones sacrae* (1575) he refers to Tallis as 'my venerable elder and great teacher' and comments that Byrd is 'born to honour such a great teacher... with you, I honour our common master'. This point was taken up nearly a century later by Anthony Wood (1632-1695) whose well-known phrase that Byrd was 'bred up to musick under Tho. Tallis' passed into all the standard history books.

Thomas Tallis (1505-1585) was the finest English composer of his generation. His exceptionally long life allowed him to achieve a pre-eminence equalled by none, and his influence on the young Byrd may be felt in many ways. Tallis's brilliant skills in the pre-Reformation arts of florid counterpoint had earned him his place in the Chapel Royal in 1543. However, the winds of reform were sweeping across Britain. Tallis thus became one of the inventors of a new and much simpler kind of sacred music to English texts. He retained his monumental skills well into old age, as is shown by the extraordinary forty-part motet *Spem in alium* – which must date from the Elizabethan years – but was also a composer of some consort works (such as *In Nomine* settings) and, above all, an excellent organist. His keyboard hymn-settings and the two majestic works based on the *Felix namque* plainsong, dated 1562 and 1564 in the famous Fitzwilliam Virginal Book (*FVB*), were still admired over fifty years after they were composed. He would certainly have recognised in the young Byrd a spirit at least as adventurous, innovative and versatile as his own. The affectionate relationship of Tallis and Byrd across the generations is comparable to that of Blow and Purcell or Haydn and Mozart. After Tallis's death in 1585, Byrd mourned him in a consort song: 'Ye sacred muses, race of Jove / Whom Music's lore delighteth; / Come down from crystal heav'ns above / To earth, where sorrow dwelleth, / In mourning

weeds, with tears in eyes: / Tallis is dead, and Music dies.' When Tallis's widow Joan died four years later, she bequeathed to Byrd a 'greate guilte cuppe'.

Byrd's keyboard training was probably also influenced by several other eminent players. Although he is unlikely to have had direct contact with the famous organist of St Paul's Cathedral, John Redford (who died in 1547), his brothers Simon and John may have known Redford personally and would certainly have known his music. Redford's pieces constitute the most artistically significant body of English organ music of the Henrician period and were much respected and imitated during the following thirty years. He was succeeded at St Paul's by Philip ap Rhys (whose activities in London can be traced between 1545 and 1559, critical years for Byrd's early training); several interesting organ works by him survive in a manuscript of London origin (*BL, Add 29996*), a source that also contains fine music by the organist of the royal chapel at St George's, Windsor, Thomas Preston (also active from 1543 to 1559). Finally, John Blitheman (c1525-1591) must also have played a part in his keyboard training, even if only by providing a respectable model from which he would rapidly move on. Blitheman became a member of the Chapel Royal sometime during the reign of Mary Tudor (1553-1558) and the music by him that survives probably dates from the 1550s and 1560s (largely preserved in *The Mulliner Book*). A repertoire such as this would have formed a fine training for any young organist of Byrd's generation. All his life he retained a fondness for typically English sonorities, including dissonant false relations.

The tradition upheld by Philip ap Rhys and John Blitheman was digitally brilliant, based on rapid figurations and elaborate cross-rhythms. Their influence can be felt in some of Byrd's very earliest works. His first *Salvator mundi* setting (BK68) even quotes from a piece by Blitheman. However, a more expressively melodic approach is noticeable early on, as in the simple *Miserere* settings (BK66/67); these may be closer to Preston's work. The strong personality of Redford's music, characterised by wide spacious writing and a melodic discourse of unique eloquence, must have strongly impressed the young Byrd; indeed he positively embraced its influence, as is clear from a magnificent early work, the *Voluntarie* (BK27). However, it is above all Tallis's spirit that comes to the fore. Byrd's little *Gloria tibi trinitas* (BK52) quotes directly from a Tallis work and the spirit of the master's organ hymns and vocal pieces is felt even more strongly in Byrd's earliest consort pieces as well as in slightly more mature works for keyboard such as the three settings of *Clarifica me, pater* (BK47-49). Byrd's early music in general shows its debt to a wide range of other English composers including John Taverner, Robert White and Christopher Tye. Nevertheless, it is striking how quickly he freed himself from the shadow of his masters and became his own man, with a highly distinctive voice.

Some of these compositions might have been written when he was in his teens, during Queen Mary's reign, and have thus had a short-lived function for the Catholic liturgy. However, Elizabeth's accession (1558) brought an almost immediate end to all such direct liturgical links with the Latin rite since the Act of Uniformity of 1559, and the establishment of the Elizabethan Prayer Book soon after, delivered a final, definitive blow to the Catholic (Sarum) liturgy. Nevertheless, some composers (Byrd among them)

seem to have continued to base works on the traditional plainsongs, and organists continued to play them; to use John Caldwell's apt phrase, such pieces are 'inspired by but not intended for the liturgy'.

On 27 February 1562/3 Byrd was in his early twenties and sufficiently brilliant a player and composer to be named organist and master of the choristers at Lincoln cathedral in the north of England, as successor to the 'skilled and faithful' Thomas Appleby. He took up his duties on what was then considered the first day of the new year 1563, 25 March (the Annunciation). His annual salary was ten marks (over £13). He married in 1568. His wife is referred to in documents as 'Juliana' or 'Julian' Byrd; they are known to have had at least seven children: Christopher (baptized in 1569), Elizabeth (baptized early in 1572), Rachell (born sometime before 1574), Mary, Catherine, Thomas (baptized in 1576; Tallis was his godfather), and Edward (Thomas's twin brother), who seems to have died young.

The Dean of Lincoln Cathedral, Francis Mallett, was known for his appreciation of music but he died in 1570. However, the Archdeacon was John Aylmer, a zealous anti-papist, later appointed Bishop of London, with whom Byrd was to have more severe problems in 1577. His later years in Lincoln were marked by some disputes with the authorities. Yet independently of any disputes, he must have been waiting for an opportunity to leave. Like any young musician of talent, he hoped for a post in the Chapel Royal, but these were limited in number. He had to wait for eight years until one became free and he could return to London. The opportunity came on the death of yet another composer whose influence on him can be demonstrated – Robert Parsons, who drowned in the river Trent at Newark on 25 January 1571/2. Byrd was immediately appointed in his place and although he was named a member of the Chapel Royal in February 1571/2, he formally left Lincoln only in December 1572 (and was succeeded by Thomas Butler).

The Lincoln authorities agreed to release him only on condition that he should remain 'at large', maintaining a link with the cathedral. For ten years he went on receiving a much reduced salary from Lincoln in return for writing sacred music for them, presumably mostly in English. This shows his early reputation as a composer of sacred music and confirms that while in Lincoln he was not simply an organist who wrote only keyboard works.

By the time he left, he had no doubt already composed the following works: the *Christe qui lux* (BK121; if it is authentic); the *Voluntarie* (BK27; if it had not already been composed before going to Lincoln); the A minor and G major fantasies (BK13 and BK62) as well as the *Ut, mi, re* (BK65); the three 'short' grounds (BK9, BK43 and BK86, called 'short' because composed on a short four-bar ground theme, not because of the length of the works); the excellent *Horne Pipe* (BK39); and perhaps also the *Galliarde Gygge* (BK18) and the first version of *The Hunt's Up* (BK40). He may also have made at this time the keyboard transcription of Parson's *In nomine* (BK51; assuming it was indeed made by him).

In London he was now the colleague of Tallis and Blitheman and a member of the most prestigious musical establishment in the kingdom. Byrd held one of the posts of organist. The choir of the Chapel

Royal was the largest and certainly the finest of its kind. The conditions of employment were excellent: most musicians received annual salaries of £30 a year (later increased to £40), more than three times higher than the norm elsewhere. In London and court circles he rapidly acquired powerful patrons, including several noble families, some of whom had remained attached to Roman Catholicism. Over the next thirty years the list of dedicatees of his published volumes amply establishes the powerful circles in which he moved: Queen Elizabeth (1575), Sir Christopher Hatton (1588), Lord Worcester (1589), Lord Hunsdon (1589), Lord Lumley (1591), Lord Northampton (1605), Lord Petre (1607) and Lord Cumberland (1611). In 1579/80 he taught the daughter of Lord Northumberland (presumably giving her keyboard lessons); other possible aristocratic pupils were Henry Herbert and Thomas Paget. The relationship with certain families lasted for much of Byrd's life. The link with the Petre family seems to date from at least 1568 (before his return to London) and thus lasted over fifty years. His ties with Lord Worcester were also very longstanding, since he still stayed at Worcester's London house right at the end of his life.

In 1575 he published jointly with Tallis the first volume of *Cantiones sacrae*, dedicated to the Queen herself, the first important edition of English music. The mastery shown by Byrd in these motets must have been acquired during the previous ten or fifteen years, and we may assume that his keyboard works written over the same period were at least as accomplished. The following pieces had probably been composed by the time he published the *Cantiones sacrae*: – the C minor pavan, supposedly 'the first that ever hee made', no doubt with its galliard (BK29a/b); – *An Almene* (BK89); – *A Verse of Two Parts* (BK28) and the first (consort) version of *A Lesson of voluntarie, two parts in one in the 4th above* (BK26); – the variations on *Gypsey's Round* (BK80) and perhaps *The Mayden's songe* (BK82); – the ground *Qui passe, for my Ladye Nevell* (BK19). These compositions are all quite within the native tradition, even the last (based on an Italian model that was well known in England at the time); however, the 1575 *Cantiones sacrae* show that Byrd, by now fully conversant with everything his heritage could offer, was already looking further afield for inspiration.

He found it especially in the music of the Italian Alfonso Ferrabosco (1543-1588) who had settled in London, with whose music he became familiar between 1572 and 1578. But he had never been cut off from continental developments. Indeed, in his youth, in 1554, he may well have met Antonio de Cabezon (as well as his brother Juan, and his son Agustín who would have been about his own age) during the Spanish Chapel Royal's long stay in England. For over six months the two Chapels lived side by side and sometimes performed together at Mass. Nevertheless, there is very little trace of direct Spanish influence in his keyboard music.

Through such contacts, and his first-hand knowledge of Italian music, Byrd's eyes and ears were opened to new ideas, above all to the innovative Italianate methods of constructing long paragraphs in imitative polyphony that were based on shorter, expressive, melodic phrases, that used a richer harmonic language, and displayed a different approach to word-setting. His keyboard writing was also

transformed as a result, above all in its ways of constructing these extended paragraphs ('points') of cogent musical thought, independent of any text. This was musical discourse that could be argued, developed, expanded, contracted, recapitulated in varied form, and finally brought to a satisfying melodic, rhythmic and harmonic climax, thus achieving full independence from the grammatical and syntactical influences of a text such as helped shape vocal music. In this way, purely instrumental music was developing its own grammar and syntax, its own *raison d'être*.

Essential in this stage of his development are the first works in what Joseph Kerman calls his 'marvellous series of pavans and galliards'. They clearly fascinated Byrd across his whole working life, for fifty years. These forms enabled him to experiment with constructing, time and again, 'points' of imitation that obey only their own internal musical logic. Each pavan and each galliard calls for three phrases which need to be quite distinct, yet complementary. They extend occasionally over just four bars, but more often over eight-bar phrases, and – most comfortably of all for Byrd – over leisurely sixteen-bar paragraphs. Two splendid works even have a giant-size 32-bar format for the phrases. In Byrd's 56 pavans and galliards, there are well over 160 such phrases (or more than 320 if the varied repeats are also counted since they are never written mechanically and the music is always thought-out afresh). It is here, in the varied construction of these 160 musical cells, that these remarkable works, taken as a whole, may be likened to the 96 pieces in Bach's *Well tempered Clavier* or the 102 movements of Beethoven's piano sonatas; they occupy as intimate a position in his output as those two other great repertoires do in Bach's and Beethoven's. They may be seen as a sort of laboratory in which he wrestled with new concepts of melodic structure supported by innovative harmonic schemes, and gave renewed life to older English ideas of rhythmic development, now extended across the three phrases of a single piece. Like Bach and Beethoven, he demonstrably put the experience thus acquired to good use in non-keyboard music. 'Dance form offered him the opportunity for endless subtle manipulations of different rhythms and different phrase lengths ... It was a form that proved to be especially congenial to Byrd's genius' (Kerman, 1980). The studied



Queen Elizabeth I

balance between the three such phrases required for the pavan structure, based on the progression from one to the other and above all the internal musical logic that he developed to hold the whole together, remains one of Byrd's finest achievements.

The following works were probably composed somewhere between about 1575 and 1591: *Lady Montegle's Paven* (BK75) and the remaining pavans and galliards in the important dated manuscript *My Ladye Nevell's Book* (Nevell; see CD6), including the pair for *Sir William Petre* (BK3a/b); the variations on *All in a garden greene* (BK56), *Sellinger's Rownde* (BK84), *Have with yow to Walsingame* (BK8) and *Will yow walke the woods so wyld* (BK85); *A Fancie, for my Ladye Nevell* (BK25); the two *Ut, re, mi, fa, sol, la* works (BK58 and 64); the first setting of *Monsieur's Alman* (BK87); and *The Battell* (BK94).

Byrd was now at the height of his powers, had achieved social standing and recognition. He was able to exercise his genius without restraint in whatever direction he wished: vocal music to English or Latin texts; secular songs, even a few (Latin) songs connected with theatrical performances in Oxford; consort and keyboard music. Yet these professionally successful years were also increasingly difficult ones for Byrd personally. In religious matters his sympathies were clearly Roman Catholic, and this was dangerous. His Catholic acquaintances now came under more intense persecution. Several Jesuits such as the brilliant Edmund Campion, and later the fine poet Robert Southwell (whom he knew personally), were arrested, tortured and executed. Catholic families were heavily fined for not attending the reformed church on Sundays (they were thus considered 'recusants' since they refused to accept the authority of the English Church). From 1577 Byrd's wife was under close scrutiny by the authorities, under the eye of the zealous new Bishop of London, John Aylmer, whom Byrd had known in Lincoln. In 1580 the fines for recusants were fixed at £20 per month, nearly ten times Byrd's monthly salary. From 1581 the Byrd house was regarded as suspiciously 'papist'. In 1582 his manservant John Reason was arrested and briefly imprisoned. In 1583 Reason was again arrested while carrying a letter by Byrd and some suspiciously Catholic music. Finally, in May 1585, despite his standing at court, Byrd came under direct investigation himself and his house was searched twice. In 1588 Byrd's wife and two daughters were pronounced outlaws, as was his son Christopher the following year. Defiance in the face of adversity, however, seems to have been a characteristic of this proud and wily man. It is clear that Byrd and his family were only protected from a worse fate by the direct protection of powerful Catholic nobles such as Lords Northampton and Petre. He continued fulfilling his duties at court. The Attorney General intervened on his behalf in 1589 and 1591. Finally, in 1592, the Queen herself appears to have ordered the authorities to halt their harassment of Byrd.

During the later years of this troubled period Byrd published a series of four astonishing volumes, unprecedented in the history of English music and including many of his best vocal works to date – amusing secular songs, pious (but not liturgical) texts in English, and some sombre motets (or 'sacred songs'), in Latin but not intended for the Catholic liturgy. Indeed, Kerman has shown that some of them

had texts made up of irreproachable verses carefully selected from the Bible (especially from the Psalms and the Book of Jeremiah), yet cleverly rearranged in a cryptic, defiant fashion as coded statements secretly addressed to the besieged English Roman Catholic community, expressing their faith and hope as well as their anger and despair: 'Look down, O Lord, on our suffering in these terrible times and do not abandon us; Jerusalem is laid waste, the joy in our hearts is changed into grief and our happiness into bitterness'; 'Weeping, my eye shall bring forth tears, because the Lord's flock has been taken captive. Tell the king and the queen, "Be humbled, sit down, for the crown of your glory has fallen from your heads"'.

Comparable to these four volumes of vocal music printed between 1588 and 1591, the important manuscript collection of 42 of his finest keyboard works, made in 1591 by his colleague John Baldwin for 'Ladye Nevell' appears to have been the result of the same desire. The printing of keyboard music, unlike vocal music, entailed certain difficulties at that time, solved only twenty years later by the technique of engraving on copper plates. These difficulties no doubt dissuaded Byrd from attempting a printed keyboard anthology. He must have been fully aware that his achievement in the field was at least as revolutionary as what he had done in the areas of vocal polyphony. The *Nevell* manuscript brings to a close this period of four years of anthologizing his best works to date.

It is especially difficult to establish a detailed chronology for the keyboard works of Byrd's middle period, between his appointment to the Chapel Royal and the copying of *Nevell*. This manuscript provides a helpful watershed date for many works. The following mature works, being found in that source, must be pre-1591, and in some cases date from considerably earlier: *Hugh Ashton's Grownde* (BK20); *The Second Ground* (BK42); *My Ladye Nevell's Grownde* (BK57); the variations on *The Carman's whistle* (BK36) and *Lord Willobies welcome home* (BK7); *The Barley Break* (BK92); *A Voluntarie for my Ladye Nevell* (BK61); and the second setting of *Monsieur's Alman* (BK88). Certain other fine works are not in *Nevell* but may also have been composed shortly before 1591: the *Bray* pavan & galliard (BK59a/b); *The Queenes Alman* (BK10); the three *French Corantos* (BK21a/b/c); and perhaps the intabulation of *O quam gloriosum est regnum* (BK122, assuming Byrd was responsible for this).

During these same years he taught several of the most significant English composers of the next two generations and later had the satisfaction of seeing them all achieve positions of eminence:

— Thomas Morley (c1557-1602) must have studied with Byrd during the 1570s; he became organist at St Paul's Cathedral and then Gentleman of the Chapel Royal from 1592. Morley's dedication in 1597 to Byrd of his important treatise in dialogue form, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musick* (PEIPM), is phrased in the most affectionate terms. Byrd is also called 'my loving Maister (never without reverence to be named of the musicians)'. Morley has been shown to have had links with the Catholic community.



To the most excellent Mu-
fician Maister William Birde
one of the gentlemen of her
Majesties chappell.



Here be two whose benefites to vs can neuer be required: God, and our parents, the one for that he gaue vs a reasonable soule, the other for that of the we haue our beeing. To these the prince & (as Cicero teacheth him) the God of the Philosophers added our maisters, as those by whose directions the faculties of the reasonable soule be stirred vp to enter into contemplation, & searching of more then earthly things: whereby we obtaine a second being, more to be wished and much more durable the that which any man since the worlds creatio hath receiued of his parents: causing vs liue in the mindes of the vertuous, as it were, deified to the posteritie. The consideration of this hath moued me to publish these labors of mine vnder your name both to signifie vnto the world, my thankfull mind: & also to notifie vnto your selfe in some sort the entire loue and vnfaigned affection which I beare vnto you. And seeing we liue in those daies wherein enuie reigneth; and that it is necessary for him who shall put to light any such thing as this is, to chooseth such a patron, as both with iudgement may correct it, and with authority defend him from the rash censures of such as thinke they gaue great praise in condemning others: Accept (I pray you) of this booke, both that you may exercise your deepe skill in censuring of what shall be amisse, as also defend what is in it truly spoken, as that which sometime proceeded from your selfe. So shall your approbation cause me thinke the better of it, & your name set in the forefront thereof be sufficient to abate the furie of many insulting mormisers who thinke nothing true but what they doo themselves. And as those verses were not esteemed *Hammers* which *driftarctus* had not approoued, so wil I not auouch for mine that which by your censure shall be condemned. And so I rest,

In all loue and affection to you most addicted,
THOMAS MORLEY.

— Peter Philips (c1560-1628) apparently also studied with Byrd, probably at about the same time as Morley. He became a Catholic and in 1597 was named organist to the Archduke Albert, in Brussels.

— John Bull (c1563-1628) was trained in the Chapel Royal from the age of about eleven, in the mid-1570s, shortly after Byrd's nomination; he cannot have failed to come under his influence. Bull was named organist of Hereford Cathedral in 1582. In 1585/6 he became a Gentleman of the Chapel Royal where he was one of the organists and therefore a direct colleague of Byrd and of his other teacher, John Blitheman. In the opening phrase of a speech he gave at Gresham College on 6 October 1597, Bull acknowledged Byrd as one of his masters, implying that he was present and should be giving the lecture in his place. He used a punning reference to the eagle (to whom others had also likened Byrd), 'soaring aloft into the clouds ... such a quick-sighted bird should now be in this place, who flying through heaven might fetch Apollo's harp and sound unto you the prayse of heavenlie Musick. My Master lieth and long may he liue, and

I his scholar not worthy in yours and his presence to speak of this Art and Science.' Bull also converted to Catholicism. In 1613 he became Philips's colleague as organist to the Archduke Albert in Brussels, and then organist of Antwerp Cathedral.

— Thomas Tomkins (1572-1656) probably studied with Byrd from about 1594 until 1596 when he left for Worcester as organist of the cathedral. He became a Gentleman of the Chapel Royal in 1621. In the dedication his *Songs of 3. 4. 5. & 6. parts* (1622) he referred to Byrd as 'my ancient, & much revered Master'. Two manuscripts belonging to Tomkins survive, one of which contains two fascinating lists of all the keyboard pieces he considered to be exceptionally good, the famous lists of *Lessons of worthe*. Tomkins had an excellent critical sense and the eighteen pieces by Byrd he includes are indeed among his finest: grounds and variations: *Walsingham*, BK8, *Hugh Ashton's Grownde*, BK20, *The Carman's whistle*, BK36, *Go from my window*, BK79, *O Mistris myne, I must*, BK83, *Sellinger's Rownde*, BK84, and *A Grounde*, BK86; fantasias: *A Lesson of voluntarie, two parts in one in the 4th above*, BK26, *Fantasia*, BK62, *Ut, re, mi, fa, sol, la*, BK64, *Ut, mi, re*, BK65; pavans and galliards: *Quadran Paven and Galliard*, BK70a/b, *Pavana and Galiardo Sir William Petre*, BK3a/b, *Eccho paven & galliard*, BK114a/b; and finally *Monsieur's Alman* (II), BK88.

— Thomas Weelkes (1576-1623) may also have been a pupil, probably during the early 1590s. He was appointed organist of Winchester College in 1598 and of Chichester Cathedral in 1602. Although he described himself in 1608 as 'Gentleman of the Chapel Royal,' he appears to have been only a Gentleman Extraordinary. An important manuscript containing over thirty keyboard pieces by Byrd, British Library Add. MS. 30485 (*Weelkes*), is now considered to have been copied by him, possibly partly while he was studying with Byrd.

It cannot be shown that Richard Mico (c1590-1661) formally studied with Byrd, but he cannot have failed to be strongly influenced by the ageing master. Mico was employed by Byrd's important patron Lord William Petre at Thorndon Hall, Essex, close to Byrd's house in Standon Massey (see below); he taught Petre's daughter the virginals. He became a Roman Catholic and his son became a Jesuit. These links as well as the style of Mico's compositions (all the surviving works are for viols) confirm Byrd's influence. Similarly, there is no record of Byrd having had any part in the training of Orlando Gibbons (1583-1625), perhaps the most original of all these composers; nevertheless, Gibbons became one of Byrd's colleagues in the Chapel Royal in 1604, and his collaboration with Byrd and Bull in the innovative keyboard publication, *Parthenia* (1612/13) clearly indicates a relationship.

Following his problems with the authorities, Byrd left London in about 1593 and moved his family to a farm at Standon Place in the parish of Standon Massey, close to the Catholic family of Lord Petre in his great Essex estates. These included Thorndon Hall and his seat at Ingatstone Hall where two of these discs (CDs 1 and 4) were recorded. Here Byrd undertook the most ambitious and most dangerous project of his life – the composition of well over a hundred pieces specifically intended for the full

annual cycle of the Roman Catholic Latin rite. This was his greatest large-scale venture and the music is of the very highest quality throughout, passionate and visionary. He published it in three phases. First came the three settings (for three, four and five voices) of the Ordinary of the Mass, published between 1592 and 1595 with the greatest of discretion, and under his own name; the publisher, on the other hand, did not dare put his own name on the volumes. Then, and only after Queen Elizabeth's death, he brought out the two volumes of *Gradualia* (1605, 1607; reprinted in 1610). All these compositions were

not grand works designed for public ceremonial use, but concise, intimate pieces probably intended for singing one to a part, like madrigals: sacred chamber music, suitable for singing in ceremonies in recusant households such as Ingestone Hall, out of sight of the authorities.

During these years Byrd's keyboard music also underwent further changes. Several works that are not in *Nevell* seem to be in a late style: the preludes in G minor (BK1) and F major (BK115); the settings of *Pavana Lachrymae* and *Harding's Galliard* (BK54/55); the '*Ph. Tr.*' (BK60a/b) and *Quadran* (BK70a/b) pavans and galliards; the variations on *Callino Casturame* (BK35) and *Go from my window* (BK79); and the third version, in C major, of *Monsieur's Alman* (BK44).

A final volume of secular vocal music appeared in 1611, confirming his desire to bring together the best of his works. The dedication to the Earl of



John, Lord Petre

Cumberland shows that he was still composing well into old age: 'The Naturall inclination and love to the Art of Musicke, wherein I have spent the better part of mine age, have been so powerfull in me that even in my old yeares which are desirous of rest, I cannot containe my selfe from taking some paines therein.' Other keyboard pieces seem in the very latest style and probably date from these final years: the preludes in C major (BK24) and G major (BK116); the *Alman* in C major (BK117); the *Mistris Marye Brownlo* galliard (BK34); the *Eccho* (BK114a/b), *Earle of Salisbury* (BK15a/b/c) and C major (BK33a/b) pavans and galliards; the variations on *Jhon come kisse me now* (BK81) and *O Mistris myne, I must* (BK83).

Byrd's immediate legacy was twofold and diverse. In England, his most original contributions in the specific area of keyboard music bore fruit yet, curiously, native English composers subsequently lost a firm sense of direction. Nevertheless, Byrd's pupils (and Gibbons) maintained and developed, especially in consort writing, his rich and concise approach to polyphony. This characteristically insular, English *stilo antico* leads directly through William Lawes and John Jenkins to Matthew Locke and Henry Purcell. On the Continent, on the other hand, Byrd's polyphonic style had no direct influence since it remained almost entirely unknown; however, in the area of keyboard music, Philips and Bull influenced such fine players as their colleague Pieter Cornet (c1575-1633), as well as Sweelinck (1562-1621), who in turn formed the next generation, Scheidt and Scheidemann.

Recording Byrd's death on 4 July 1623, one of his Chapel Royal colleagues referred to him as 'a Father of Musick'. This may possibly be simply a reference to his being the oldest member of the Chapel. However, an unidentified writer 'G. Ga' (perhaps George Gage) had already referred to him in a Latin epigram in the second volume of *Gradualia* (1607) as 'cultivated by many and admired by all, Master William Byrd, Father of British Music'.

THE FANTASIAS

'So full of shapes is fancy
That it alone is high fantastical'
(Duke Orsino, *Twelfth Night*, Act I, Scene 1)

The pleasures of listening to instrumental music were described in 1555 by an Italian gentleman writing in French, who had the good fortune to hear one of the greatest players in Europe: 'He placed himself at one end of the table and began a fantasia ... he continued with such ravishing work that gradually, with his own divine way of playing ... he transported all the listeners with a melancholia so graceful that, while one person leant his head on his hand, supported by his elbow, another had his limbs sprawled carelessly, his mouth open and his eyes more than half closed ... another's chin was sunk onto his chest, his face disguised with the saddest silence that ever was seen. Each listener became deprived of all feeling, except for his hearing, as if his soul ... had been withdrawn to the edge of the ears, more easily to enjoy such ravishing harmony ... We would all have remained like that, had he not ... with gentle

strength, restored our souls and feelings to the state from which he had removed them; but not without leaving us much astonished, as if we had been transported in ecstasy by some divine fury.'

The player was the lutenist Francesco da Milano, *il Divino*, whose distinguished place in the history of music is partly due to his having developed a convincing musical discourse that was purely instrumental. Several of Francesco's fantasias survive in English sources. It is certainly not by chance that the extraordinary work he played was a fantasia; it no doubt contained many of the 'pleasaunt reports, repetitions, and running poyntes' referred to in Peacham's *The Garden of Eloquence*, mentioned above. 'Fantasy' – known also in English simply as 'fancy' – was a key word in the development of non-verbal music.

In the sources of Byrd's works, various titles such as *fancie*, *fantasia*, *voluntarie*, *lesson* and *verse* are used to describe his keyboard fancies. There are eleven such works surviving (BK13, 25, 26, 27, 28, 46, 61, 62, 63 and the two impressive hexachord works BK64, 65). Although strikingly different among themselves, they are generally different from Continental monothematic fantasias of the period, which are written in a stricter form that prefigures the fugue. While earlier continental fantasies were not always monothematic, they did maintain a consistency of style and tone. On the other hand, the later sixteenth-century English fancy is also made up of a series of different 'points' that evolve structurally at an unhurried pace, with one idea slowly giving way in the fullness of time to another, but the style of the piece changes radically as the ideas get progressively more lively. In Byrd's works learned imitative counterpoint is indeed normally heard at the start, but he breaks out fairly soon into triplet dance rhythms, and not infrequently incorporates quotations from popular Elizabethan tunes near the end. The serious writing heard at the start is quite abandoned by the midway point.

Thomas Morley's famous definition of the style cannot be bettered: 'The most principal and chiefest kind of musicke which is made without a dittie is the fantasie, that is, when a musician taketh a point [of imitation] at his pleasure, and wresteth and turneth it as he list [i.e. chooses], making either much or little of it according as shall seeme best in his own conceit. In this may more art be shown than in any other musicke, because the composer is tied to nothing but that he may adde, diminish, and alter at his pleasure' (*PEIPM*, p 181). Since Morley explains in the book's dedication to his teacher that the contents 'somtime proceeded from your selfe', we can safely see here an eloquent description of Byrd's own fancies.

Twenty years later, Michael Praetorius borrowed from Morley for his own explanation of it (*Syntagma musicum*, 1619). Christopher Simpson's description, although published eighty years after Morley, is still derived from it: 'the chief and most excellent, for Art and Contrivance, are *Fancies* ... In this sort of *Music* the Composer (not being confined to words) employs all his Art and Invention solely about the bringing in and carrying on of *Fuges* ... When he has tried all the ways that he thinks fit to be used, he take another Point and does the like with it; or else for variety introduces some *Chromatic Notes*, with

Bindings and Intermixtures of *Discords*; or falls into some light Humour like a *Madrigal*, or what else his fancy shall lead him, but still concluding with something which hath Art and Excellency in it. Of this sort there are many compositions formerly made in England ... This kind of *Music* (the more is the pity) is now much neglected, by reason of the scarcity of Auditors that understand it (or Composers that write it) their Ears being better acquainted and more delighted with light *Music*' (*A Compendium, or Introduction to Practicall Music*, 1677, pp 73/4).

Byrd's *Lesson of voluntarie* (BK26; CD1/8) is a fine example from his middle period. It is based on no less than fourteen different points, or themes, developed one after the other. The opening is serious, aimed at the more learned listeners (and with a canon thrown in for good measure), but soon starts playing to the gallery by involving not only dance elements but also the recognisable popular Elizabethan tune *Sicke, sickle and very sickle*, a joke that would not have been lost on listeners of the day. In Byrd's fancies, generous imagination and structural freedom reign throughout, and the fingers are freed more than in any other kind of music. Morley's reference to a player 'with a quicke hand playing upon an instrument, shewing in voluntarie the agilitie of his fingers' (*PEIPM*, p 150) refers specifically to this kind of music. The only fancies by Byrd to remain monothematic are the two grand hexachord works (BK64/65), although dance elements are freely used in the second half of each work.

Morley also notes that 'divers men [are] diversly attracted to divers kindes of musicke,' explaining that 'as there be divers kinds of musicke, so will some mens humours be more inclined to one kind than to another' (*PEIPM*, p 181). Some twenty years later, Henry Peacham the younger noted this in connection with Byrd, at the very end of the composer's long life: 'being of himself naturally disposed to gravity and piety his vein is not so much for light madrigals or canzonets' (*The Compleat Gentleman*, 1622). Although the old Roman virtue of *pietas* does not apply to his keyboard music, *gravitas* is certainly an essential quality in Byrd's music. It is best appreciated in the context of Elizabethan attitudes to literary, and by extension musical, styles. Peacham stresses that the specific compositional figures used by musicians are identical to the rhetorical ones used by poets.

Elizabethan poetry had a consciously high or noble style and an equally self-evident plain style. These can be exemplified (if over-simplified) by comparing the two kinds of discourse that Shakespeare gives to Prince Hal in *Henry IV*. In the opening scene when he is in the tavern with Falstaff and his drinking companions, he puts on a verbal cloak by adopting prose speech with ordinary vocabulary; however, the minute he is alone he talks as a prince, adopting the highest form of poetry, in supple but regular ten-syllable lines, often rhymed, and using a rich vocabulary. This is not all, for in his prose speeches the ideas are less developed, and indeed are not designed for much developing, whereas in his role as poetical prince the ideas are full of *gravitas*, announced, developed, expanded and brought to fulfilment. To the theorists such as Byrd's contemporary George Puttenham (*The Arte of English Poesie*, 1593), this high style used the traditional rhetorical techniques which aimed to delight the ear, that is, the arts of 'variation', 'amplification' and 'beautification'. The accepted characteristics of the high style were

gravity, dignity, sonorousness and vehemence. All of these characteristics may be found in Byrd's keyboard music.

Prince Hal starts in the tavern and ends up with the most severe of princely discourses. Byrd fantasies are rather similar but make the reverse journey. They start in grave, noble counterpoint, in which the ideas are announced, developed and expanded, becoming material ('matter') for large supple paragraphs of sound; but they often end up closer to Falstaff's taverns, mixing dance tunes with quotations from amusing popular songs.

THE VARIATIONS ON POPULAR TUNES

Byrd's fourteen sets of variations on Elizabethan songs, not surprisingly, are rarely written in the grave style. To have composed *Sellinger's Rownde* in the solemn style would have been an evident solecism, an error of style, perhaps even of decorum. In an amusing moment in Morley's book, the student Philomathes tries to pass off as a counterpoint of his own invention a version in the minor of this tune, normally in G major! His brother Polymathes immediately notes, 'I promise you (brother) you are much beholding to Sellingers round for that beginning of yours'. The Master, on the other hand, whose words must often echo Byrd's to Morley, is more indulgent: 'You must not be so ready to condemn him for that ... I my selfe being a childe have heard him highly commended who could upon a plainsong sing ... countrey daunces, and hee who could bring in maniest of them was counted the jollyest fellowe'. Thirty pages later they are still laughing at the joke (*PEIPM*, pp 118, 146).

That Byrd could also be a 'jolly fellowe' is clear from the popular tunes he used as the basis for the works in variation form. He often tidied them up. This is no doubt what Thomas Ravenscroft was referring to when he wrote about 'Art having reformed' the pleasing tunes that 'injurious time and ignorance had deformed'. More surprisingly, Byrd also cheekily incorporated such tunes not only into the fantasias ('*Sicke, sicke and very sicke*' in BK26; the '*Bruynsmedelijn*' or '*Bassa Fiamenga*' in BK64; and a known tune without a title in BK13), but also into grounds ('*The woods so wilde*' and '*The Shaking of the Sheets*' in BK58; '*The Nine Muses*' in BK40), into a serious galliard ('*Lusty gallant*' in BK2b), and into *The Barley Break*, BK92 ('*Browning, my dear*'). No doubt other sixteenth-century tunes are there also, but have not yet been identified.

As with the pavans, Byrd's approach to his variations is influenced by the phrase-lengths, here imposed by the original tune. The melodies he chose vary from eight to twenty bars. For the longer or slower melodies, such as *Sellinger's Rownde* (BK84) or *O mistress mine, I must* (BK83), he normally writes between six and nine variations whereas for the shorter tunes, *Jhon come kisse me now* (BK81) and *Walsingham* (BK8), he writes sixteen and twenty-two variations respectively.

A particularly short work such as *Wilson's Wilde* (BK37), which presents the complete tune only twice, is essentially identical in approach to some other works that all present two statements of the original

material: the C major *Corranto* (BK45), the G minor *Alman* (BK11), and three somewhat longer pieces, the *Galliard Jig* (BK18), the alman-like *The Ghost* (BK78) and the first G major setting of *Monsieur's Alman* (BK87). Similarly, *Lord Willoughby's Welcome home* (BK7) presents the tune three times in all and is thus comparable to *The Queen's Alman* (BK10), *Qui passe for my Lady Nevell* (BK19) and the second G major setting of *Monsieur's Alman* (BK88). These pieces, despite in some cases being built upon bass grounds rather than treble melodies, also present just three statements of the melody. Modern Cartesian distinctions between 'grounds', 'set of variations on popular tunes' and some of the smaller 'dances' such as corantos and almans are thus a little artificial, giving more importance to the original material than to Byrd's treatment of it. Puttenham's techniques of 'variation', 'amplification' and 'beautification' are his main tools in such cases, whatever the origins of the musical 'matter'.

One particularly pleasant aspect of Byrd's approach to variation structure is the way that the last section almost always has a fine descant added above the original tune, in the top of the instrument.

THE GROUNDS

'*The Ground*, is a set Number of *Slow Notes*, very *Grave*, and *Stately*; which (after it is express'd Once, or Twice, very *Plainly*) then He that hath *Good Brains*, and a *Good Hand*, undertakes to Play several *Divisions* upon It, *Time after Time*, till he has shew'd his *Bravery*, both of *Invention*, and *Hand*' (Thomas Mace, *Musick's Monument*, 1676, page 129). Whereas in Byrd's fourteen sets of variations on popular tunes, the melody remains reasonably stable in the treble while the harmonies are considerably varied from section to section, in his eleven grounds it is the bass that remains steady while the right hand becomes freer and freer, careering all over the keyboard. Byrd's variations and grounds are two sides of the same ambidextrous coin, but he reacted in a slightly different way to the different challenges each presented.

Mace's characteristically idiosyncratic description of a ground perfectly fits Byrd's earliest works in this style, despite having been written more than a century later. In some of them, indeed, Byrd announces the ground itself 'Once, or Twice, very *Plainly*' at the start (and maybe the player is supposed to add it in the others). Some of his earliest keyboard works are very close to this venerable old tradition of improvising over repeated bass patterns, notably the three pieces based on short four-bar patterns (BK9, BK43, BK86) as well as the *Horne Pype* (BK39) and *The Bells* (BK38), based on even shorter ones.

The surprising thing here, clearly audible right from these earliest works, is Byrd's interest in making musical paragraphs transcend the imposed structure of the repeating bass, which itself only ever takes about ten seconds, at most. His musical 'matter' builds up over eight or ten statements, gradually developing across the keyboard. As with the fancies, he takes a 'point', 'turning and wrestling' it as he wishes until he is ready to move on. Common to all these grounds is a deliberately slow start (Mace's '*Slow Notes*, very *Grave*, and *Stately*'). Byrd indeed had both '*Good Brains* and a *Good Hand*' but he usually takes his time to climb steadily to the top of the hill before coasting down with unstoppable

‘*Bravery*’ and ‘*Invention*’. To use another metaphor, the sub-structure provided by the short repeating bass pattern provides the sunken foundations, but Byrd’s arching phrases are of a quite different nature. This is nowhere clearer than in the work based on the shortest of short grounds, *The Bells* (BK38), using a one-bar pattern: the first main musical paragraph covers 44 statements of the bass. Such pieces remind me of Morley’s eloquent comment about ‘those who ride the great horses: for having first ridden them in a small compasse of ground, they bring them out and ride them abroad at pleasure’ (*PEIPM*, p 77).

Byrd soon grew restless with short basses, and saw the potential offered by basses that were even longer than was usual in French or Italian music (where they often had eight notes, and thus lasted eight bars). In the early *The Hunt’s Up* (BK40), the ground is sixteen bars long, the number of variations is eleven. The longest bass used by Byrd (forty bars) is found in the *Qui passe for my Ladye Nevell* (BK19), where the extreme length of the ground inhibits him from writing more than three variations. In the somewhat comparable (and possibly slightly later) *My Ladye Nevell’s Grownde* (BK57) the length of the ground is 24 bars but the number of variations is now six. The number of variations is in inverse proportion to the length of the ground; or rather, when the ground is long, he can say everything he has to say within fewer variations. His own overall structures are thus imposed on the grounds, rather than derived from them.

Two of the finest works in ground form are, without doubt, *Hugh Aston’s Ground* (BK20; a 16-bar bass with twelve variations) and *The Second Ground* (BK42; a uniquely subtle and melodic 12-bar bass with seventeen variations). Along with the two works in ground form dedicated to Lady Nevell, these were included in the *Nevell* manuscript. Byrd had now achieved what he sought to do in this area. It was to be a full century before another English composer breathed such life into ground basses, albeit quite differently, yet nothing indicates that Purcell knew Byrd’s keyboard works.

Two other splendid works in ground form are in a category of their own. The pavans and galliards built on the *Passinge mesures* bass and, later, the *Quadran* bass (BK2a/b, BK70a/b). They are only superficially built as pavans and galliards since for each pair a single harmonic scheme underlies all the different sections of both the pavan and the galliard. With the *Quadran* works, Byrd finally said the last word concerning his view of forms based on grounds. It is one of his masterpieces.

THE PAVANS AND GALLIARDS

The Elizabethans were rather free in their adaptation of the Italian word *pavana*. Morley uses the three versions *pavan*, *paven*, *pavane* within one sentence and the sources for Byrd’s pavans indiscriminately use *paven*, *pavin*, *pavyn*, *pavian*, *pavion*, *paduana*, *pavana*, *pauana* and *pavane*, with one source often mixing different versions even for the same piece. The authoritative *Nevell* manuscript mostly (but not exclusively) uses *pavian*; the even more authoritative *Parthenia* print opts for *Pauana* (but sometimes *Pavin*); the *FVB* generally prefers *Pavana*. Since the Elizabethans were not the slightest bit bothered by

all this colorful linguistic variety, I have generally left the titles of Byrd's pieces as they stand in the main source, with all their idiosyncracies. Throughout this text, however, I use the standard modern English term *pavan*, taken from Morley.

Christopher Simpson gave a good, albeit retrospective, definition of the musical mood and character that a composer or performer of pavans was expected to express: 'The next in dignity after a *Fancy* is a *Pavan* ... At first contrived for a grave and stately manner of Dancing (as most Instrumental *Music* was, Fancies and Symphonies excepted) but now grown up to a height of Composition made only to delight the Ear' (*A Compendium*...., 1677, p 74). This assertion that pavans, despite their origins in dance music, had for some time been considered as purely instrumental chamber music, corroborates a much earlier comment in Thoinot Arbeau's *Orchésographie* (1588) that a pavan 'can be sung or played ... without dancing it'. This point is significant for Byrd's works since he wrote his earliest pavans in the 1570s, when the pavan as a dance was already dying out. He was, of course, always conscious of the intrinsic nature of any dance form that he chose. Just as his earlier compositions based on plainsong had become emancipated from liturgical necessities, thereby becoming 'inspired by but not intended for the liturgy', so his pavan and galliard structures acquired their own independence, becoming inspired by but not intended for dancing. Byrd treats dance forms as seriously as Bach does. His pavans benefit from as much close attention on the part of the player (and the listener) as does a Bach gigue in fugue form.

The character of English pavans was more fully described, again retrospectively and somewhat nostalgically, by Thomas Mace: 'very *Grave*, and *Sober*; *Full of Art*, and *Profundity*, but seldom us'd, in These our *Light Days*' (*Musick's Monument*, 1676, p 129).

Morley's earlier definition (1597) is, not surprisingly, the fullest. He tells us illuminating points about not only the character but also the technical structure of such pieces, explaining that, after fantasias, 'the next in gravity and goodnes unto this is called a pavane, a kind of staide musicke, ordained for grave dauncing, and most commonly made of three straines, whereof everie straine is plaid or sung twice; a straine they make to containe 8, 12 or 16 semibreves as they list [choose], yet fewer then eight I have not seene in any pavan. In this you may not so much insist in following the point as in a fantasie, but it shal be inough to touch it once and so away to some close. Also in this you must cast your musicke by [groups of] foure [semibreves], so that if you keep that rule it is no matter how many foures you put in your straine, for it will fall out well enough in the ende' (*PEIPM*, p 181).

All three definitions insist on the gravity, that the character of a pavan is sober, stately, dignified and staid. It is perhaps of such music that Jessica in *The Merchant of Venice* is thinking when she says 'I am never merry when I heare sweet musique' (Act V, Scene 1).

Morley's rather technical details are helpful for today's listeners and may usefully be summarised again: pavans are in duple time and consist of three phrases (or 'strains') developed in concise imitation, not

chordal writing, each of which is repeated, making for a total of six phrases; the number of semibreves (bars) in each strain should be 8, 12 or 16, or at the very least the number in the whole piece must be divisible by four.

There survive six short pavans by Byrd, with strains of only eight bars (BK4a, BK15a, BK30a, BK71a, BK73a, including the highly dubious BK100a). He seems to have used the twelve-bar format on only one occasion (BK75; see also the note to BK73a, CD5/24). Two-thirds of his pavans, 18 out of 27 works (including the arrangements of lute works by Johnson and Dowland), have the longer structure based on three sixteen-bar strains, and two are truly grandiose '32-bar' structures (BK2a and, in effect, BK70a). Since each strain has a varied repeat, the six '8-bar' pavans have only 48 bars in all, the one '12-bar' work is 72 bars long, the more numerous '16-bar' works have 96 bars and the two '32-bar' pieces total 192 bars.

Appreciating these differences can significantly deepen our understanding and appreciation of the fine alternating system of '8-bar' and '16-bar' pavans, assembled as a sequence of nine pavans in *Nevell*, where the major and minor modes also alternate and the set culminates with the '32-bar' *Passinge mesures* pair in ground form (CD6).

The link between pavan and galliard was succinctly explained by Morley: 'After every pavan usually set a galliard ... This is a lighter and more stirring kinde of dauncing than the pavane consisting of the same number of straines, and look how many foures of semibreves you put in the straine of your pavan, so many times sixe minims must you put in the straine of your galliard' (*PEIPM*, p 181). Simpson adds that the galliard 'is of a lofty and frolic movement. The Measure of it, always a *Tripla* of three *Minims* to a Time'. Although these instructions to young composers are again precise, they are a little complicated; nevertheless they merit our close attention. If the pavan contains 16-semibreve strains (that is, four groups of four semibreves), then each of the strains of the galliard, being in triple time with three minims in every bar, should have four times 'sixe minims' (two bars), that is, eight bars in all.

Byrd's galliards to '16-bar' pavans follow this golden rule without exception (having 8-bar strains), as do the two galliards to the '32-bar' pavans (which have correspondingly doubled 16-bar strains). Curiously, however, for the six 'short' pavans with 8-bar strains, whose companion galliards we would expect to have only 4-bar strains, all are in the more ample '8-bar' form. Byrd clearly felt that the cramped '4-bar' form did not offer him the space needed for his discursive musical language to express itself comfortably. In fact, only one '4-bar' galliard by Byrd survives (BK77), a work for which no pavan is known.

For both the pavans and the galliards, and many other works, the ornamentation added on the varied repeat of each strain is not left to the whim of the player. Byrd carefully composed these variations much as, a century later, French composers (and occasionally Bach as well) sometimes wrote *doublets*. This English art of the 'varied repeat', so characteristic of the music of Byrd and his pupils, was

certainly not a matter of simple ‘added-on ornaments’. These repeats draw their force from the general and ever-present Elisabethan principles of rhetoric that we have seen: ‘variation’, naturally, but even more so ‘amplification’ and ‘beautification’. Variation technique is thus present in all areas of Byrd’s output: not only the obvious variations on popular songs and the grounds, but also in every pavan and every galliard, and several of his finest fancies incorporate it into the closing paragraphs (see the notes to BK46, 25, 61 [CD3/11&12, 20]; and BK63 [CD4/6]).

‘OUR PHOENIX’

The first listeners to Byrd’s keyboard works surely realised that they were in the presence of something quite new. Like *il Divino* Francesco da Milano’s audience in 1555, they must often have felt their senses ‘withdrawn to the edge of the ears, more easily to enjoy such ravishing harmony’. Morley wrote well about the effects of good music on listeners ‘(and speciallie the skilfull auditor)’; he mentions the ‘passions or motions it can stirre up’ and encourages performers ‘to draw the hearer as it were in chaines of gold by the eares’ (*PEIPM*, p 179) – a heavy responsibility for modern players!

Byrd himself explained that the most rewarding enjoyment of music is not a passive business but is an active collaboration between composer, player and listener. The preface he wrote in 1611 for his last published book is addressed ‘To all true lovers of Musicke’. His words also speak directly to all lovers of music of our own time, all those who learn an instrument, who go to concerts, who buy discs, in short everyone to whom music brings ‘delight’. He writes: ‘onely this I desire: that you will be but as careful to heare them well expressed, as I have beene both in the composing and correcting of them’. He insists that a piece of music ‘that is well and artificially made cannot be well perceived nor understood at the first hearing, but the oftner you shall heare it, the better cause of liking you will discover.’ Listeners clearly have their share of work to do as well!

In 1589 Byrd had published a volume of vocal pieces with the interesting title *Songs of sundrie natures, some of gravitie, and others of myrth*. The 1611 volume had a similar title, *Psalmes, Songs, and Sonnets, some solemne, others ioyfull*. In the 127 keyboard works presented on these seven discs there is certainly plenty of *myrth* and *ioy*, but such features basically occur as a contrast to Byrd’s natural artistic *gravitie*, mentioned by Henry Peacham. The *gravitie* is not simply a sort of ballast. It expresses Byrd’s innermost nature, despite his capacity to show himself ‘the jollyest fellowe’ with pieces like *Sellinger’s Rownde*.

Byrd’s achievement has often been underestimated, or perhaps simply overlooked. Some music lovers today still imagine that keyboard music of the Elisabethan period is primarily a matter of charming little dances, miniatures such as corantos and voltas, or pleasantly descriptive trifles with touching titles such as *The Falle of the Leafe* by Martin Peerson, *My Dream* by Giles Farnaby or *My Selfe* by John Bull. This is somewhat like reducing the poet Spenser to his *Amoretti* and *The shepheardes calender*, while ignoring the epic *The Faerie Queen*. When, in *Twelfth Night*, Sir Toby Belch asks ‘Why dost thou not go to church in a galliard, and come home in a coranto? My very walk should be a jig’ (Act I, Scene 3),

the context tells us that he is being frivolous. Yet the over-used story of Queen Elizabeth dancing the volta at court remains a defining image of the nature and function of Elizabethan secular music, as one-sided and misleading as it is romantic. Such a limited perspective has perhaps been understandable until recently, since only a small proportion of Byrd's nearly six hundred works were available on record. Appreciation (let alone affection) is difficult to acquire without direct contact with the music.

Our understanding of the scope and revolutionary nature of his instrumental music was for a long time obscured by insufficient evidence concerning the chronology of his works, the influences on them, and his personal artistic development. These matters have largely been settled now, and we can see that Byrd's essential ground-breaking work was done between 1560 and 1591, namely a full generation before most of the so-called 'English virginalist school', all of whom were profoundly indebted to his creation of an original keyboard language.

Byrd's colleague John Baldwin called him *homo memorabilis* (in *Nevell*), and dedicated 28 lines of a poem to him which ends 'With fingers and with penne he hath not now his peere ... Fare well melodious Birde, fare well sweet musickes frende.' The bird image, naturally, was frequently used. We have seen that in 1597 Bull referred to his teacher as an 'eagle...quick-sighted bird' and Byrd himself took up the image in his mid-sixties, more modestly likening his latest compositions to a swan-song: 'With enfeebled tongue the Swan measures sweet songs / Himself the singer at his own funeral.' This phrase occurs in Latin, on the title page of *Gradualia* (1605), and the Latin dedication drives the point home by opening with the words 'The SWAN, they say, when death is near, sings more sweetly. However little, in this my old age, I may have been able to equal the sweetness of that BIRD...' In his last volume, in 1611, the bird imagery again returns, more subtly, in the choice of text for the first piece: 'the eagle's force subdues each bird that flies.'

A few months before Byrd's death it was Henry Peacham the younger who had the last word, in *The Compleat Gentleman* (1622), adapting from Byrd's first publication in 1575 the image of the phoenix, the fire-bird: 'For the honour of our nation as for the merit of the man, I prefer above all others our phoenix, Mr. William Byrd.' Perhaps this is why Kerman aptly sums up his keyboard music as follows: 'He kindled English virginal music from the dryest of dry wood to a splendid blaze which crackled on under Bull and Gibbons and even set off some sparks on the Continent.' According to ancient legend, the phoenix is reborn from the centre of a blazing fire every five hundred years. Byrd, indeed, had to wait nearly as long before modern editions, concerts and recordings have been able to bring his music back to life.



WORKS EXCLUDED

26 relatively insignificant pieces to which Byrd's name has been attached are excluded from this recording since they are, in some cases, known to be by other composers, or otherwise most unlikely to be by him. They were given numbers in, but mostly excluded from, *Musica Britannica*.

BK41 - A spurious setting of *The Hunts Up* (Neighbour: 'No known work of Byrd sinks to this level').

BK96 - a *Prelude* in A by Thomas Tomkins.

BK97 - a *Touch* in G, also attributed – much more plausibly – to Orlando Gibbons.

BK98a/b - a *Pavan* and *Galliard* of doubtful quality, attributed to Byrd in only one source whose attributions are often problematic.

BK99a/b/c - feeble settings of two *Pavans* and a *Galliard*, the first of which is by Anthony Holborne.

BK101 - a weak *Pavan* in C major, attributed to Byrd (*FVB* No 256).

BK102 - a *Pavan* in F attributed to Byrd in a weak source, but also attributed, much more plausibly, to Thomas Morley (*FVB* No 169).

BK103 - an inexpert keyboard setting of John Dowland's *If my complaints (Piper's Galliard)*, different from the version recorded here.

BK104 - *Sr Jhon Grayes Galiard*, a weak piece in D (*FVB* No 191).

BK105 - an uninspired galliard in G, erroneously attributed to Byrd only in the index to *Forster*.

BK106 - an interesting setting of *Bonny sweet Robin*, found in five sources, two of which attribute it to John Bull, one to Giles Farnaby, and only one (notoriously unreliable) to Byrd.

BK107 - a clumsy setting of *Malt's come down* (*FVB* No 150).

BK108 - a piece entitled *Galliard* in the source that attributes it to Byrd, but attributed more plausibly to Lever (with the title *Coranto*) in another source.

BK109 - an alman in G from *Forster* that could just possibly be by Byrd but is generally rejected.

BK110 - an unidiomatic arrangement of Byrd's song *Lullaby* that is most unlikely to have been made by the composer.

BK111 - a keyboard setting in *Forster* of the famous *Medley* by the lutenist Edward Johnson, set by an anonymous arranger who cannot have been Byrd.

BK112 - another *Medley* attributed to Byrd (*FVB* No 173) but which cannot be by him.

BK113a/b/c - three uneventful little additions to Byrd's *The Battell*, entitled *The Burying of the dead*, *The Morris* and *Ye souldiour's dance*, most unlikely to be by him.

BK119 [=EKM40] and BK120 refer respectively to two anonymous pieces, *Watkins Ale* (*FVB* No 180) and *Corranto Lady Riche* (*FVB* No 265), but there is no reason to attribute either of them to Byrd.

Finally, the keyboard setting of Byrd's *Miserere mei* (EKM60) must have been made by someone else, albeit based on Byrd's original composition (like the *Lullaby* and a few known keyboard transcriptions of some of his consort pieces).

THE INSTRUMENTS

Concerning instruments appropriate for Byrd's keyboard music, see Davitt Moroney, 'Bounds and Compasses: The range of Byrd's keyboards' in *Sundry sorts of music books, Essays on The British Library Collections, Presented to O W Neighbour on his 70th birthday*, ed. Chris Banks, Arthur Searle and Malcolm Turner (London, The British Library, 1993), pp 67-88.

All six instruments used in these recordings are based on North European 17th-century models.

1) **Clavichord** by Thomas Goff, 1972, after 17th-century German models. Double-strung (4 octaves).

2) **Chamber organ** by Martin Goetz and Dominic Gwynn, 1985, after 17th-century German models. One manual (4 octaves), 4 stops.

3) **Harpsichord** by Hubert Bédard, 1975; exact copy of Andreas Ruckers, Antwerp, 1644 (Kenneth Gilbert collection). The original instrument is in the Vleeshuis Museum, Antwerp. One manual (4 octaves), with C/E short octave; 1 x 8' and 4', with lute (8') in the bass.

4) **Harpsichord** by Reinhard von Nagel, 1994; after Joseph Johannes Couchet, Antwerp, 1679 (courtesy Reinhard von Nagel). The original instrument is in the Smithsonian Institution, Washington, DC. One manual; 1 x 8' and 4' choirs of strings, but 2 x 8' stops and a lute (8') stop. The presence of two 8' registers of jacks for the single set of 8' strings allows each single 8' string to be plucked either in two different places or by both jacks together, a unique and distinctive feature in a 17th-century instrument, making available a great variety of different colours.

5) **Muselar virginal** by John Phillips, Berkeley, 1991, after Ioannes Couchet, Antwerp, 1650. The original instrument is in the Vleeshuis Museum, Antwerp. One manual (4 octaves), with C/E short octave, and *arpichordium* stop. This instrument was specially commissioned for this recording. The soundboard painting is an exact copy from the original. The lid painting, by Janine Johnson, is a composite scene incorporating (by direct reference or allusion) the titles of 26 pieces by William Byrd; in addition there are 15 different kinds of plants with bird-related names (some of which, such as the parrot tulips, traditionally appear on 17th-century soundboard paintings). Also depicted are 23 different species of bird, including all those to which Byrd was likened during his lifetime: the phoenix burns, of course, in a fire; the swan swims calmly; the eagle is shown floating directly over the exact centre of the keyboard, hovering above the figure in black whose head is based on the only known engraving supposedly representing Byrd. The muselar is itself depicted more than once in the painting.

In the late sixteenth and early seventeenth centuries, muselar virginals were appreciated for their unique sound quality. However, they later fell out of favour, largely as an indirect result of the precise feature which creates the particular sound. The placing of the keyboard to the right (shown on the photograph

on the back page) enables the mechanism to create a rich and full sound by plucking the strings right in the middle of their sounding length (whereas harpsichords and spinets pluck the strings at one extremity); but this (a) requires particularly long keys, and (b) places the action for the left hand in the exact middle of the highly resonant soundboard. This occasionally results in inevitable clicks, faithfully amplified by the soundboard, which can make rapid left-hand scales somewhat problematic. A rather prejudiced eighteenth-century comment goes so far as to say that instruments ‘which have the keyboard on the right-hand side are good in the right hand, but grunt in the bass like young pigs’ (Quirinus van Blankenburg, *Elementa Musica*, 1739). However, I admit to having frankly enjoyed (and even exploited) such ‘grunts’ in *The Battell* (CD7/4-6), as well as the vigorously twanging noise made by the *arpcichordium* stop (little metal hooks which touch the bass strings, as on Renaissance harps) heard during *The Trumpetts*, the fourth section of *The Battell*.

6) Organ by Jürgen Ahrend, 1981 (Église-Musée des Augustins, Toulouse), after 17th-century North-German models. 3 keyboards and pedals; 33 speaking stops. For this recording I deliberately did not use half of this magnificent instrument, avoiding all the mixtures, reeds (apart from the *Regal*) and pedal stops, since they are of a kind unknown on English organs in Byrd’s day. I restricted myself to the following sixteen stops:

Rückpositiv: Praestant 8’, Gedackt 8’, Oktave 4’, Rohrflöte, 4, Oktave 2’, Waldflöte 2’.

Hauptwerk: Praestant 16’, Praestant 8’, Hohlflöte 8’, Oktave 4’, Spitzflöte 4’, Quint 3, Oktave 2’.

Brustwerk: Holzgedackt 8’, Flöte 4’, Blockflöte 2’.

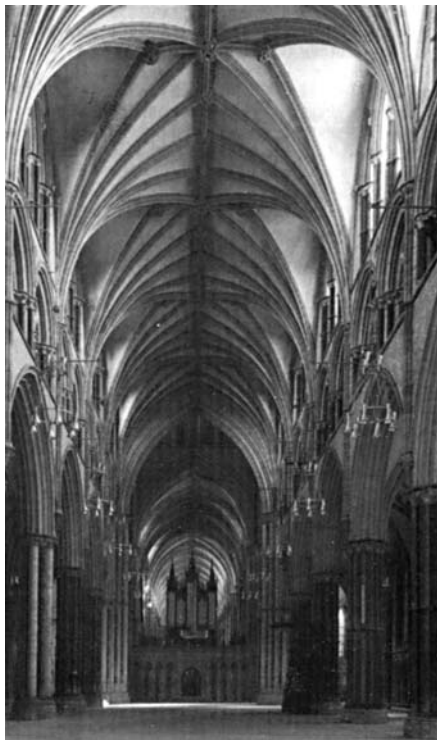
This brings us fairly close to the organ built in Worcester Cathedral (1613/14) by Dallam, for Thomas Tomkins.



The Ahrend organ of l'Église-Musée des Augustins, Toulouse

A NOTE ON ORGANS AND PITCH

Byrd was organist at Lincoln Cathedral in the 1560s and at the Chapel Royal after that. We do not know what the instruments on which he played were like. His most eminent pupils were also organists: Morley (St Paul's Cathedral, London), Bull (Hereford Cathedral, Brussels Imperial Chapel and Antwerp Cathedral), Weelkes (Chichester Cathedral), Philips (Brussels Imperial Chapel), Tomkins (Worcester Cathedral). Since surviving manuscripts by Tomkins and (probably) Weelkes contain many works by their teacher, we may ask not only what instruments the composer himself played, but also on what instruments his music was played by his pupils during his lifetime. Although many organs were taken down during Edward VI's reign (1547-1553) and others were destroyed in the early years of Elizabeth's reign (from 1558), larger cathedral instruments were rarely pulled down; at least twelve London churches still had two organs in the early years of Elizabeth's reign. At Exeter Cathedral one instrument was particularly large. Westminster Abbey had three organs: one in the choir, one in Henry VII's chapel, and a 'great wooden organ' on the rood screen. Durham Cathedral also had three, the smallest of which was 'dayly used at ordinary services'; the 'fairest' stood over the entrance to the Choir and was 'only opened and played uppon at principall feastes'; and the remaining 'large' organ 'stood on the north side of the quire' and was 'called the cryers'.



Lincoln Cathedral

Lincoln Cathedral in the 1560s would also have had at least three instruments (and possibly as many as five). We know that one, built in the 1530s by the London builder John Clymore, was emended and repaired in 1563, shortly after Byrd's appointment. It was placed 'below the Choir'. Another (probably smaller) instrument was placed on the north side of the Choir, above the choir stalls. Some instruments in the cathedral would have been small in both size and volume, mainly used for accompanying the choir in various parts of the building such as the famous Angel Choir and the Lady Chapel, but one instrument would have been larger and louder; it was almost certainly placed on the screen at the crossways, in the centre of both the nave and the transepts – a position still occupied by the main organ at Lincoln, as in many other English cathedrals. It must have been fully capable of sounding effectively in that huge and resonant building. One of Byrd's Lincoln instruments may have looked rather like the great medieval organ case of the old St Paul's Cathedral in London (shown in Hollar's engraving for Dugdale's *History of St Paul's Cathedral*, 1658), which was placed in one of the north bays of the Chancel and had two great painted doors, depicting religious scenes, that could be closed over the pipes in Lent. No information is available about when (if ever) the large Lincoln organ might have acquired a second manual; it was not pulled down in 1644 and survived the Civil War, unlike so many other instruments, but was finally rebuilt in the late seventeenth or early eighteenth century.

English cathedral organs in the sixteenth century are often misleadingly described by 20th-century writers as being 'fairly small' but this should not be understood as referring to the volume. An instrument does not need to be large in order to be loud, though it does need certain tonal qualities to sing in a very resonant acoustic. Rather, the number of stops was 'small,' rarely exceeding six or eight, and perhaps reaching fourteen or so in the seventeenth century. The tonal characteristics of these instruments can be deduced as being based on principals (including stopped diapasons as well as flutes), with what we would now describe as 8', 4', 3', 2' and perhaps 1' stops. In the sixteenth century there would have been only one keyboard, no pedals and no reed stops, although some small pipe organs also had a regal. The 3' or quint rank (the 'twelfth', probably implied by early sixteenth-century references to the two-rank 'cimbale') would have been found on many larger instruments, though not necessarily as a separate stop.

Almost nothing is known about the Chapel Royal organ which Byrd no doubt played regularly for fifty years. Despite the survival of fairly detailed archives, it is not even known at what date it acquired a second manual. When Edward Norgate was commissioned in 1637 to alter the organ at Hampton Court, he was paid a large sum 'for the making of a new chayre organ there conformable to those already made in the Chapells at Whitehall and Greenwich'. Numerous documents survive concerning repairs made by Norgate to the Chapel Royal organ during the previous ten years; since these are only minor and were not expensive, it is likely that the second manual had been added to the Chapel Royal organ in the last years of Byrd's life, perhaps under the influence of Gibbons and Tomkins. The instrument in King's College, Cambridge (1606), and the well-documented organ built by Thomas Dallam for Tomkins in Worcester Cathedral (1613/14) both had a second manual, known as the 'chair organ' since the pipes were behind the player's bench. (A terminological slip later transformed 'chair' organ into 'choir'

organ.) These instruments had about twelve speaking stops. In the performances heard on CD3 I have therefore not hesitated to make use of the various tonal possibilities offered by two manuals; even if there is no direct confirmation that Byrd himself ever used such possibilities, we may safely assume that his younger colleagues and pupils did when playing his music.

Substantial evidence survives that many of the large sixteenth-century cathedral organs were based on 10' pitch, rather than the 8' pitch that was to become usual from the mid-seventeenth century onwards. Praetorius confirms in 1619 that English cathedral organ pitch was very low, nearly a fourth lower than modern pitch. Choir pitch was a little higher than modern pitch, so it may be that a pitch difference of a fifth existed between the two keyboards of early seventeenth-century English organs (similar to the well-known pitch difference between the keyboards of Ruckers harpsichords), although the 'double voluntaries' by Orlando Gibbons, John Luggé and Richard Portman certainly imply that this was not always the case.

I therefore took the decision for this recording to transpose down a fourth the works heard on CD3, played on the Ahrend organ in Toulouse (which is pitched at A440). This whole experiment was deliberately intended to explore the effect on the music of such transposition in a large, resonant acoustic, and also to restore to these pieces a gravity and solemnity that they cannot attain on little chamber organs in a dry acoustic, at high pitch. Almost thirty years ago John Caldwell suggested that for English organ music of the sixteenth century, 'the lack of shrillness in the 'high range' ... and the general gain in dignity which result from the downward transpositions are obvious' ('The Pitch of Early Tudor Organ Music', *Music & Letters*, 1970, p 161), but organists have been inexplicably slow to digest the musical implications. It may be added that the Église des Augustins in Toulouse where CD3 was recorded is almost an instrument itself. The huge and high nave creates an echo that lasts for nearly fifteen seconds, not unlike the acoustic at Lincoln, which has one of the largest naves in England.

The other instruments on this recording were all tuned at A392. This pitch is somewhat arbitrary, but since evidence survives that Elizabethan viols were often played at this pitch I have adopted it here as a kind of low 'domestic' pitch.

A NOTE ON TEMPERAMENT AND TUNING

It has recently become habitual when recording sixteenth-century keyboard music from any country to adopt 'quarter-comma mean-tone temperament', which numerous continental theorists of the time (following Pietro Aron, 1523) commend for the fine quality of its major thirds, despite the poorer quality of its fifths; one fifth, between G sharp and E flat, and called the 'wolf fifth', is totally unusable (it is fact a diminished sixth). There is no documentary evidence that this mean-tone system was used in Britain before the late seventeenth century, and no empirical evidence before the early seventeenth century. On the

other hand, refinements of Pythagorean tunings, in particular the ‘enharmonic’ tunings which combined pure fifths with one pure third, were still much discussed throughout the sixteenth century.

It is not known how Byrd tuned keyboard instruments but we may assume that he took the matter seriously and tuned in a refined, non-mechanical manner. His music tells us that he used a considerably wider range of intervals and harmonies than any of his contemporaries. Nothing proves that he did not use a kind of modified Pythagorean tuning; likewise, nothing proves that he did not sometimes use quarter-comma mean-tone temperament, although this would have required some modifications from piece to piece.

The tuning used on this recording may be thought of as a simple adaptation of transposed sixteenth-century enharmonic Pythagorean tuning. It is well suited to the music of Byrd and satisfactorily takes into account the more unusual tonalities (B flat major, C minor) and passing harmonies (A flat major, B major) that he sometimes used. I tuned the twelve notes of the chromatic scale on all the instruments (except the Ahrend organ in Toulouse, which has a temperament in slightly later seventeenth-century style) by using the following three-step scheme:

- (i) The first six notes are tuned using only pure intervals, starting from C: F and B flat are tuned as pure Pythagorean fifths, downwards from C; E is tuned as a pure major third, upwards from C (a Pythagorean enharmonic third); B and F sharp are tuned as pure Pythagorean fifths, upwards from the resulting E.
- (ii) The next three notes of the scale are set as tempered intervals: D is half-way between low B flat and F sharp (creating two slightly larger tempered thirds); G is half-way between the lower C and the D an octave above (creating two slightly small tempered fifths); A is half-way between lower D and the E an octave above (again creating two slightly small tempered fifths).
- (iii) Finally, the three remaining notes are tuned as a sequence of pure Pythagorean fifths, downwards from B flat.

ACKNOWLEDGEMENTS / REMERCIEMENTS

I am grateful for their help in various ways throughout the realisation of this project, to Olivier Baumont, Xavier Bisaro, Michel Bouvard, Christian Boyer, Philip Brett, Jean-Paul Chaslus and the staff at the Centre Culturel de l'Ouest in Fontevraud, Alison Clayson, Simon Foster, Kenneth Gilbert, Tim Handley, Margarita Hanson, Peter Holman, Jan-Willem Jansen, René Martin, Denis Milhau and the staff of l'Église-Musée des Augustins in Toulouse, Reinhard von Nagel, Paul O'Dette, the late Alan Percival, Ted Perry, Lord Petre and his son Dominic Petre, Alan Shenton and Laurence Strapélias. I am particularly grateful to Malcolm Crowthers, not only for the photographs but also for the cover designs of the *phoenix britannicus*, an image he created specially for this set of recordings.

DM

THE RECORDINGS

BK9 [first version], BK12 [first version], BK25 [first version], BK27/28, BK43, BK46 [first version], BK47-50, BK61 [first version], BK62 [first version], BK64/65, BK66 [second version], BK67 [second version], BK68/69, BK121. Recorded on the Ahrend organ of l'Église-Musée des Augustins, Toulouse, France on 3-8 September 1991.

Recording Engineer MIKE HATCH.

Recording Producer NICK PARKER.

BK 6/7, 20, BK21a/b/c, BK 26, BK 35/36, BK 38-40, BK 42, BK 45, BK 46 [second version], BK 51, BK 58, BK 62 [second version], BK 63, BK 79, BK 82, BK 84-86, BK 122. Recorded on 26-31 March 1992 in Ingatestone Hall, Ingatestone, Essex, England (harpsichord HB, muselar, chamber organ).

Recording Engineer MIKE HATCH.

Recording Producer EDWARD KERSHAW.

BK2a/b, BK4a/b, BK 10/11, BK14a/b, BK15a/b/c, BK17-19, BK22, BK23a/b, BK25 [second version], BK29a/b, BK30a/b, BK31a/b, BK32a/b, BK33a/b, BK37, BK54-57, BK60a/b, BK61 [second version], BK71a/b, BK72a/b, BK73a/b, BK74, BK76-78, BK89-91. Recorded on 12-18 December 1996 in l'Abbaye Royale de Fontevraud, France (harpsichord HB, muselar).

Recording Engineer KEN BLAIR.

Recording Producer JOHN HAYWARD-WARBURTON

BK1, BK3a/b, BK5a/b, BK8, BK9 [second version], BK12 [versions 2-5], BK13, BK16a/b, BK24, BK 34, BK 44, BK 52a/b, BK 53, BK 59a/b, BK 66 [first version], BK 67 [first version], BK 70a/b, BK 75, BK 80-81, BK 83, BK 87-88, BK 92-95, BK 100a/b, BK 114a/b, BK 115-118. Recorded on 8-14 February 1997 in l'Abbaye Royale de Fontevraud, France (clavichord, harpsichord RvN, harpsichord HB, muselar).

Recording Engineer KEN BLAIR.

Recording Producer JOHN HAYWARD-WARBURTON.



ABBAYE ROYALE DE FONTEVRAUD

Cet enregistrement a été
réalisé avec la participation
de l'Abbaye Royale de Fontevraud
Centre Culturel de l'Ouest

Founded in 1101, the Royal Abbey of Fontevraud is 300km southwest of Paris, near Angers in the Loire valley. It is one of the largest monastic sites of Western Christendom, and contains the tombs of Richard the Lionheart, Henry II, Eleanor of Aquitaine and Isabelle of Angoulême. The Abbey is now administered by the Centre Culturel de l'Ouest. (accueil@cr-pays-de-la-loire.fr)

① **Lord Willobies welcome home (Rowland), BK7** (muselar)

Main sources: *Nevell* (No 33), *FVB* (No 160), *Forster* (No 6), *Weelkes* (No 83) [*Neighbour*, p 158]

Peregrine Bertie, eleventh Baron Willoughby de Eresby, had a reputation as an honorable man. He 'was not one of the *Reptilia*: intimating that he could not creepe on the ground, and that the Court was not his element' (Robert Naughton, 1653). Two occasions are known when he officially returned 'home'. After going to the Low Countries with the Earl of Leicester's army in 1586, he was named General of the English forces in the United Provinces. One Elizabethan song recounts that 'The fifteenth day of July / with glistening spear and shield / A famous fight in Flanders / Was foughten in the field; / The most courageous officers / Were English Captains three; / But the bravest man in Battell / Was brave Lord Willoughby'. However, due to ill health, he asked to be relieved of his command and returned home in 1589. He was sent almost immediately to help Henri de Navarre in France, from where he returned in 1590. He died in 1601.

In the *FVB*, the title of Byrd's set of variations is *Rowland* owing to the association of the melody with the popular jig *Rowland and the Sexton* (1591). The piece therefore appears to date from 1589 or 1590 and to be one of the most up-to-date works copied into *Nevell*; it was composed when Byrd was about fifty. After the statement of the elegant 12-bar tune, in G minor (transposed Dorian mode), simply harmonised, there are two further variations, mostly in quaver movement, and rather lute-like in character. Dowland based two different lute pieces on the tune (one of which was later turned into a lute duet) but Byrd's set was probably composed first.

② **The Bells, BK38** (harpsichord HB)

Only source: *FVB* (No 69). [*Neighbour*, p 122]

The 'bells' of the title would appear to be only two in number. They can be heard in the bass throughout the work, forming an exceptionally short ground. The downward scales heard in the second part of the work are probably not intended to sound bell-like and are unlikely to be the bells of the title; in the sixteenth century, bell towers did not have enough bells to sound a scale or to do 'change ringing'. Byrd's piece evokes a simple belfry such as he might have heard in the Essex countryside. One of Byrd's most famous works, it is difficult to date but was no doubt written before 1600. (A complex orchestral version made by Carl Orff in 1928, titled *Entrata*, helped to make it more known in the earlier twentieth century.) Other bell pieces of the period include Thomas Robinson's *Twenty waies upon the Bells* for two lutes, and the closing section of the keyboard work *A Battle and no Battle*, probably by John Bull where, after a section marked 'The knell, first slow, then quick ten times', a short passage marked 'Bells of Osney, quick, 20 times' occurs, bringing the work to a close.

Byrd's work is a 'short' ground, being based on the shortest such bass pattern known in English keyboard music, just one bar with two notes in it, C and D alternating hypnotically. In this performance I have deliberately allowed the harpsichord to ring as much as possible, with minimal damping of the strings, in order to accentuate the bell-like effect at the start, further accentuated by the temperament and the C major tonality, characteristic of the Ionian mode. Similar one-bar basses were also later used in Italy, as is shown by the *Canzonetta spirituale sopra alla nanna*, 'Hor ch'è tempo di dormire', by Tarquinio Merula (1594-1665), based on two similarly alternating adjacent bass notes (A and B flat). Since Byrd's aim is to exploit the hypnotic, unchanging sound of the bells in the bass, it would be futile to search here for harmonic variety. Instead, he gradually builds up large paragraphs of sound, cells of imitative discourse and then of brilliant keyboard figuration, which outline a sophisticated structure quite independent of the innocent little one-bar ground. The extraordinary outpouring of rapid semiquavers towards the end make this piece one of Byrd's most virtuoso, deploying a keyboard technique considerably in excess of anything found in the music of his contemporaries, or indeed in his own music, apart from *Jhon come kisse me now* (BK81; CD2/23). Yet simple digital display for its own sake was never of great interest for Byrd and at the end he calms the music down again with a fine decrescendo of movement and energy. (The *FVB* text is clearly defective and has been reordered here by inverting the sections numbered '4' and '5'.)

3 *The French Coranto*, **BK21a** (harpsichord HB)

4 *The second French Coranto*, **BK21b** (harpsichord HB)

5 *The 3rd French Coranto*, **BK21c** (harpsichord HB)

Main source: *Forster* (Nos 2-4). [*Neighbour*, p 170]

All his life, Byrd retained an affection for popular tunes. These three dances in A minor are clearly arrangements (they also survive in a lute version in *BL Hirsch M. 1353*). It is not known at what date they were written. The titles in *Forster* draw attention to the French origin of the melodies. The first coranto is melodically and harmonically related to the pavan *Belle qui tiens ma vie captive* in Thoinot Arbeau's *Orchésographie* (1588), which reappears as *La coranta*, arranged by Morley in his *Consort Lessons* (1599) and survives complete in the *FVB* (No 218). The second does also (*FVB* No 205), but anonymously, without its varied repeats and transposed into D minor.

All three corantos are the same basic length of 24 bars but their structure is not identical: the first is in two 6-bar sections, each of which is followed by a varied repeat (making four 6-bar phrases), while the other two are in three shorter sections, each with its varied repeat (six 4-bar phrases). The first coranto has an extra bar at the end, filled by a sonorous scale down to the low D, possibly suggesting that it originated as an independent work.

⑥ ***Hugh Ashton's Grownde, BK20*** (muselar)

Sources: *Nevell* (No 35), *FVB* (No 60), *Forster* (No 65), *Weelkes* (No 45) [*Neighbour*, p 127]

Several sacred vocal works by Hugh Aston (c1486-Nov 1558) survive, but often in fragmentary form; his famous keyboard *Hornepype*, probably dating from no later than the 1530s, is a lively piece which possibly inspired Byrd's own *Horne Pype* (BK39; CD1/13). The bass used in this ground is derived from one found in a set of consort variations entitled *Hugh Aston's Maske*, a work by Aston probably based on a pre-existent popular bass tune. Other known compositions based on the same ground include an anonymous Mass setting and an exceptionally fine anonymous keyboard work found in *Weelkes* (f. 97v; see *Musica Britannica* Vol LXVI, No 57), which has some similarities to Byrd's work and might just possibly be an unidentified late work by Thomas Tallis.

Byrd's work probably dates from the late 1570s. It is perhaps his only composition to exploit a high G sharp, a note that did not exist on most keyboards of the time. The composer may therefore have written it for a special instrument or a special patron. Could this be why it is called *Tregian's Ground* in the *FVB*? Indeed, only *Nevell* calls it *Hugh Ashton's Grownde*. The two titles need not be incompatible since the piece could have been written by Byrd for a member of the Catholic Tregian family, but built on Hugh Aston's bass.

This 'long' ground (constructed on a repeating 12-bar bass pattern) in Aeolian A minor is one of Byrd's finest and most harmonically expressive works, balancing elaborate keyboard figuration and cogent contrapuntal discourse. There are twelve variations. The first five unfold gradually, with increasingly rich harmonies and subtle cross-rhythms until, at the end of Variation 5, the quavers break loose; the triplets of Variation 7 continue to carry the music forward. Variation 9 is the most closely argued in polyphonic terms; indeed, it is almost argumentative in nature. In Variations 10 and 11 the quavers run freely again and the work ends with a richly harmonised statement of the bass tune, finally exploiting the lowest part of the keyboard. Thomas Tomkins, an excellent judge of pieces, included this ground on his first list of *Lessons of worthe*, and himself wrote a ground on the same bass, unfortunately now lost.

⑦ ***Callino Casturame, BK35*** (harpsichord HB)

Sources: *Weelkes* (No 70), *FVB* (No 158). [*Neighbour*, p 158]

In Shakespeare's *Henry V* (Act IV, sc 4), a French soldier greets Pistol, calling him a man of quality. 'Quality? Calen O Casture me' he replies, rather mysteriously, a probable reference to the song whose melody is used in this set of variations. Following a simple statement of the tune in C major (Ionian mode), there are five other variations. The first three gradually allow the left hand to take a predominant role, until the quavers at last break out in the right hand and lead to a final variation of greater exuberance. This is one of the most charming and tuneful of all Byrd's sets of variations on popular Elizabethan tunes and may date from the 1590s. The lute stop, heard here in the left hand in the first part, was common on Flemish harpsichords of the period.

[8] A Lesson of voluntarie, two parts in one in the 4th above, BK26 (muselar)

Main sources: *Nevell* (No 29), *Tomkins* (No 5, p 19). [*Neighbour*, ‘Fantasia 5/C’ ‘Fantasia C1’ p 74]

Thomas Tomkins referred to this complex canonic work as ‘An Excellent Fantasi of Mr Birdes, Two partes in one in the 4th above’ and included it on his first list of *Lessons of worthe*. Titled *Phantasia* in some sources, it is a keyboard arrangement of a now lost fancy for five-part consort, probably dating from the early 1580s. Although Byrd had acquired, perhaps from Tallis, a particular liking for canonic writing and was a great master at it, nevertheless this and *The seventh pavian, Canon 2 parts in 1 [at the 5th below]* (CD6/15) are his only keyboard works that are in canon throughout, and the canonic technique is exactly the same in both works. In this *Lesson of voluntarie* (in effect, a fancy or fantasia), the non-canonic voices enter first, imitatively, in the order alto, tenor, bass. The canon, which is a strict one from the start to the finish some 140 bars later, is found between the two top parts (which enter after seven and nine bars, respectively): the lower soprano part leads (starting on G) and then, six beats later, the top soprano part follows (starting on C, according to the technique ‘two partes in one in the 4th above’). From there until the end of the work, the top soprano copies exactly what has been heard (or sometimes what has been mischievously hidden) in the leading voice.

Although the canon adds a somewhat learned touch to this *Lesson* in C major (Ionian mode), Byrd soon manipulates it to his own ends, and it becomes a means of exploiting increasingly rapid, insistent and playful imitations in which the three other voices all join as best they can. The second section contains clearly audible (but no less canonic) quotations from the popular Elizabethan tune *Sicke, sicke and very sicke* – a joke that would not have been lost on listeners of the day. This leads to jig-like triplet rhythms before the third section returns to a more serious polyphonic discourse. Each one of the fourteen different melodic phrases evolves effortlessly from the previous one, in a seamless sequence. The fancy closes with a fine musical paragraph reminiscent of the sections (often marked ‘drag’) with which English composers up until Purcell slowed down the tempo at the end of their grandest viol Fancies.

[9] The Carman’s whistle, BK36 (chamber organ)

Main sources: *Nevell* (No 34), *Forster* (No 19), *FVB* (No 58), *Weelkes* (No 46). [*Neighbour*; p 155]

Thomas Tomkins noted the first phrase of the melody, without mentioning its title, on his list of *Lessons of worthe*, calling it ‘Another pretty grownd of Mr Byrds’; unfortunately, his copy of the music itself is now lost. By modern definitions it is not really a ground, being based not on a repeating bass pattern but on a varied treble melody, a popular Elizabethan tune in C major (Ionian mode). In Clement Matchett’s manuscript a copying date of 14 August 1612 is given although the work was probably composed some thirty years earlier. It probably dates from the early 1580s. There is also a fine set of variations for two lutes on the same tune, attributed to John Johnson.

Surprisingly, the first statement of the melody is preceded by four bars of introduction, at a lower octave. Then the 12-bar melody itself is heard, an octave higher, followed by eight further variations which alternate 2-part, 3-part and sometimes 4-part imitative passages. In the closing variation, the chordal texture reaches six parts and a satisfying descant is placed above the melody, following the procedure usually found at the end of Byrd's sets of variations. It is easy to see why this constantly inventive and playful piece was popular in the sixteenth century. It must also have been frequently used as a teaching piece since six of the seven known sources have fingerings. I here play the work entirely at 4' pitch, an octave higher than usual, a reference to the whistling carman (or carter) of the title; on sixteenth- and seventeenth-century organs and harpsichords the 4' stop was intended to be occasionally used on its own.

[10] *Sellingier's Rownde, BK84* (harpsichord HB)

Main sources: *Nevell* (No 37), *FVB* (No 64). [*Neighbour*, p 149]

One of Byrd's most well-known pieces, this 'round' in Mixolydian G major is based on a popular tune, probably of Irish origin. (The name *Sellingier's Rownde* may be derived from 'St. Leger's Round', a reference to Henry VIII's Lord Deputy for Ireland, Sir Anthony St. Leger.) This work dates from the composer's middle period, probably the early 1580s and certainly before 1591 since it is in *Nevell*. A fine anonymous setting for two lutes survives, probably written by John Johnson, which must also date from the 1580s. Byrd's work bears some clear resemblances to his earlier 'Round,' the set of variations called *Gypsey's Round* (BK80; CD5/15), which is based on a similar 20-bar tune, which also has the same the jig rhythms and G major tonality. Nevertheless, *Sellingier's Rownde* achieves what it sets out to do with greater perfection than its predecessor. Irrepressible dance rhythms bubble up and over in every bar. Michael Tippett quotes from Byrd's setting in his *Divertimento on Sellingier's Round* for chamber orchestra (1954).

Normally, Byrd adds a descant above the melody only in the last variation, but he does so here in Variation 5 as well as in Variation 9. Although he usually eschews ready-made figurative accompaniments, in Variation 6 he throws off in the left hand, with amused mastery, some traditional English scales in doubled thirds. (This potentially sterile technique is here varied in a sufficiently dangerous fashion to keep the player fully awake...). Then Byrd moves rapidly on to more interesting musical 'matter'. At two moments, the music seems set to become more introspective, in the middle of Variation 7 and again, more intensely, in Variation 8; but these fleeting moments of hesitation are rapidly blown away by sunnier thoughts.

Glenn Gould, one of the few pianists to have expressed a passionate interest in Byrd's keyboard music, was sufficiently impressed by the sudden B flat chord in the last variation to write about it. The chord is indeed striking, but I find myself considerably more struck by the exceptional nature of the whole piece and by its overall conception. The constant variety of keyboard technique, the melodic and rhythmic

richness and the bouncingly youthful energy all firmly announce a composer clearly aware of his own exceptional skills, a musician who above all liked communicating his pleasure to other players and listeners. Thomas Tomkins rightly included *Seller's Rownde* in his first list of *Lessons of worthe*!

[11] **Parson's In nomine, BK51** (chamber organ)

Sources: *Forster* (No 48), *FVB* (No 140) [*Neighbour*, p 165]

The original version of this piece in D minor (untransposed Dorian mode) was composed for 5-part consort by Robert Parsons. This *In nomine* was one of his most famous consort works. Parsons was a prolific composer who may have had contact with the young Byrd. His death (he drowned in the river Trent at Newark on 25 January 1571/2) also created the opening which allowed Byrd to be sworn in as a Gentleman of the Chapel Royal. Only *Forster* names Byrd as the author of this keyboard version but the attribution is plausible since one of Byrd's 5-part consort *In nomine* settings seems to be a homage to the same Parsons work. Byrd's contribution to the piece is nevertheless small, apart from a couple of right-hand flourishes at important cadences. The arrangement probably dates from the period when Parsons was still alive and the young Byrd was still interested in *cantus firmus* technique, probably no later than the mid-1560s.

The name *In Nomine* is derived from the 'Benedictus qui venit in nomine Domini' of John Taverner's Mass based on the plainsong *Gloria tibi trinitas*. The *cantus firmus* of all *In Nomine* settings is thus that same plainsong, and can be heard here in the alto part in long held notes (the first two notes of the piece are the first two notes of the plainsong *cantus firmus*). The complete plainsong may be heard, treated in the complementary *cantus fractus* technique in Byrd's own *Gloria tibi trinitas* setting (CD3/6). See also the note to the *Miserere* settings (this CD/14).

[12] **The Second Ground, BK42** (muselar)

Only source: *Nevell* (No 30). [*Neighbour*, p 126]

Here is one of Byrd's finest compositions. The title derives from the fact that in the only source the first work in ground form is *My Ladye Nevell's Ground* (BK57; CD6/19); this is thus the second one in the manuscript. The work's presence in *Nevell* confirms that it had been composed by 1591, and probably by 1580. Like *Hugh Ashton's Grownde*, it is based on a pre-existent bass, in the present case one in C major (Ionian mode) known as 'Goodnight'. Byrd had already used the same bass for his *Prelude and Ground* for 5-part consort, but this quite independent keyboard piece is even more satisfying structurally, melodically, harmonically and rhythmically. The fact that the ground tune itself is genuinely melodic, rather than just outlining a chordal scheme, gives Byrd the opportunity not only to explore an astonishing range of harmonic variety but also to use the ground tune as a treble melody in the second half of the piece.

This bass melody is a ‘long’ ground (it lasts for twelve bars). There are two 4-bar phrases, the end of each of which is marked by a little 2-bar phrase of different character, creating a most original ‘4+2, 4+2’ form for each variation. The 2-bar phrases are either quiet in the context of a loud variation or loud in the context of a quiet one; or perhaps slow in a fast one or fast in a slow one; or triplets after duplets, duplets after triplets, etc. Particularly notable is the moment at the start of Variation 12 when Byrd lifts the ground melody out of the bass and into the treble. (A comparably striking use of the same effect occurs in Bach’s organ *Passacaglia*.) It stays there until the end of the work, although the little 2-bar interruptions remain in the bass, adding a still further element of contrast. Such features give a uniquely discursive quality to Byrd’s closely-argued musical structure, sustained over seventeen variations (indeed, this is one of Byrd’s longest works). The final variation explores both the lowest and the highest range of the keyboard.

The *Second Ground* is a compelling example of Byrd at his most creative, paying the greatest attention to detail. Listeners who pay it the compliment of listening with as much attention will find that it amply repays their efforts. *Neighbour* also mentions a final special feature, the ‘altogether exceptional lyric appeal’.

[13] A *Horne Pipe*, BK39 (harpsichord HB)

Sources: *Forster* (No 8), *Weelkes* (No 67). [*Neighbour*, p 121]

This youthful work in C major was possibly inspired by Hugh Aston’s excellent *Hornepype* (c1530), and probably dates from the late 1560s. (Concerning Aston, see the note to BK20 above). At the start Byrd puts on the brakes, wilfully holding back the energy so that the piece almost seems to have difficulty getting off the ground. But his apparently slow starts are always deliberate, a compositional ploy designed to set off the intensity that follows. When he does at last release the energy the work takes flight rapidly, with all the force of pent-up vigour and good humour. In *Neighbour*’s words, this *Horne Pipe* ‘keeps breaking into dance rhythms of unquenchable gaiety’.

[14] *Miserere* (I), BK66 [first version] (clavichord)

[15] *Miserere* (II), BK67 [first version] (clavichord)

Only source: *Christ Church, Oxford, Music MS 371*. [*Neighbour*, p 108]

Although the second *Miserere* is the only one formally attributed to Byrd in the source (which dates from the early 1570s), presumably the first is also by him since the two follow each other without a break in the manuscript. It would be rash to infer that all such pieces on a plainsong were automatically designed as organ music or necessarily had any liturgical function. The English tradition of writing settings on the plainsong for the antiphon at Compline, *Miserere mihi, Domine, et exaudi orationem meam* (‘Have mercy on me, Lord, and hear my prayer’) had become a purely secular, even scholarly, exercise. Writing simple 2-part counterpoint upon a plainsong was the traditional way for young

sixteenth-century composers to start learning their art, and the choice of the text was surely a private joke; several generations of young English musicians struggled with their counterpoint exercises upon this plainsong, whose Latin text could also be translated 'Have mercy on me, master'.

Such pieces also served a second pedagogical purpose in training the fingers of would-be keyboard players (Thomas Tomkins describes them as 'Pretty wayes for young beginners to looke on'). The quiet, expressive clavichord was traditionally the instrument for beginners. Byrd's predecessors at Lincoln Cathedral had to teach the most talented choirboys the organ and the 'clavychordes', and no doubt Byrd did also. I have used it here as an acknowledgement of Byrd's youth when he wrote these pieces, during the time when he was 'bred up to Musick under Tallis', but these little works also bring to mind all the young students whom Byrd later formed, many of whom went on to become eminent composers.

The greatest masters used the *Miserere* too, in particular for writing canons. Tallis's non-liturgical setting of the words *Miserere nostri Domine* is a stupendous double canon for seven voices. 116 canons on the *Miserere* by John Bull survive, but have still never been printed. Byrd and the elder Alfonso Ferrabosco, working in 'friendly emulation', are known to have each composed (probably between 1572 and 1578) a series of 'forty waies' in canon based on the *Miserere*. Twenty years later, Morley notes that the two composers could have made infinitely more at their pleasure, and recommends the pieces to his readers as follows: 'I would consell you diligentlie to peruse those waies which my loving Maister (never without reverence to be named of the musicians), Mr Bird, and Mr Alfonso, in a vertuous contention in love betwixt themselves, made upon the plainsong of Miserere, but a contention, as I saide, in love [...] without malice, envie, or backbiting; but by great labour, studie and paines, each making [the] other censure what they had done' (*PEIPM*, p 115). Unfortunately the collection is now lost, despite apparently having been ready for printing, arranged for the lute, in 1603 under the title *Medulla Musickæ: Sucked out of the Sappe of Two of the most famous Musitians that ever were in this land. 40tie Severall Waies ... 2 Parties in One upon the Playne Songe 'Miserere' ...transposed to the Lute by Thomas Robinson*.

Nevertheless, the two little pieces in G (Mixolydian) heard here are not canonic. They must be among his earliest surviving keyboard pieces, possibly written in the 1550s. The first one is in only two voices. The right hand is freely composed, without reference to the chant. It works its way, somewhat self-consciously, up to the highest note of the keyboard (although, at the end, it has a little difficulty getting up there). The left hand, on the other hand, is based directly on the plainsong, which is here 'broken' up, creating new melodies by ornamenting the chant in such a way that one (and only one) of each of the notes in a bar is taken from the *Miserere* plainsong; the other notes are interspersed to give the chant an entirely new melodic clothing that completely hides it. This is a compositional exercise in the traditional technique known as *cantus fractus*, or 'breaking the plainsong'. Morley describes this in detail (*PEIPM*, pp 96-98), making the telling comment that here music is 'made out of it and not upon it'.

Byrd's second setting is in three voices, and the chant is now audible, being placed in the long notes of the top part. This work's quiet charm impressed Gustave Reese fifty years ago. It is composed in the complementary *cantus firmus* technique, being 'made upon' the plainsong and not 'out of it'. The two lower parts are in faster notes, and their duet turns out to be subtly expressive, moving mostly in unsettling 3-bar phrases, each of which comes to a slightly different and deliberately hesitating cadence. After the two voices of the first setting, and the three heard in this one, the longer and more confident closing phrase leads to the entry of a fourth voice in the last bar, enriching the harmonies and bringing the pair of settings to a well-prepared end.

Another example of the *cantus fractus* technique is BK50, the early 2-voice setting made out of *Gloria tibi trinitas* (CD3/6), while *Parson's In Nomine* (BK51; CD1/11) is a complementary setting made on the same plainsong, in *cantus firmus* technique. A second version of these two *Miserere* settings can be heard on the organ, and at low pitch, on CD3/7-8.

COMPACT DISC 2

① *Pavin Johnson's Delighte*, **BK5a** (harpsichord RvN, lute stop)

② *The Galliard*, **BK5b** (harpsichord RvN, lute stop)

Sources: *Forster* (Nos 49, 50), *FVB* (Nos 277, 278). [*Neighbour*, p 171]

The original pavan and galliard of which this is an arrangement is a lute work; this accounts for playing them here on the harpsichord's muted lute stop. One of the earliest lute sources (the *Willoughby* Manuscript, dating from the 1570s) explains the title by calling it 'a paven to delight'; it appears therefore to be simply a piece intended to give pleasure. (The Elizabethans were as prone to melancholy delight as they were to merry delight.) The *FVB* attributes the lute original to Edward Johnson, but this is an error for the more eminent lutenist John Johnson. Since the *Delight* pavan survives in over thirty different manuscripts, in one version or another, this was clearly one of the most popular pieces of the time; it is therefore particularly difficult to establish an 'original' text for the lute version, due to this plethora of different readings, but a comparison with versions known suggests that Byrd may have not hesitated to make alterations, by modifying the harmonic language and reworking the melodic lines to fashion a different climax. But perhaps he only had access to an early version of the work; Johnson himself seems to have revised it in the 1590s. Byrd's arrangement probably dates from the 1580s or early 1590s.

Johnson's Delighte is the first pavan to be heard on this complete recording, and inaugurates Byrd's exceptionally rich contribution in this area. It is a '16-bar' pavan, its six sections running to 96 semibreves; the second strain starts in F major, reinforcing the G-Dorian modality. The sprightly galliard reworks in triple metre the key scheme and many of the melodic ideas presented in the pavan, a

technique which Byrd avoids in his own original galliards; nevertheless, the practice was common at the time, and is used to excellent effect here. In John Ward's words 'Johnson draws us on by the ways in which he manipulates chords; he was a harmonist'. Byrd, while being an excellent harmonist, was also a fine melodist, as becomes quite clear in his varied repeats.

③ **Preludium, BK24** (harpsichord RvN)

Main sources: *Parthenia* (No IV), *FVB* (No 24). [*Neighbour*, p 223]

④ **Galiardo Mistris Marye Brownlo, BK34** (harpsichord RvN)

Only source: *Parthenia* (No V). [*Neighbour*, 'Galliard C4' p 217]

Mary Brownlo (or Brownlow; born in about 1591) was the daughter of a successful lawyer, Richard Brownlow. She was married in November 1613, but the piece was published in *Parthenia*, at about the same time. Since she lived in London, the work provides evidence for Byrd's continuing contacts with the capital at the end of his life. Her *Galiardo* is a vigorous and quite difficult piece, in the more modern style of galliard (with a slower basic rhythm and more semiquaver movement). This is probably among the last keyboard works that Byrd wrote, and may even date from when he was about seventy. Walker Cunningham has convincingly shown that many details in this unusual galliard are probably a response to Bull's *The Prince's Galliard*, written in the same original style; it would thus appear to be another case of 'friendly emulation' (see the notes to the *Quadran* pavan, BK70a, CD5/3; to the *Pavana 'Ph. Tr.'*, BK60a, this CD/6; and to the C major *Pavin*, BK33a, this CD/9).

These two pieces in C major (Ionian mode) are found together in the authoritative printed source *Parthenia*, although the prelude also survives independently in the *FVB* (as well as in two other manuscripts where it is erroneously attributed to John Bull).

⑤ **Parludam, BK115 [EKM 3]** (muselar)

Only source: *Forster* (No 20). [*Neighbour*, p 210]

⑥ **Pavana 'Ph. Tr.', BK60a** (muselar)

Main sources: *FVB* (No 93), *Tisdale Virginal Book* (f. 88'). [*Neighbour*, 'Pavan F2,' p 206]

⑦ **Galiarda, BK60b** (muselar)

Sources: *FVB* (No 94), *Forster* (No 21). [*Neighbour*, 'Galliard F2' p 209]

The anonymous F major prelude was identified in 1973 as Byrd's work by Oliver Neighbour, who noted its musical links with the *Pavana 'Ph. Tr.'* (the same key, an identical harmonic scheme at the start, and the link with the galliard in *Forster* where they occur as numbers 20 and 21, etc.). It has been suggested that the mysterious annotation '*Ph. Tr.*' attached to the pavan in the *FVB* (only) might be a reference to Philippa Tregian, the sister of Francis Tregian who was for many years supposed to have copied the



Preludium in C major, BK24, from *Parthenia* (1612/13)

manuscript; this hypothesis has now been convincingly discounted by Ruby Reid Thompson. (See also the note to the *Gigg*, 'F. Tr.', BK22, on this CD, track 21.) More important, this pavan and galliard pair seems to be related to a popular pair in the same key by his pupil, Thomas Morley. Not surprisingly, the master's version appears to constitute a reworking of his pupil's work, although Byrd was not concerned with scoring points. Yet another 'friendly emulation'...

The exceptionally rich musical material of his pavan is subjected to numerous hidden imitations (in the first strain), augmentations in the bass (in the second and third strains), and lively countersubjects throughout. It is a '16-bar' pavan, its six sections running to 96 semibreves. Byrd is here not working in the traditional F mode (Lydian), which had no B flats and was harmonically ungainly and structurally unstable; the strong insistence on the chord of B flat major confirms his use of the Ionian mode, transposed down a fifth. The result appears tonally rather more forward-looking since the Ionian mode is so close to the modern major scale. The lively and playful galliard perfectly complements the pavan. Both pieces probably date from about 1600.

8 **Alman, BK11** (harpsichord HB)

Only source: *FVB* (No 163). [*Neighbour*; ‘Alman g2’ p 169]

The opening of this work is based loosely on the traditional *Romanesca* bass, but the work is in Dorian G minor. The usual two strains of an alman are each presented with their simple varied repeats, making four short sections. In each of these, the left hand does little more than strum an accompaniment in a relatively unsubtle Italianate style so perhaps Byrd was only harmonising a pre-existent tune. The whole structure is then repeated again with more elaborate variation, including more left-hand activity and rapid right-hand scales; Byrd here more clearly appropriates the opening material and makes it fully his own. It is difficult to establish a dating for the piece, which could have been composed any time between 1570 and 1600, probably in around 1580.

9 **A Pavin, BK33a** (harpsichord HB)

10 **Galliard, BK33b** (harpsichord HB)

Main source: *Forster* (Nos 66/67). [*Neighbour*; ‘Pavan & Galliard C3’ p 210]

This pair of works is one of the finest of Byrd’s most mature pavan and galliard pairs, dating from the early years of the seventeenth century. *Neighbour* suggests that their keyboard style may be Byrd’s response to the style of his pupil John Bull, generally less melodic and more figurative. In the third strain of the pavan, Byrd appears to quote from Bull’s fine *Pavana of my L. Lumley* (*FVB* No 41). John, Lord Lumley, died in 1609. The individual melodies are less inherently expressive than is usual in Byrd’s keyboard music, but a fine contrast is built up between scales falling a fourth in the first strain, or rising a fourth in the second strain, and a more static but rhythmically assertive material for the third strain. The emphasis on overall range is orchestrated in a particularly sonorous manner. The pavan is a ‘16-bar’ work, its six sections running to 96 semibreves. The galliard, again full of figurative material, closes with a trumpet-like third strain.

11 **Have with yow to Walsingame, BK8** (harpsichord RvN)

Main sources: *Nevell* (No 31), *Forster* (No 12), *FVB* (No 68). [*Neighbour*; p 151]

As I went to Walsingham,
To the shrine with speed,
Met I with a jolly palmer
In a pilgrim’s weed.

The words of the title given in *Nevell* clearly fit the popular Elizabethan tune which is the basis of this substantial set of 22 variations, although the more usual title in other manuscripts is taken from the opening words of the song, given above. (Pilgrims were generally known as ‘palmer’ since those that returned from the Holy Land traditionally carried a palm branch or leaf.) The road to Walsingham in the

county of Norfolk, lead to the Priory at the famous centre of pilgrimage, a shrine dedicated to the Virgin Mary who was said to have appeared there in medieval times. But in 1538 her image was taken to Chelsea and burned. Pilgrimages were frequently attacked by their protestant opponents who accused them of being occasions for encounters of a non-religious kind: 'The pilgrimages undertaken on pretence of religion were often productive of affairs of gallantry, and led the votaries to no other shrine than that of Venus', according to Bishop Percy (1765).

It is easy to see that the words of the song do not quite fit the third line of Byrd's 8-bar tune. Shakespeare seems to have known the melody used here. Ophelia in her madness sings a quatrain traditionally associated with the tune that does fit it perfectly: 'How should I your true love know / From another one? / By his cockle hat and staff / And his sandal shoon'. When the Queen asks her what she means, Ophelia continues with another quatrain that again perfectly fits the tune used by Byrd: 'He is dead and gone, lady, / He is dead and gone; / At his head a grass-green turf, / At his heels a stone' (*Hamlet*, Act IV, sc 5).

There is no apparent link with Queen Elizabeth's tireless chief administrator and Secretary of State, Sir Francis Walsingham (c1530-1590); he was a great patron of the arts (Spenser refers to him as 'the Great Maecenas of this age'), but also an ardent anti-Catholic. It is not impossible that the popularity of the tune in the Elizabethan period drew on the coincidence of his name and the song. It continued to find favour throughout the next century, as is shown by J. Phillips's translation of *Don Quixote* (1687) where mention is made of 'an infinite number of little birds, with painted wings of various colours, hopping from branch to branch, all naturally singing "Walsingham" and "John come kiss me now"' (see track 23 on this CD). Byrd's *Walsingham* variations, then, would appear to be a purely secular matter.

Relatively simple lute settings are known by John Johnson and Edward Collard. Dowland used the tune for two lute works, the finer of which is in galliard form. Anthony Holborne also published a short, but harmonically rich lute version. John Bull's extraordinary set of thirty keyboard variations on the same tune (in A minor) is given pride of place in the *FVB*, as the opening work; it acquired an almost mythical reputation in the early seventeenth century on account of its unprecedented keyboard technique (including the crossing of hands) and was included by Thomas Tomkins on both his lists of *Lessons of worthe*.

Byrd's G minor set of 22 variations on the famous tune was, not surprisingly, also included on Tomkins's two lists. It was undoubtedly written before all these other versions and probably dates from the late 1570s, when Bull was still a child. In the first five variations, the melody migrates about the texture, as announced by the first statement where different phrases are presented at different octaves and switch between B flat major and G minor harmonies. (This may be a deliberate reference to the text of the song, which is in dialogue form.) The tune is heard in the alto (Variations 2 and 4), the soprano (Variation 3), and then the bass (Variation 5). From here on it alternates between soprano and tenor until the important Variation 20, near the end, where it is once again heard in the bass. In his last variation, Byrd again presents it in the soprano, but with an even higher descant above it.

Walsingham may best be heard as four larger groups of five variations, separated by a pair of extra variations right in the middle (1-5, 5-10; 11-12; 13-17, 18-22). The veritable arsenal of novel keyboard techniques deployed in this beautifully proportioned work must have seemed astonishing in the 1570s, and clearly suggest the extent to which Byrd created almost single-handedly a virtuoso musical language that was flexible and entirely natural to the keyboard.

12 ***Pavana Lachrymae*, BK54** (muselar)

Sources: *Forster* (No 57), *FVB* (No 121). [*Neighbour*, p 171]

13 ***Harding's Galliard*, BK55** (muselar)

Main sources: *Forster* (No 63), *FVB* (No 122). [*Neighbour*, p 171]

Flow my teares, fall from your springs
 Exil'd for ever; let me mourn
 Where night's black bird her sad infamy sings,
 There let me live forlorn....
 Hark, you shadows that in darkness dwell,
 Learn to contemn light;
 Happy, happy they that in hell
 Feel not the world's despair.

This famous piece started out as a solo lute pavan by John Dowland some time before 1595. The first printed version occurs as a song in pavan form, with the subtitle '*Lacrine*', in his *Second Booke of Songs* (1600), and there is the famous 'passionate pavan' for consort, *Lachrymae Antiquae*, which he published as the opening work of *Lachrymae, or Seaven teares* (1604). Numerous keyboard adaptations of this magnificent '16-bar' pavan exist, by Giles Farnaby (*FVB* No 290), Cosyn, Melchior Schmidt, Sweelinck and Scheidemann, as well as several anonymous versions. A pavan and galliard by Morley (*FVB* Nos 153/154) are clearly a more general homage to Dowland, starting with a much freer reference to *Lachrymae*.

It has recently been suggested that *Lachrymae* might have originated as a homage to either Marenzio's 6-voice madrigal *Parto da voi mio sole* (1585) or Lassus's Penitential Psalm *Domine ne in furore tuo*, since both works appear to contain the opening motto theme (the Lassus is particularly striking, at the words *Laboravi in gemitu meo*). However, I am also struck by the similarity of the famous motto to the opening of the French chanson by Dominique Phinot, *Plorez mes yeux, plorez à chaudes larmes*; this first phrase was quoted in the *Instruction methodique & fort facile pour apprendre la Musique Pratique* (p. 49) by the Dutch musician Cornelius Blockfort [Corneille de Montfort], printed in 1573, 1581 and 1587; Dowland could easily have known it.

Of all the keyboard arrangements, Byrd's is the finest and certainly the least mechanical (although the surviving text of Sweelinck's version is unfortunately notoriously corrupt and probably simplified). Byrd's point of departure was the original lute version, not the song nor the consort piece, but whereas most of the other keyboard versions are in A minor, Byrd transposes it up into D minor, lifting the work into a more singing part of the instrument. This also allows for richer harmonic textures underneath and, more significant, places the important expressive notes higher. The first 16-bar strain has F as the highest note, the second strain has G, and the last has A, the top note of Byrd's keyboard. This corresponds closely to the effect on the lute since this highest note would have been played on the highest tied fret of the top string. (Byrd also transposed *Monsieur's Alman*, BK44, up a fourth, for similar reasons; see CD7/11.)

Faced with Dowland's great song, Byrd 'responds with the unmistakeable sympathy that he usually reserves for popular music. The spacious pavan framework allows him room not merely for the most imaginative flights of figuration, but for far-reaching elaboration of the melody and contrapuntal reflection upon it ... His excursions away from his model do not aim at correction, like those in Johnson's *Delight*, but pay it the compliment of treating it as a source of inspiration' (*Neighbour*, p 172).

Dowland's own lute galliard to *Lachrymae* is a later composition and was first published only in 1612. Byrd's arrangement of the pavan must predate this since he uses a different lute galliard, but his version is so clearly in his latest style that it must surely date from when he was at least 60 or 65. The fine galliard he chose, by the lutenist James Harding, is associated with Dowland's own *Lachrymae* in some lute sources. It is typical of the more modern style of galliard in which, because of the faster semiquavers, a slower basic tempo is required. (See CD5/6, *If my complaints*, for a Dowland galliard arranged by Byrd.)

14 **The Barley Break, BK92** (harpsichord RvN)

Only source: *Nevell* (No 6). [*Neighbour*, p 174]

This unique work probably dates from about 1580. It is a musical description of an energetic outdoor country game played by three couples, in which two of the couples at either end of a field must try to change partners. The third couple, who must hold hands, are supposed to stay in the middle of the field (called 'Hell') and stop them; when they catch one of the others, the intercepted pair must take their place in 'Hell'. A detailed description of the game occurs in Sir Philip Sidney's poem *Lamon* (c1581-83). Here, then, is a good-natured, amusing, and wholly original keyboard work.

Byrd first describes the six players in six short sections (each of which has a varied repeat). The first two (not holding hands) are in '8-bar' galliard form, a rather solid and heavy section followed by a more dancing and sprightly passage (possibly supposed to represent the man then the woman); they each

firmly define the tonality of G major, anchoring the whole of Byrd's exceptionally long work. The third and fourth players (musically much more similar, so probably representing the couple holding hands in 'Hell') are appropriately represented by a pair of jigs, since these players have to run about a lot. Their music modulates to D major and back to G. The more serious fifth and sixth players are presented in alman style; their music, strikingly, starts in A minor but then moves back to G major. The first of this third pair (i.e. the fifth player) quotes from the popular 'Browning' melody (used elsewhere by Byrd as the basis of a splendid work for 5-part consort).

After a hundred bars the scene is now set and the fun can start. The manuscript explains that 'battle is joined', and after some playful trumpet-calls Byrd quotes from a popular 'battle' tune of the period; this passage is presented in the energetic jig rhythm of the hand-holding couple in 'Hell', who are clearly running about the whole field. After further adventures (during four short alman-style sections), the closing section starts. It is in langorous pavan style. The music settles back to G major for a 24-bar section (plus its varied repeat) before a short coda brings the work to an end.

Whatever new couples have been formed by changing partners, by the end of the game everyone is clearly happy, even dreamily content. *The Barley Break* is thus a sort of medley of thirteen short dance sections, presenting galliard, alman, jig, pavan and other styles, quotations from at least two popular tunes, and above all a careful harmonic scheme that supports the whole over nearly ten minutes. *Neighbour* remarks that it is a kind of domestic version of Byrd's more famous *The Battell* (CD7/4-6).

[15] *Pavana The Earle of Salisbury, BK15a* (muselar)

[16] *Galiardo, BK15b* (muselar)

[17] *Galiardo Secundo, BK15c* (muselar)

Main source: *Parthenia* (Nos VI, VII, VIII). [*Neighbour*, 'Pavan & Galliards a2' p 218]

Sir Robert Cecil was born in about 1563 and died on 24 May 1612. He was knighted in 1591 by Queen Elizabeth and created Earl of Salisbury in 1605 by James I. (Elizabeth called him her 'little elf'; James called him his 'little beagle'.) Morley dedicated his *First Booke of Balletts* (1595) to him, as did Robert Jones his *First set of Madrigals* (1609) and Dowland his translation of Ornithoparcus's *Micrologus*.

These three works by Byrd and Orlando Gibbons's equally famous *The Lord of Salisbury, his Pavin* and its accompanying *Galiardo* (both also in A-minor Aeolian mode) were published in *Parthenia* (1612/13) a few months after Cecil's death. The works may have been written close to that year, and would thus date from the end of Byrd's life, when he was about seventy. The pavan in particular has been popular even as a piano piece from the middle of the nineteenth century up until Glenn Gould. Its popularity was also helped by a sensitive arrangement for strings in Sir John Barbirolli's *Elizabethan Suite*.

Surprisingly for such a serious work, this is only an '8-bar' pavan. Even more unusually, it and the first

Pavana 'The Earle of Salisburie' from *Parthenia* (1612/13)

galliard have only two strains rather than the normal three. Most strange of all, for these three works Byrd did not provide the varied repeats found with all his other pavans and galliards. The pavan runs to a total of only 16 semibreves in all (although if one adds the repeats this becomes 32). Since the works were published in London during his lifetime, I have refrained from adding too much elaborate variation in the repeats since the composer presumably did not wish it here.

[18] ***Eccho paven, BK114a***
(harpsichord RvN)

[19] ***The Galliard, BK114b***
(harpsichord RvN)

Only source: *Forster* (Nos 69/70).
[*Neighbour*, 'Pavan & Galliard
G5' p 215]

In 1971, Oliver Neighbour identified these two fine examples of Byrd's most mature style as no doubt being the works mentioned by Thomas Tomkins in his first list of *Lessons of worthe*: the 'Eccho paven & galliard. Mr Byrde ... in gamut.' They occur only in *Forster*, anonymously and without the identifying title, but must be by him.

I suspect that the epithet *Eccho* probably only became attached to them after their composition. The word is now somewhat misleading. Byrd's echo technique does not rely on the use of separate manuals (as in Sweelinck's *Echo Fantasies*, for example) since

harpsichords and virginals (and most English organs) only had one manual. In the *Eccho Paven* and its galliard, the 'echo' is heard in the right hand, at the same pitch as the first statement: the first three notes of the right hand are immediately heard again, but the echo is not hidden or any less loud than the leading part. As such the work is perhaps closer to pieces whose imitative techniques are so dense that they are in effect written in free canon. Moreover, in the varied repeats of each strain the echo repetition is maintained.

The echo technique may be most easily understood by listening first to the galliard, one of Byrd's most vigorous. With strict regularity, the melody heard in the right hand in each bar is repeated in the next, as if an extra voice were entering, enriching the texture. Only at the end does Byrd broaden this one-bar repetition scheme to allow for a two-bar delay in the last phrase, as it descends a full octave scale. In this rich closing passage Byrd works a fine alto imitation into the first statement of strain 3 which, curiously, appears to have been omitted by the copyist in the varied repeat but is perfectly playable and completes the harmonies; I have therefore restored it in the closing bars. Throughout the work, while the melodic fragments in the right hand are always strictly repeated, Byrd never once repeats the harmonies, textures or rhythms of the accompaniment in the left hand.

Turning back to the pavan, it is easily recognisable as a '16-bar' pavan, with six sections running to 96 semibreves. It also has, unusually for Byrd, a tonal scheme similar to that of the galliard: the three strains of both start on chords of G major, C major and F major, this strong last key asserting the characteristic flavour necessary for the G-Mixolydian mode. The repetition-imitation is much freer than in the galliard. The pitches or the lengths of the notes of the 'echoing' part are not always literal, and are sometimes freely changed; the echoing repetitions are placed at first after one bar (at the beginning of each strain), then expanded to two bars (in the middle of the first strain), and finally contracted to half a bar (in the middle of the third strain). This supple repetition technique reinforces each phrase and indeed, in both these works the echo statements are almost always stronger than what they imitate, not weaker, as the word 'echo' might suggest.

The originality of these works 'betrays its author in every dimension, from the precision and vitality of detail that characterize his late style to the masterly clarity and assurance with which the design is carried through' (*Neighbour*).

☐ **Wilson's Wilde (Wolseys Wilde), BK37** (harpsichord HB)

Only source: *FVB* (No 157). [*Neighbour*, p 158]

This C major (Ionian mode) setting of a popular Elizabethan tune is considerably less complex than usual. Perhaps Byrd made it for a pupil with limited keyboard skills. After the full statement of the melody, there is only one further variation. The form is an ABCC quatrain, well known from verse stanza form; it is found in several other works, such as the C major *Corranto* (BK45; CD4/7) and *The*

Mayden's songe (BK82; CD4/8). Titled *Wolseys Wilde* in the *FVB*, the little work has the title *Wilson's Wilde* in *Forster* (No 10, although only the title, without the music, was copied out) and the tune is known in other sources under that name.

[21] **A Gigg, 'F. Tr.', BK22** (muselar)

Only source: *FVB* (No 181). [*Neighbour*, p 170]

The marginal annotation '*F. Tr*' found in the *FVB* is perhaps a reference to Francis Tregian, who was for many years thought to have copied the manuscript (but see the note to the *Pavana 'Ph. Tr.'*, BK60a, track 6 on this CD). This A minor (Aeolian mode) jig may be simply an arrangement of a popular tune, and may not even by Byrd (a curious resemblance exists with the opening of a similar one by Tisdale). Normally when Byrd sets such pieces, he follows the main statement with at least one complete variation of his own, as in *Wilson's Wilde*.

[22] **A Preludium, BK116 [EKM 4]** (harpsichord HB)

Only source: *Forster* (No 8). [*Neighbour*, p 223]

This anonymous prelude in G major (Mixolydian mode) was identified as Byrd's by Oliver Neighbour in 1973. It is probably a late work. Some of Byrd's other preludes seem linked with pavans or galliards and at least one was associated with a fantasia, but this work is not known to have been associated with any particular piece. However, nothing suggests that preludes could not also be used to introduce grounds or sets of variations.

[23] **Jhon come kisse me now, BK81** (harpsichord RvN)

Only source: *FVB* (No 10). [*Neighbour*, p 161]

John come kiss me now,
John come kiss me now,
John come kiss me by and by,
And make no more ado.

The words of the popular song on which this work is based recount a mock dispute between a woman and her husband. Her words, given above, perfectly fit Byrd's version of the tune. Her husband replies (going on for fourteen stanzas) with a teasing tirade, 'Wives are good and wives are bad, wives can make their husbands mad, and so does my wife too ...'. The song is mentioned in several seventeenth-century plays and poems, as well as in Burton's *Anatomy of Melancholy*. (See also the note to *Walsingham*; this CD, track 11). Byrd harmonises the G major tune with a slightly modified version of the Italian *Passamezzo moderno* bass (used in an augmented form as the basis for the *Quadran* pavan and galliard in the same key; see CD5/3-4). John Bull used the same bass in *Les Buffons* (and he quotes

the tune of 'John come kiss me now' in Variation 3). Another keyboard setting, with sixteen variations, is found in *BL 29996* (f. 207), composed by Thomas Tomkins's half-brother John Tomkins (1586-1636).

This may be counted among Byrd's most mature sets of variations, written when he was about sixty. It is one of his few works that seems to call for a keyboard with Flemish-style short-octave in the bass. The popular tunes used for Byrd's variation sets are normally 12, 16 or 24 bars long, but here it is only 8 bars. He responds by writing sixteen variations, rather more than is his norm. What is particularly striking here is the way each variation is not an independent entity: Variation 3 starts with quaver figuration first developed in the second half of Variation 2, but closes with semiquavers further developed in Variation 4. Variation 5 takes up the figuration of Variation 3 again, but doubled in thirds, and the same figure returns in the second half of Variation 6. Variations 8 to 14 form a powerful central block in which semiquavers, then triplets, then sextuplet semiquavers, gradually overwhelm the melody (which sometimes takes refuge in the bass), but the real changes in texture almost always occur at the half-way point in the tune and carry over into the start of the next variation. The two closing variations restore a solid calm (although the *Passamezzo moderno* bass has now quite disappeared).

Along with *The Bells* (BK38, CD1/2), this work is perhaps Byrd's most virtuoso, beating at their own game John Bull and Giles Farnaby, whose dazzling outbreaks of fingerwork are usually interrupted by the ends of sections. Byrd has his sights set on other prizes than simple virtuosity. No other composer of the English Elizabethan school was so capable of thinking of structures that willfully defied and contradicted the readymade sectional structure that a set of variations superficially implied at that time.

COMPACT DISC 3

(recorded entirely on Jürgen Ahrend organ of l'Église-Musée des Augustins, Toulouse)

1 Christe qui lux, BK121 [ETOM 6/34]

Only source: *Christ Church Musical MS 371*, f. 12. [*Neighbour*, pp 54, 101]

It is not quite certain that this poetic little piece is by Byrd, but stylistically it seems to bear the melodic and harmonic hallmarks of his early works. It could have been composed at any time during Mary Tudor's reign (1553-1558) but survives anonymously in the same early keyboard manuscript that preserves the composer's two *Miserere* settings (BK66/67; CD1/14-15, and this CD tracks 7 & 8), and was copied in the early Elizabethan years, at the latest. By the start of Elizabeth's reign, Byrd had probably already composed three other pieces based on the same plainsong melody of the Catholic Sarum (Salisbury) hymn *Christe qui lux es et dies*, / *Noctis tenebras detegis*; / *Lucisque lumen credis*, / *Lumen beatum predicam* ('Christ, you who are the light and the day / roll back the shadows of the night; / you are believed in as the light of light, / foretelling blessed light'). These three settings now

survive as consort works, in versions that may possibly have been intended to give a second life to even earlier pieces that were originally liturgical works to be sung for the Sarum rite and had no formal function after Queen Mary's death in 1558.



Davitt Moroney at the organ of l'Église-Musée des Augustins

This organ setting of the same plainchant has some features in common with one of the consort ones, so the likelihood that it is by Byrd is strengthened. It would still have been useful during Byrd's years as organist at Lincoln Cathedral in the 1560s. The plainsong is clearly audible in the top voice. Below it, two voices (tenor and bass) set up a gentle dialogue. The first phrase of three bars is followed by a similar answering one that however leads the music to a different cadence. The third phrase is much longer and more involved, leading the top voice to abandon the strict plainsong in steady notes towards the end. Finally, for the last phrase an extra voice (alto) is added, bringing this luminous little work to a fine close. *Christe qui lux* would have been liturgically appropriate at the quiet evening service of Compline, during Lent. It is here played twice, at 10' pitch and then at 5' pitch.

[2] *Praeludium*, BK12 [first version]

Sources: *Weelkes* (No 72), *FVB* (No 100). [*Neighbour*, p 222]

In the *FVB*, a marginal note indicates that this A minor prelude belongs with the youthful fantasia in the same key (BK13; see CD7/23), and indeed it could well date from the 1560s. However, the two works were not copied out together, the fantasia occurring nearly a hundred pages earlier (as No 52). Moreover, sources copied by two of Byrd's pupils do not confirm that the two belong together since the fantasia survives without the prelude in *Tomkins* and the prelude survives without the fantasia in *Weelkes*. Nothing therefore proves that Byrd was responsible for linking the two works. For this organ version I have placed it before another early voluntary, BK27, whose first half is in a compatible mode. It may be heard again, preceding BK13 (as suggested by the *FVB*), and on various different instruments at high pitch, on CD7/19-22. This short piece is thus presented five times in this recording.

[3] *A Voluntarie*, BK27

Main sources: 29996 (f. 69'), *Nevell* (No 42), *RCM MS 2093* (p. 31). [*Neighbour*, 'Fantasia C3' p 225]

This is really a fancy, despite being called a voluntary. It survives almost by chance since only one source (*RCM*) gives it complete. 29996 has only the first half; *Nevell* and another less important manuscript have only the second half. Byrd himself may have been responsible for cutting in two this early work, probably dating from the early 1560s. Perhaps he felt there was a structural problem since the whole first section seems in the Aeolian (A minor) mode, whereas the piece later settles into, and ends in, the Ionian C major mode. The musical language of the first section may be seen as a tribute to one of the earliest important figures of English keyboard music, John Redford (who died in 1547). In 1560, Byrd's redfordian work in the 'meane' style (freely imitative, without being based on a plainsong) would have sounded youthful and accomplished within an established tradition, yet adventurous also. This style has everything to gain from being heard in a very large and resonant acoustic.

The voluntary is in three voices, filled with an abundance of motives that feature melody and purely rhythmic imitation of a particularly lucid and eloquent kind. The deliberately static imitative passages have an almost hypnotic effect since each paragraph is longer than the previous one. He restricts the pitches at which the melodies are heard, thereby preparing the brilliant closing paragraph wherein the number of voices is expanded to four and imitations in different rhythmic combinations and strettos are piled on at increasingly high pitches, creating a fine climax. Perhaps by 1591, the date on *Nevell*, he still remembered his youthful pride in this ending, while being aware that the earlier part was now a bit outdated stylistically; this could explain why only the second half was copied into *Nevell*.

④ *Ut, re, mi, fa, sol, la*, **BK64**

Sources: *Nevell* (No 9), *FVB* (No 101). [*Neighbour*, p 228]

⑤ *Ut, mi, re*, **BK65**

Only source: *FVB* (No 102). [*Neighbour*, p 230]

Thomas Tomkins included these two pieces on his two lists of *Lessons of worthe*, and he added that they were good ‘Bothe For substance’. They appear to belong together (if their juxtaposition and a marginal annotation in the *FVB* can be trusted), although Byrd included only the *Ut, re, mi, fa, sol, la* in *Nevell*. While the first work is a noble, mature construction in the ricercar style, the second piece (no doubt composed in Byrd’s youth) is a livelier and more playful composition closer to the complementary capriccio style; it follows the solemn *Ut, re, mi, fa, sol, la* most effectively, despite its earlier date.

Each work is a hexachord fantasia, a form of abstract monothematic keyboard composition. Morley comments on the hexachord that ‘we commonly call [it] the sixe notes, or *ut, re, mi, fa, sol, la*’ (*PEIPM*, preface ‘To the courteous reader’). These names of the first six notes of the major scale are traditionally derived from the opening syllables of the hymn *UT queant laxis, REsonare fibris, MIra gestorum, FAmuli tuorum, SOLve poluti, LABii reatum*, although in the seventeenth century writers such as Playford also linked them with the elegant Latin hexameter verse *UT RELivet MISerum FATum SOLitumque LABorem*.

Extremely simple early settings for keyboard are known by (John?) White and by Nicolas Strogers (probably written in the 1560s), but Byrd’s pieces appear to be the first known extended compositions of this kind. He also wrote another playful work on the ‘sixe notes’, for three hands on one keyboard and incorporating popular tunes (BK58; see CD4/2). The form seems to have developed in the British Isles and passed from there to the Continent. Highly developed *Ut, re, mi, fa, sol, la* settings were much favoured by composers of the next generation, including a partially canonic one by John Luge, two works by Bull, four by Tomkins (as well as an extended piece based on *Ut, mi, re*) and one by Farnaby that cunningly disguises the theme in the minor. Continental composers later took up the idea, as may be

seen from keyboard works by du Caurroy, Cornet, Frescobaldi, Froberger (a magnificent Fantasia, published by Kircher in 1650, and copied out by Mozart), Guillet, Hassler, Scheidt and Sweelinck; two complete elaborate settings of the Ordinary of the Mass were based on the hexachord by the Catalan composer Francisco Valls (*Missa Scala Aretina*, 1702, and *Missa regalis*, 1740).

Byrd's majestic *Ut, re, mi, fa, sol, la* is based on the rising and then descending 6-note scale (or hexachord). Morley calls conjunct motion of the notes of the rising and falling hexachord 'continual deduction' (*PEIPM*, p 7). Here, since the work is in G (Mixolydian mode), the pitches are at first G, A, B, C, D, E and E, D, C, B, A, G, heard in long notes, but other pitches are heard later; each rise and fall is therefore a six-note phrase. The first entry occurs in the soprano.

Quite early on in this long piece (at bar 62), Byrd introduces a cheerful popular tune from the Low Countries (identified recently by Oliver Hirsh), known on the Continent as the *Bruynsmedelijc*. In Italy it was known as the 'Flemish Bass'; Frescobaldi, some fifty years after Byrd, bases his *Capriccio sopra la Bassa Fiamenga* (1624) on the same melody.

It would be hard to exaggerate the revolutionary nature of this piece which so willfully departs from the G mode in a harmonic journey the likes of which had not been heard before in English music. The extraordinary climax of the work, right at the centre of the construction, is a series of entries in the soprano that themselves begin each on one note higher in the scale and push the music into uncharted harmonic territory: the sixth entry of the hexachord starts on F, the seventh on G, then A, then B flat, and finally C. This tenth entry leads Byrd to the highest note of his keyboard (top A). By the end of this climactic central paragraph, since the music has returned to more normal harmonic territory, rapid scales and dance rhythms can break out.

In the other work, the lively *Ut, mi, re*, the progress up and down the 6-note scale is playfully distracted by the systematic interpolation of notes a third higher, giving what Morley calls 'the notes in disjunct deduction' (*PEIPM*, p 7). The altered rising and falling hexachords become G-B, A-C, B-D, C-E and E-C, D-B, C-A, B-G, each rise and fall being broken into four pairs (rather than the 6-note phrases in the other work). Such alternating versions of the hexachord occur in several other theory books of the period, beside Morley (for example, this exact *ut, mi, re* is found in the *Instruction methodique* by Cornelius Blockfort [Corneille de Montfort], Lyon, 1571, p 16; see also Playford, *A Brief Introduction to the Skill of Musick*, 1654, p 20).

Since in this work the hexachord usually starts and ends on chords of G major (another striking difference with the *Ut, re, mi, fa, sol, la*), the effect is harmonically calm on the keyboard due to the unequal temperament (in which G is a gentle key). The rhythms of each statement, on the other hand, change quite a lot (unlike in the *Ut, re, mi, fa, sol, la*). Most of the variations climax in the middle on the harmonically richer chord of E major. The perpetually varied journey towards this creates ever-renewed harmonic tensions that are much strengthened by the temperament. All this gives the work an

unexpected force. Byrd's main interest in this early piece is rhythmic interplay. Against the steady *Ut, mi, re* melody, an astonishing variety of counterpointed cross-rhythms deliberately creates confusion until, at the end, a majestic final statement re-establishes order.

Unlike in the *Ut, re, mi, fa, sol, la*, the statements of the theme are generally separated as if they were separate variations (at least at the opening). The variation-like character makes the work a useful means of displaying different registrations on the organ. Or perhaps it is the other way round: the varied registrations possible on the organ help make audible the structures of both these remarkable works. It was Plato who maintained that 'beauty is form made visible'.

[6] Gloria tibi trinitas, BK50

Only source: *Tomkins* (No 9, p 36). [*Neighbour*, p 110]

The influence of Thomas Tallis is clear in this setting of the Dorian mode plainsong. The text of the chant is *Gloria tibi trinitas equalis una deitas et ante omnia secula et nunc et in perpetuum* ('Glory be to you, Trinity, one equal Godhead, from before all centuries, now and for ever'), the Sarum rite antiphon to the Psalm *Laudate pueri* at Vespers on Trinity Sunday. It is undoubtedly one of Byrd's earliest pieces, and includes what appears to be a deliberate quotation from Tallis's own setting of the same plainsong. Byrd, as did his mentor, uses the *cantus fractus* technique described above in the note (see CD1/14) to his first *Miserere* setting (BK66, which follows on this CD). The highly ornamented left hand is built out of the plainsong, which ends up being quite unrecognisable. The appearance of an additional voice in the last few bars is typical of Byrd's plainsong settings for keyboard. The work is played here at 5' pitch. (See also CD1/11 for the setting in *cantus firmus* technique of *Parson's In nomine*, BK51, based on the same chant.)

[7] Miserere (I), BK66 [second version]

[8] Miserere (II), BK67 [second version]

See the note to CD1/14-15 (where these pieces are performed on the clavichord, at higher pitch).

[9] A Verse of Two Parts, BK28

Only source: *Tomkins* (No 10, p 38). [*Neighbour*, 'Fantasia C4' p 225]

This little fancy (despite its name 'Verse') is a brilliant and playful piece in the C major Ionian mode. It was probably composed quite early in Byrd's career, by the mid-1560s. The 2-part writing is typical of much organ music of the sixteenth and seventeenth centuries. The harmonies are amply filled in by the resonance in a large building. Nevertheless, this piece could possibly have originated as a consort *bicinium* (despite the brief addition of a third voice at the very end). The same style was later used by Giles Farnaby's son Richard in his rather similar C major *Duo* (FVB, no. 238), and by Sweelinck in his G minor fantasia.

10 **A Grounde, BK43**

Only source: *Forster* (No 46). [*Neighbour*, 'Short Ground in C major' p 120]

This is the first of Byrd's three 'short' grounds, based on a little 4-bar repeating bass pattern (here heard alone at the start). The other two are BK9 (track 13 on this CD, and CD5/5) and BK86 (CD4/9). They are clearly all early works, probably dating from the 1560s. Despite the shortness of the 4-bar ground (in the C major Ionian mode), Byrd's paragraphs are, as always, built in phrases that are much larger than the short ground itself. The first one, for example, covers more than eight statements of the bass.

The Regal stop (used here) was often found on small organs in sixteenth-century England. Several such instruments were listed on the inventory of Henry VIII's instruments in 1547, for example the 'faire Instrument being Regalles and Virgynalles' that was in the 'Kinges pryvey Chambre'. Such instruments were sometimes described as having a 'stoppe of timbre pipes'. The instrument continued to be popular throughout the sixteenth century. William Treasurer, for example, was 'Regall maker' to both Edward VI and Elizabeth I.

11 **A Fancie, BK46** [first version]

Sources: *Weelkes* (No 74), *Nevell* (No 41). [*Neighbour*, 'Fantasia d1' p 248]

12 **A Fancie, for my Ladye Nevell, BK25** [first version]

Sources: *Nevell* (No 36), *FVB* (No 103). [*Neighbour*, 'Fantasia C2' p 245]

The Dorian mode D minor fancy (BK46) probably dates from about 1590 and was clearly revised shortly after being copied into *Nevell* since the *Weelkes* text presents some significant improvements. The *Nevell* text of the C major fancy (BK25), on the other hand, is more or less definitive and presumably dates from the late 1580s or very early 1590s. Structurally, both works are similar to the *Voluntarie for my Ladye Nevell* (BK61; this CD/20). Whereas most of Byrd's other fancies evolve at an unhurried pace, with one idea slowly giving way in the fullness of time to another (usually progressively more lively) idea, these fancies start with clearly distinct and contrasted paragraphs.

The first section is intricately polyphonic, in what was later called the traditional *stilo antico*, based on two successive points of imitation in vocal style. In the D minor work this is in *ricercar* style and is possibly intended to be a reference to the *Salve regina* plainsong. In the *Fancie for My Ladye Nevell* it is in a lighter capriccio style closer to works for instrumental ensemble. In both works the second section is based on dance rhythms, similar to certain polychoral canzonas of Andrea and Giovanni Gabrieli (although it is unlikely that Byrd knew such Venetian music).

The remainder of the D minor fancy is made up of one large section that is weightier and more sonorous. Towards the end, one remarkable passage anticipates by twenty years the close, rising

imitations and driving cross-rhythms found in another Venetian repertoire, Monteverdi's Vespers. John Bull later paid homage in the closing section one of his pavans in A minor to this remarkably advanced passage in Byrd's work. This phrase is seven semibreves long and is repeated with elaborate ornamentation in the form of dramatic scales. Here at last the fingers are released in long, free, toccata-like flourishes announcing the *stylus fantasticus*. The remainder of Lady Nevell's fancy, on the other hand, is made up of several contrasting sections, although the last section is treated similarly to the last one in the D minor work; here the idea is longer and extends to 12 semibreves before the ornamented repetition occurs. The work ends with a short lyrical, almost yearning passage, that sounds like an unexpected musical afterthought.

In both these fancies, written a generation before Italian keyboard composers had published their comparable toccatas, Byrd anticipates the three distinct kinds of baroque keyboard music which would become so clearly crystallised during the seventeenth century. These were to become formally codified in the compositions of Frescobaldi and Froberger or the writing of Athanasius Kircher (especially in his famous *Musurgia Universalis*, 1650). Whereas the Baroque period would tend to separate them out into three stylistic ghettos (the old contrapuntal style; the various different kinds of dance music; and the free fantastic style), Byrd prefers to unite them into single toccata-like works, and often throws in a popular song for good measure. Second performances of both fancies, on the harpsichord and at a higher pitch, can be heard on CD4/10 and CD6/2.

It is not known for which Lady Nevell the C major fancy was composed. The four works that carry her name, *Qui passe, for my Ladye Nevell* (BK19), this same C major *Fancie, for my Ladye Nevell* (BK25), *My Ladye Nevell's Grownde* (BK57) and *A Voluntarie, for my Ladye Nevell* (BK61) are united on CD6, assembled around the sequence of nine pavans and galliards which occurs as the central part of her manuscript.

13 **A Grounde, BK9** [first version]

Only source: *Forster* (No 47). [*Neighbour*, 'Short Ground in G minor' p 120]

This is the second of Byrd's three 'short' grounds, based on a little 4-bar repeating bass pattern. The other two are BK43 (this CD/10) and BK86 (CD4/9). They are clearly all early works, probably dating from the 1560s. A second performance of the present work, on the harpsichord and at higher pitch, may be heard on CD5/5.

It is particularly interesting to hear how the closing section acquires breadth and sonorous weight on the organ, whereas on the harpsichord the less sustained notes give the same passage the character of a decrescendo. (The same effect occurs at the end of the *Ut, re, mi, fa, sol, la* and several other pieces.) The organ makes the melodies, imitations and dissonances sing out beautifully, but the harpsichord gives greater clarity to the rapid left-hand runs. My first instinct, having recorded both, was to leave

only the harpsichord version on this complete recording; yet the organ's sustained notes and eloquent gravity certainly add a quality that cannot be achieved on the plucked strings of the harpsichord. Debussy specifically wished his *Nocturnes* to sound 'flou' (unclear); similarly, waves of slightly imprecise organ sound in a large building can be moving. Yet modern technology usually only offers our ears an absolutely clear and clean sound, as if this were the only way the music should speak to us...

[14] *Clarifica me, pater, 2 parts (I), BK47*

[15] *Clarifica me, pater, 3 parts (II), BK48*

[16] *Clarifica me, pater, [4 parts] (III), BK49*

Sources: *Weelkes* (Nos 24, 25, 26); *FVB* (Nos 176, 177, second and third settings only).
[*Neighbour*, p 108]

All three pieces are based on the Dorian mode plainsong *Clarifica me pater apud temetipsum, claritate quam habuit, priusquam mundus fieret*, the Sarum antiphon to the Magnificat at First Vespers on Palm Sunday. *Weelkes* gives no plainsong identification at all for the first two settings and wrongly calls the third one *Innomine*, whereas in the *FVB* the second and third settings are mistakenly called *Miserere*. The fact that the neither of the two sources correctly identifies the plainsong is a firm indication that by the early seventeenth century these works had lost all liturgical connotations. The confusion concerning the plainsong seems to have been longstanding since Tallis's three fine settings of the same chant (in the Mulliner Book) all occur without title and Tomkins called his own excellent later setting *Glorifica me pater*. This led to some nice sleuthing by musicologists: Denis Stevens identified the Tallis pieces in 1951; three years later, Gustave Reese recognised the same plainsong in Byrd's second and third settings (that is, the pair in the *FVB*); in 1955, Stephen Tuttle saw the connection with the Tomkins work; and finally, in 1965, John Caldwell identified Byrd's first setting.

Byrd's three pieces were probably composed by the early 1560s. There can have been no liturgical reasons for grouping three settings of the antiphon, and even less for transposing the melody up a fifth, as he does in the second setting. The conclusion is clearly that Byrd was simply writing a triple setting based on the plainsong, but designed to be played together like a sequence of movements, and with a cumulative effect that owes nothing to Catholic or Anglican liturgical considerations. His purpose here is to explore three quite different kinds of counterpoint, a straightforward composer's problem.

The first setting is in two voices and is in *cantus fractus* technique (see CD1/14). The plainsong is broken up in the left hand at the bass octave, in the lowest part of the instrument, a strikingly original and sonorous effect later also used by Bull and Gibbons that is typical of organ writing. In the second half of this movement, the plainsong can once again be heard in more recognisable form, in the tenor octave of the left hand, but Byrd playfully adds mysterious syncopations and unexpected cross-rhythms to the right-hand counterpoint. A third voice enters near the end, as is usual in such pieces, and announces the texture of the next movement.

The second setting is in three voices, using *cantus firmus* technique. The plainsong is heard in long notes in the top voice, but it has been transposed up a fifth (making any liturgical link extremely unlikely). The duet heard between the two lower voices starts in rational, imitative manner, but soon breaks down into warring cross-rhythms which end up displacing the beat so that it sounds as if the *cantus firmus* has gone wrong and slipped out by one beat. This is an aural equivalent to the *trompe l'œil* effect in painting, where the eye is deceived; here, in a sort of *trompe l'oreille*, it is the ear that is cheekily misled.

In the third setting the number of voices increases again, to four. This brings the set to its fullest sonority so far, although 6-part chords are heard at the end. It is fully imitative throughout. By comparison with the second setting, here the extra voice is the soprano, added like a sort of descant over the plainsong (which is in the alto), much as Byrd usually adds a descant in the last section of his song variations. In the first cell of imitation each of the three non-plainsong voices (soprano, tenor, bass) gets three different statements of the countersubject, in crotchets moving by small intervallic jumps (Morley's 'disjunct deduction'). But each statement is different melodically, such is the nature of Byrd's flexible counterpoint since he likes pulling about the intervals and note values, stretching and compressing them to give a new emphasis to the melodic and rhythmic cell. The second cell enters with a new idea in flowing quavers, in conjunct stepwise motion (Morley's 'continuall deduction'), and introduces some expressive false relations which, by being placed on many different degrees of the scale, add an altogether unusual harmonic variety. The third cell presents a new musical idea in crotchets that steadily march upwards; the music becomes more chordal as it reaches the highest notes of the keyboard. The long final cell of imitation (a theme that rises four notes in crotchets before falling in quavers) grows effortlessly out of the third cell. Almost unawares, the plainsong has disappeared from sight as the alto became increasingly ornamented and started joining in the general imitative discourse. After reaching again to the top of the instrument, Byrd's magnificent closing paragraph allows this profound and sonorous piece to sink calmly back to the lowest registers, where the first setting of *Clarifica me* had started, a most satisfying effect that owes as much to the nature of the instrument and to the resonances in a large building as it does to musical ideas noted on paper. *Neighbour* places this movement 'beside the best of Redford and Tallis among the finest things in English organ music'.

[7] **Fantasia, BK62** [first version]

Main sources: *Weelkes* (No 66), *FVB* (No 261). [*Neighbour*, 'Fantasia G2' p 232]

Thomas Tomkins included this work ('A Fantasi of Mr Byrdes in gamut') on one of his lists of *Lessons of worthe*. On another list of Byrd's finest keyboard compositions he refers to it as 'his old Fancy' and, indeed, its structural features indicate that it probably dates from the 1560s. *Weelkes* is the best of the four sources. Byrd's fancy is a perfect example of the traditional English fancy where the composer changes theme when he is ready to move on, arranging contrasted sections and gradually increasing

movement throughout the work. It is his most extended work in fantasia form, and the majestic length of the opening point of imitation serves well to prepare the listener for the large scale of the piece. It would no doubt be a misnomer to call this imitative keyboard polyphony the ‘old style’ for when Byrd wrote it (to borrow Anthony Newcomb’s nice phrase) the *stilo antico* was ‘still young’. This fancy uses the full range of the keyboard in a most brilliant fashion, reserving the lowest note, C, for the very end. It is splendidly sonorous on the organ, but on the harpsichord (and at higher pitch) it has a livelier, if somewhat less noble, character (CD4/4).

Peter Philips wrote an extended *Fantasia* based on his teacher’s theme (*FVB*, no. 84), but it follows continental models by being entirely monothematic (even rather doggedly so, with rather earnest diminutions and augmentations of the theme). It was no doubt through Philips that Pieter Cornet got the theme for his own work based on the same melody.

[18] ***Salvator mundi* (I), BK68**

[19] ***Salvator mundi* (II), BK69**

Only source: *Weelkes* (Nos 22, 23). [*Neighbour*, p 107]

The Sarum plainsong hymn *Salvator mundi domine / Qui nos salvasti hodie / In hac nocte nos protege, / Et salva omni tempore* (‘Lord, Saviour of the world, / Who today saves us; / protect us this night / and save us for all time’) was, as its text indicates, liturgically associated with Christmas Eve and the evening service of Compline. The melody is almost identical to the Roman chant *Veni creator spiritus*. Byrd’s two works on *Salvator mundi* both use *cantus firmus* technique. They were clearly written as a pair and are both very early works, perhaps dating from the 1550s.

The first setting starts off in two voices, and adds just one part in running quavers below the right hand’s plainsong semibreves; a third voice joins in as the music breaks into triple rhythms. This piece contains a 3-bar quotation (bars 42 to 44) from a *Gloria tibi trinitas* setting by one of the Chapel royal organists, John Blitheman. Even though Byrd chose not to follow his path stylistically as a composer, they were later to become colleagues for twenty years and presumably had a good professional relationship.

The second setting, in three voices, places the chant an octave lower (where it has to be played mostly by the thumb of the left hand). The quaver counterpoint is above, now, and a new one in minims is added, below. These soon change places, the minims give way to crotchets, the rhythm speeds up, and finally hints of a fourth voice are heard as the music heads for its cadence with considerable assurance.

20 ***A Voluntarie, for my Ladye Nevell, BK61*** [first version]

Only source: *Nevell* (No 26). [*Neighbour*, ‘Fantasia G1’ p 253]

Concerning Lady Nevell, see the note for *A Fancie for my Ladye Nevell*, BK25 (this CD/12) as well as the pieces on CD6. The voluntary played here, being in *Nevell*, must predate 1591, but only just. The manuscript’s table of contents calls it the *voluntarie lesson*. It opens with a short prelude that, in the most literal sense, sets the tone (Mixolydian G major). The same approach may be heard in another G major fantasia, BK63 (CD4/6). The last section develops even further the idea already heard at the ends of Fancies BK46 and 25 (this CD/11-12). In those works the closing idea lasted 7 and 12 semibreves, respectively; now it has become a long paragraph lasting 16 semibreves that comes to a climax in driving syncopated rhythms that recall the last section of BK46; once again, the whole paragraph is repeated with newly invented figuration, bringing the work to a flourishing close.

A second performance, on the harpsichord and at higher pitch, may be heard on CD6/20.

COMPACT DISC 4

1 ***Will yow walke the woods soe wyld, BK85*** (muselar)

Main sources: *Nevell* (No 27), *FVB* (No 67), *Forster* (No 17), *Weelkes* (No 47). [*Neighbour*, p 156]

This song appears to have been especially popular in sixteenth-century England, and one of the most easily identifiable. Sir Peter Carew is said to have sung to Henry VIII a song with the text ‘As I walked the wode so wyld’. Sir Thomas Wyatt wrote a poem based on the same idea: ‘I muste go walke the woodes so wyld / And wander here and there’. The song ‘Will you walk the woods so wilde’, attributed to Charles Jackson, occurs in the Giles Lodge Lute Book (1571). The melody was later known as ‘Greenwood’. Snatches of it crop up in Dowland’s *The Right Honourable Robert, Earl of Essex, his Galliard*, and there is another fine keyboard setting by Orlando Gibbons, with nine variations (*FVB*, No 40).

Various versions of the title of Byrd’s piece are found (in the *FVB*: *The Woods so Wild*; and in another source: *mr birds wandring the woodes*). The 8-bar melody has the beautiful characteristic of alternating two bars of F major with two bars of G major, creating gentle harmonic shocks not only throughout each variation but also between variations.

Byrd’s setting is dated 1590 in both *Nevell* and the *FVB*, and is the only piece by him to be precisely dated in the sources. It also survives in five other manuscripts, a sure sign of its popularity. Variations 12 and 13 are missing in *Nevell*, probably an indication that they were composed later, as part of a revision. Nevertheless, the original structure in *Nevell* is excellent. The melody is clearly audible in the first half of the work, migrating in pitch from the alto register (Variations 1, 3-6) and the soprano

(Variations 2, 7). For Variations 8 to 12 it more or less disappears, although the ear supplies it without problem. For the last two variations it returns, first in the alto then triumphantly at the upper octave for the last variation. This is a newly thought-out approach to Byrd's habit of adding a descant for the last variation; the melody, by being lifted up to the top of the instrument, itself serves here as a sort of descant, supported by rich 6-part chords. Unusually for Byrd's variations, a little coda extends the cadence to reinforce the sense of finality.

[2] *Ut, Re, Mee, Fa, Sol, La, The playnesong... by a second Person, BK58* (muselar)

Only source: *Tomkins* (No 1). [*Neighbour*, p 116]

This amusing work for three hands survives only in Thomas Tomkins's manuscript in his own handwriting, where it is the opening work. He comments that it is 'A good lesson of mr Byrdes'. The work is based on five statements (each numbered and called 'wayes' by Tomkins) of the 'sixte notes' of the hexachord starting on C, that is, the 6-note scale going upwards (*ut, re, mi, fa, sol, la*, or C, D, E, F, G, A) and then downwards (A, G, F, E, D, C), heard at the top of the instrument. (Tomkins calls this the 'grownd', although nowadays it is more usually referred to as a 'treble ground'.) Each of these notes occupies one bar, like a plainsong *cantus firmus*, so each 'waye' or variation has twelve bars. Tomkins mentions that 'The playnesong Breifes [are] To Be playd By a second person'; for this recording they are played by Oliver Neighbour.

Underneath the deceptively simple *Ut, re, mi, fa, sol, la* scale, the other player has a lively time, racing around the keyboard and incorporating two popular Elizabethan songs: in Variation 3, *The Woods so wild* (Byrd's extensive setting, BK85, occurs on this CD/1); and in the middle of Variation 4, *The Shaking of the Sheets*. Dowland similarly playfully introduced the *Woods so wild* melody into the last strain of his *Earl of Essex* galliard.

Byrd may here have been influenced by the three-hand piece *Upon ut re my fa soul la* by Nicholas Stogers found in the same source that contains Byrd's *Christe qui lux* a few pages earlier (*Christ Church Musical MS 371*, f. 20; CD3/1). Stogers's work was probably written in the late 1550s, and Byrd's in the 1570s. In Stogers's work, the *cantus firmus* is presented four times, in Byrd's, five. In both, it must be played by a second person at the top of the instrument, at the same pitch. Byrd's work ends rather abruptly and inconclusively in Tomkins's manuscript so I have added a final chord, comparable to the additional closing chords often found in other English manuscripts of the period such the *FVB*. (See CD3/4-5 for two other hexachord works, BK64 and 65.)

[3] *Go from my window, BK79* (harpsichord HB)

Sources: *Forster* (No 56), *BL Royal Music Library MS 23.1.4*. (f. 83). [*Neighbour*, p 160]

In 1587 John Wolfe was licensed to print a ballad with this title, although no copy is known to have survived. The words associated with the tune may have been close to those sung by Merrythought in

Beaumont and Fletcher's *The Knight of the Burning Pestle* (1613): 'Go from my window love, go. / Go from my window my dear. / The wind and the rain / Will drive you back again, / Thou canst not be lodged here.'

Byrd's work probably dates from the 1590s at the earliest, and is among his most mature compositions. It was included by Thomas Tomkins in his first list of *Lessons of worthe*. This work displays a particularly subtle approach to harmonic variety and keyboard figuration, where nothing occurs by rote and every phrase has little surprises. The calm lyricism is not really disturbed by the wide-ranging scales that gradually overtake the melody. The tune itself sometimes disappears, and yet the ear never loses track of it. At Variation 5 it moves into the tenor, in the left hand, and then starts migrating around the texture, as if searching for free fingers to play it. In the closing Variation 7, the melody is again down in the tenor, consistent with Byrd's liking for a descant melody covering the tune at the end.

A keyboard setting of the same melody also exist by John Bull (in *NYPL 5612*), and a less adventurous one occurs twice in the *FVB* (Nos 9, 42), with conflicting attributions to both Thomas Morley and John Mundy. Several rather simple lute settings also survive: John Dowland's is perhaps the best, although Edward Collard's variations are excellent, as is an exceptionally fine anonymous set. Finally, there are two more complex consort settings, both of which must be later than Byrd's: a version for 'English consort' by Richard Allison that appeared in Morley's compilation of *Consort Lessons* (1599), and the splendid version for six-part consort which, although anonymous in the manuscript, is probably by Orlando Gibbons.

④ ***Fantasia, BK62*** [second version] (harpsichord HB)

See the note to CD3/17 (organ version).

⑤ ***Fortune my Foe, Farewell Delight, BK6*** (muselar)

Main sources: *Forster* (No 45), *FVB* (No 65). [*Neighbour*, p 158]

Fortune, my foe, why dost thou frown on me?
And will thy favours never better be?
Wilt thou, I say, for ever breed my pain?
And wilt thou not restore my joys again?

The Elizabethan ballad *The Lover's complaint for the Loss of his Lass* starts with these words. The tune was also adapted to several 'Lamentations' – that is, ballads supposed to recount the last words of notorious criminals, printed and sold at public executions. The origins of the melody may be considerably older still, however, since the opening is similar to the Italian Renaissance chanson *Fortuna desperata* by Antoine Busnois (c1430-1492), the theme of which was reused in early sixteenth-century works by Josquin, Obrecht, Isaac and Senfl.

The two main sources for Byrd's setting simply call it *Fortune*, but Clement Matchett's Manuscript (from Lord Dalhousie's collection in the National Library of Scotland) gives the title as *Farwell delighte, Fortune my foe*, indicative of the sombre mood and compatible with the character of the ballad, and possibly indicating a variant set of words to the song. By Byrd's time the tune was clearly considered to be English in origin, as is shown by the setting called *Engelsche Fortuyn* by Byrd's younger contemporary Sweelinck, and by the version called *Cantilena Anglica Fortunae* by Sweelinck's pupil Scheidt; it also occurs in numerous Dutch ballad books. In Matchett's Manuscript a copying date of 19 August 1612 is given although the work was probably composed at least thirty years earlier.

The mood of Byrd's gentle introspective work owes much to the pavan-like character of its opening. It survives incomplete in *Forster* (lacking bars 25 to 36). The first statement of the 12-bar melody is followed by three further variations whose increasing complexity never obscures the melody. The harmonies bear a clear relation to the *Passamezzo antico* bass (compare, for example, *The nyth pavian, the Passinge mesures*, BK2a; CD6/17). Dowland seems to have paid homage to Byrd's version by borrowing from it in his own lute setting of the tune (later turned into a lute duet with the name *Complaint*). Byrd's first variations indeed have something of a lute-like texture about them.

⑥ **Fantasia, BK63** (harpsichord HB)

Only source: *FVB* (No 8). [*Neighbour*, 'Fantasia G3' p 242]

The first thirty bars are a sort of introduction, calmly imitative, like a prelude; they serve as an *intonazione* to set the tone (Mixolydian G major). There follows a passage recalling (or rather anticipating) polychoral imitation; a passage is heard first played by the high 'choir', then an octave lower. Another high passage (a duet) is heard, imitated an octave lower, then extended throughout the whole texture, leading to an involved polyphonic discussion. Less serious discourse then leads through a more virtuoso section to a dance, first presented with complicated cross rhythms. Particularly characteristic of this work, which probably dates from the 1570s, is the technique of decorated repetition, applied to various paragraphs of music. Ever unwilling to repeat himself literally, Byrd always enriches any material he repeats. In the final paragraph, the piece unwinds to a calm repose.

⑦ **Corranto, BK45** (harpsichord HB)

Sources: *FVB* (No 241), *NYPL 5609*, p 114. [*Neighbour*, 'Coranto (Jig) C1' p 170]

The form of this little work is an ABCC quatrain, familiar from song forms and found in such pieces as *Wilson's Wilde* (CD2/20) and *The Mayden's songe* (this CD/8). It is titled *Corranto* in the *FVB* and *Jigg* in the second source, which contains only the first sixteen bars. These opening bars are possibly an arrangement by Byrd of a pre-existent instrumental song or dance tune. On the other hand, the second half is clearly his own variation on this melody and is designed specifically for keyboard. It is played here simply on the 4' stop of the harpsichord (at the upper octave), giving it a lightness well suited to its texture.

[8] ***The Mayden's songe, BK82*** (chamber organ)

Sources: *Nevell* (No 28), *FVB* (No 126). [*Neighbour*, p 150]

A few of Byrd's earlier sets of song variations are more strictly polyphony than others, more akin to his consort writing, and this work is a case in point. It suits the sustained tones of a chamber organ particularly well, although it would sound equally fine on almost any keyboard instrument, or even arranged for viols. The words of the original song are not known.

Byrd presents the opening with the simplicity of a folksong, with the first line unaccompanied, somewhat akin to the opening of the *Walsingham* variations (CD2/11). The 16-bar melody has four distinct phrases, in ABCC quatrain form, similar to the C major *Corranto* (BK45; track 7) and *Wilson's Wilde* (BK37; CD2/20). It is always clearly audible throughout the eight variations. The lyrical quality of the original melody imparts its character to all of Byrd's counterpoints, especially the fine descant added over the last variation. The work certainly predates 1591, being in *Nevell*, but is probably from the 1570s or even as early as the 1560s. (An earlier keyboard setting of the same tune, much shorter and simpler, is found in the Mulliner Book.)

[9] ***A Grounde, BK86*** (muselar)

Only source: *Forster* (No 1). [*Neighbour*, 'Short Ground in G major', p 120]

This is the third of Byrd's three 'short' grounds, based on a little 4-bar repeating bass pattern (the other two are BK9 and BK43 on CD3). The notes of the ground are here heard alone at the start, in conformity with Thomas Mace's later description of grounds: 'a set Number of *Slow Notes*, very *Grave*, and *Stately*' that are first 'express'd Once, or Twice, very *Plainly*.' Tomkins included this G major ground on both his lists of *Lessons of worthe*, referring to it as both 'a grownd of mr Byrdes' and his 'old grownd'. It is, indeed, clearly an early composition, probably dating from the 1560s, as do the two other 'short' grounds.

The music gently develops its minim-and-crotchet discourse as the keyboard range expands over a 40-bar paragraph (ten statements of the 4-bar bass). Trills then start taking over the texture. By the time they have had their say (four bass statements later), melodic discourse in quaver movement re-emerges and carries the music through another big paragraph (again, ten bass statements). Then a dancing jig breaks out (developed over a further eleven statements of the bass pattern). The work closes with a fine 10-bar phrase (a double statement of the bass followed by a 2-bar flourish as a coda). The calm of the opening phrases returns, although Byrd now places the music in the highest and brightest range of the keyboard, as though the experience of the whole piece has transformed the original material.

10 **A Fancie, BK46** [second version] (harpsichord HB)

See the note to CD3/11 (organ version).

11 **O quam gloriosum est regnum, EKM 48 (muselar)**

Only source: *Forster* (Nos 60, 61)

Several keyboard elaborations, or ‘intabulations’, of Byrd’s vocal works survive but this is the only arrangement thought to have been made by composer himself. It is also the only one based on one of his motets, *O quam gloriosum est regnum tuum*, published in the 1589 *Cantiones sacrae* (but probably composed in about 1580). The texts used in the two sections had liturgical links with the Office texts for the Feast of All Saints, although Byrd’s publication of it was as a ‘sacred song,’ not as a work destined for the Catholic liturgy. The text of the first section is derived from the Magnificat antiphon ‘O how glorious is the kingdom wherein all the Saints rejoice with Christ! Clothed in white robes they follow the Lamb wherever he goes’, while that of the second section is derived from the service of None, ‘Blessing and glory and wisdom and thanksgiving and honour and power and might be unto our God for ever and ever, Amen’ (Revelation, Ch. 7, v. 12). Joseph Kerman reserves particularly appreciative words for the original 5-part vocal work: ‘The atmosphere gleams with lucid major triads’. He speaks of the ‘even, suffused light that informs *O quam gloriosum*’ and especially admires the way the piece ‘works its way effortlessly from word to word with the perfect, natural ‘framing’ that Byrd achieves when he is writing at the height of his inspiration’ (*Kerman*, 1981, p 155).

The keyboard version survives without an attribution to Byrd in the only source. Alan Brown, writing in 1986, cautiously suggested that it might be ‘rash at this stage to attribute the arrangement to Byrd himself’ but Oliver Neighbour has since convincingly argued for his authorship: ‘It is the attempt to achieve greater clarity through changes in structural emphasis, especially in the highly imaginative treatment of the later sections, that is difficult to account for except as the work of the composer himself’ (*Byrd Studies*, 1992). Like many such intabulations of vocal pieces, the figuration added to the keyboard setting seems to impose a slower tempo than the sung original.

12 **The Hunt’s Up, BK40** (harpsichord HB)

Main source: *FVB* (No 59). [*Neighbour*, p 123]

The hunt is up, the hunt is up,
And it is well nigh day;
And Harry our King has gone hunting,
To bring his deer to bay.

This work survives in a rather garbled fashion in four sources, including *Nevell* (No 8). The earliest but most coherent is the first one of the two different versions found in the *FVB*, whose order for the variations I have adopted here (different from the *Musica Britannica* text). In the second *FVB* version

(No 276) the work is entitled *Pescodd Time*, owing to the fact that the ground on which it is constructed is the bass to the popular tune of that name ('peas-cod time' referred to the season when peas were gathered). Orlando Gibbons wrote a fine set of variations on the melody itself. On the other hand, John Johnson's excellent series of nine variations on *The New Hunt's Up*, for two lutes, is based on the same ground used by Byrd; it was probably written in the 1580s but no doubt post-dates Byrd's work, which was probably composed in the 1570s.

The ground itself is a 'long' (16-bar) one, in C major. There are eleven variations. After the usual slow start, the wistful, lengthy paragraphs build up a powerful head of steam over the first four statements of the bass. Here Byrd explores the whole upper range of the keyboard unusually early, perhaps a sign of his relative inexperience. Quaver movement increases, imitations tumble in ever closer to each other, and wild cross-rhythms threaten to disturb everything. However, suddenly Byrd brings back order with the stately introduction over his bass of the popular Elizabethan tune *The Nine Muses*, although this foursquare tune is fitted willfully, indeed squarely, across the triple-time bass. Some trumpet-calls and dancing triplets then lead him into the brilliant final paragraphs and a sonorously pompous closing variation. The *Nevell* scribe, John Baldwin, added at the end of this fine work the words *laus sit Deo* ('praise be to God').

COMPACT DISC 5

1 *O Mistris myne, I must*, **BK83** (harpsichord RvN)

Only source: *FVB* (No 66). [*Neighbour*, p 162]

Long have mine eyes gazed with delight,
Conveying hopes unto my soul;
Happy in nothing but the sight
Of her that doth eyesight control,
That now mine eyes must lose their light.

Then, mistress mine, take this farewell:
A bleeding heart, a blubber'd eye,
Disquiet thoughts which still rebel,
A broken heart that cannot die;
If ever man were crossed, 'tis I!

Thomas Tomkins included this wonderful work on his first list of *Lessons of worthe* and it is from his reference that the words 'I must' in the title are taken. There is apparently no connection with the famous Shakespeare song 'O mistress mine, where are you roaming' sung by Feste in *Twelfth Night* (Act II, sc. 3), a text that can be fitted only with difficulty to the tune. However, Vincent Duckles noticed that the 'Gamble' Manuscript contains an early seventeenth-century setting of the melody used by Byrd with a different text, by Thomas Campion (see the first and fifth stanzas, above). Although the first line does not correspond to Tomkins's title, the fifth stanza seems to refer directly to the well-known title.

Byrd's setting of this song melody is akin in structure and texture to the variations on *Go from my window* (BK79, CD4/3), and no doubt dates from the same late period of his life. As there, the tune is not always actually present, but the ear supplies it with no problem. It is one his few pieces that seems to

take for granted a Flemish-style short-octave keyboard. The work sounds (and feels under the fingers) like a gradually unfolding series of unhurried improvisations, fluid commentaries around the fragmentary phrases of the original melody rather than a systematic application of different techniques to different variations. The curiously timeless quality of the work derives in part from the odd feature that the melody has fourteen bars, rather than the more usual twelve or sixteen. Moreover, within these fourteen bars, several little phrases are repeated and already varied by Byrd, even before reaching the next variation, so that the ear can easily loose the sense of where one variation ends and another begins. No other work by Byrd combines in this particular manner a quiet, meditative atmosphere and an apparently unschematic, free structural approach, along with an immense variety of musical means and melodic ‘matter’.

[2] ***La Volta, BK91*** (harpsichord HB)

Sources: *Forster* (No 5), *FVB* (No 155). [*Neighbour, p 170*]

This is a simple keyboard setting by Byrd of an Italian melody known as *Italiana* in English and Scottish lute sources, such as the Rowallen Lute Book in the Edinburgh University Library. (It also existed in the now-lost ‘Chilesotti Lute Codex’, and from there found its way into Ottorino Respighi’s well-known first suite of *Antiche arie e danze per liuto*, 1917; it may be heard on Hyperion CDA6628, played by Paul O’Dette.) In the lute version, the simple tune is presented with an even simpler drone accompaniment. Byrd’s setting can be seen to be considerably more complex than the original. His harmonies add variety, and after the two strains of the dance have been heard, each with its repeat, he adds a further complete version, with extra ornamentation, exactly along the lines of his other volta, BK90 (track 12) and the three almans BK10, 11 and 117.

[3] ***Quadran Paven, BK70a*** (harpsichord RvN)

[4] ***Quadran Galliard, BK70b*** (harpsichord RvN)

Sources: *Weelkes* (Nos 7, 8), *Forster* (Nos 51, 52), *FVB* (Nos 133, 134). [*Neighbour, ‘Pavan & Galliard G1’ p 138*]

This extremely fine work is based on the Italian *Passamezzo moderno* bass, in G major. Byrd also used this same bass for another work in G major, the variations on the song *Jhon come kisse me now* (BK81; CD2/22). In the song variations the melody is only eight bars long; the eight notes of the bass pattern are therefore distributed with one note per bar (G, C, G, D, G, C, D, G). For the *Quadran* pavan, Byrd decided to adopt — and adapt — the imposing structure of a ‘32-bar’ pavan; that is, the first strain alone is 32 bars long, and the other sections correspondingly long; the six main sections of the whole pavan run to almost two hundred bars. Byrd wrote only one other such ‘32-bar’ work, *The nynth pavian, the Passage mesures* (BK2a) in G minor, dating from no later than 1591 and based in complementary fashion on the *Passamezzo antico* bass (CD6/17). The G major *Quadran* pieces are clearly written with an eye on the earlier G minor pair, and probably date from the early 1590s.

The eight notes of the bass pattern are here stretched out to fill the 32-bar phrases by making each one last four bars. Although the *Passamezzo moderno* bass is subjected to a sort of double augmentation, the bass tune itself is never really audible. Certainly, every four bars Byrd has a pre-ordained meeting with the appropriate note of the *Passamezzo* bass, but between these encounters his free-wheeling bass line continues on its way in a harmonically rich and unexpected manner. It follows that the phrase lengths are exceptionally long, even for Byrd. Since the first strain is followed by its varied repeat, the whole first paragraph of music occupies 64 bars, longer than many of his complete pavans. The *Quadran* works are only superficially in the 'dance' forms of pavan and galliard; since they should clearly be played linked together, they are transformed by the unifying presence of the *Passamezzo moderno* bass into a uniquely large-scale ground that defies comparison with anything else in English or continental keyboard music of the sixteenth or early seventeenth centuries. Byrd here created a unique musical language; the pavan also contains some of the most grinding dissonances found in any of his keyboard works.

The title '*Quadran*' is related to the key G major, and to the square-shaped sign used in musical notation to define a natural for the B which is the major third in the tonic chord of G major. (The *Passamezzo antico* bass is in G minor, and has a B flat in the key signature to indicate the minor third in the tonic chord.) Since the note B natural was then referred to as '*B quadratum*' the origins of the nickname '*Quadran*' (sometimes written as *Quadrant* or *Quadro*) are clear. Morley refers to a popular version of the bass sung in barbers' shops as a *Gregory Walker*: 'That name in derision they have given this quadrant pavan, because it walketh amongst the barbours and filders more common than any other' (*PEIPM*, p 120).

Three interesting *Quadro* settings for lute by John Johnson are known, which must predate Byrd's settings. Morley and Bull also wrote early keyboard pavans with 32-semibreve sections (*Forster*, p 96 and *FVB* No 31, respectively), probably both in the late 1580s and under the influence of Byrd's *Passage mesures*; Byrd then seems to have replied with his *Quadran* setting in the 1590s, incorporating as he went, and perhaps in homage, little melodic and harmonic references to their less elaborate works. Bull later also wrote another more virtuoso setting, *FVB* No 32, some details of which, in turn, seem to return the compliment and pay tribute to Byrd's *Quadran*.

Thomas Tomkins included Byrd's remarkable *Quadran* pair on his first list of *Lessons of worthe*, going out of his way to note that they were 'Excellent For matter'. Bull's *Quadran* settings are included on the list as being 'Excellent For the Hand'. This choice of words was no doubt not intended as a slight to Bull, whose *Quadran* works are technically brilliant. However, Tomkins was well placed to be able to recognise in his master's work the quite exceptional quality of the musical material and of how it is handled.

[5] **A Grounde, BK9** [second version] (harpsichord HB)

See the note to CD3/13.

6 *If my complaints, or Pyper's Galliard, BK118 [EKM 26] (harpsichord HB)*

Only source: *Forster* (No 72)

If my complaints could passions move
Or make Love see wherein I suffer wrong,
My passions were enough to prove
That my despairs had govern'd me too long.
Die shall my hopes, but not my faith
That you that of my fall may hearers be,
May hear despair, which truly saith,
I was more true to Love than Love to me.

This arrangement is based on one of Dowland's most popular compositions. Diana Poulton considered this elegiac galliard to be 'of all [Dowland's] galliards ... perhaps the most beautiful'. He left it in four forms, all in G minor. The solo lute galliard was probably the earliest, and belongs with the highly expressive *Mayster Pyper's Pavyn* in the same key (set for keyboard in A minor by Martin Peerson; see *FVB* No 182; also arranged in Morley's compilation of *Consort Lessons* of 1599, No 4, in G minor). Dowland then transformed the galliard into the despairing song *If my complaints*, the fourth piece in *The First Booke of Songs* (1597), where it was presented in two versions – a solo song for voice and lute, and a four-voice *Ayre*. Finally, he published a consort version as *Captaine Piper his Galiard*, the eighth galliard in *Lachrymae* (1604).

In 1585, three years before Sir Francis Drake's famous game of bowls, fear was already growing in the British Isles that Spain would soon send an 'invincible armada' of ships to invade the country. The young Cornishman Digory Piper (1559-1590) was authorized to patrol the Channel in his ship the *Sweepstake* and to attack Spanish vessels 'for the apprehendinge and takinge whatsoever the shippes, goodes and merchaundizes belonging to the subjects of the Kinge of Spaine'. However, Diana Poulton has shown that he spent the next few months attacking French, Dutch, Flemish and Danish ships. He was finally arrested on 10 June 1586. Formally condemned for 'plaine piracie', he managed to escape execution but died three years later at the age of thirty. The original lute piece must date from about 1582-85, when Dowland was in his early twenties (as was Piper). Two particularly virtuoso keyboard settings by Bull (transposed up a tone into A minor) are found in the *FVB* (Nos. 182, 183), which clearly confirm a slow tempo for this sombre piece; a consort arrangement of the galliard, in G minor, is found in Morley's 1599 volume of *Consort Lessons* (No 5).

The G minor keyboard version presented here has only recently been attributed to Byrd. It is anonymous in the only source. Another much less competent G minor keyboard setting of the same Dowland galliard, on f. 18 of *Christ Church, Oxford, Music MS 431*, is erroneously attributed to 'mr Birde'. This *Forster* arrangement shows certain features of Byrd's style, notably the manner in which

the arrangement is not mechanical; indeed, it does not hesitate to rewrite and improve certain passages. It is impossible to date this transcription precisely, but the fact that it is based on the solo lute version points to a possible date of 1585-95. The last eight bars (the varied repeat of the last strain) are missing in the manuscript; the reconstruction played here is by Alan Brown.

7] ***The Queenes Alman, BK10*** (muselar)

Main source: *FVB* (No 172). [*Neighbour*, 'Alman g1' p 168]

The melody is not of English origin. It was already popular internationally in the 1560s; a version was published in Erfurt in 1572 with the title *Von Gott will ich nicht lassen* (and a later version of this chorale occurs in several of Bach's vocal and organ works: see BWV417-419, 658). Since Byrd's arrangement of the Dorian G minor tune and his two lively variations on it probably date from the 1580s or 1590s, the dedicatee would appear to be Queen Elizabeth. The structure of the melody is of two unequal phrases, the first of four bars, the second twice as long, and each carries its own varied repeat. This whole structure is then repeated twice by Byrd. As is usual in such variations, a descant is placed over the original melody in the last section, and in this case it is particularly fine, soaring in vocal style to the highest note of the instrument. This work illustrates how misleading the titles of Byrd's works can sometimes be. *The Queenes Alman* is in many ways similar to *Rowland* (CD1/1), where Byrd adds two variations onto a comparable pre-existent tune in G minor. To consider them as different just because one is a 'dance' and the other a set of 'song variations' would be an artificial and arbitrary distinction which pays more attention to what Byrd started with than what he did with his material.

8] ***A Pavan, BK23a*** (muselar)

9] ***The Galliard, BK23b*** (muselar)

Sources: *Weekes* (Nos 77, 78), *NYPL 5612* (p. 96). [*Neighbour*, 'Pavan & Galliard Bflat1' p 201]

It is particularly difficult to date this fine pair of works. They use low F sharps at the same time as low Ds in the left hand, in rather growing chords that are more typical of early seventeenth-century writing. These are Byrd's only keyboard pieces in B flat major, a key that was extremely unusual at the time and apparently avoided even by composers of the next generation (apart from Thomas Warrock, in a pavan and galliard, *FVB* No 97). Byrd treats B flat major as a double transposition downwards of the Ionian mode (close to modern C major), resulting in both movements of the work having a key scheme that now appears rather modern since the three strains of the pavan start on chords of B flat major, G minor and F major, whereas the three strains of the galliard start on B flat major, E flat major and F major; this arrangement defines the tonic major (to use modern terminology) by reference to the relative minor, subdominant and dominant. The hypothesis that these might be works dating from his maturity would be supported by the fact that they are not present in *Nevell*. Nevertheless, their musical language seems closer to the strictly polyphonic consort tradition, an approach normally associated with Byrd's works dating from the 1570s. Perhaps these pieces are simply arrangements for keyboard, made in the 1580s or

early 1590s (consistent with their appearance in *Weekes*), of consort works originally written some twenty years earlier.

Another distinctive feature appears when the unusual phrase structure is perceived. Although the pavan is a '16-bar' work, only the first two strains (and their ornamented repeats) are of orthodox length since the third strain and its repeat curiously last 18 semibreves each, thereby adding 4 semibreves to the normal structure. This would seem to confirm that the work is not conceived as music for dancing. Since the six sections last exactly 100 semibreves rather than the more normal 96, it may be noted that Byrd just manages to satisfy the rule, explained by Morley, that in pavans and galliards 'you must cast your musicke by foure, so that if you keepe that rule it is no matter how many foures you put in your straine, for it will fall out well enough in the ende' (*PEIPM*, p 181). Certainly, this work falls out well enough in the end, from all points of view, and is one of Byrd's most satisfying.

[10] ***Pavana Bray, BK59a*** (harpsichord RvN)

[11] ***Galiarda, BK59b*** (harpsichord RvN)

Main source: *FVB* (Nos 91, 92). [*Neighbour*, 'Pavan & Galliard F1' p 203]

The title is perhaps linked with the Jesuit priest William Bray or a member of his family. The work was already in circulation by 1596, arranged for orpharion, but its style suggests that the original keyboard version is earlier, possibly from the 1580s. The works have traditionally been overshadowed by Byrd's other F major pavan and galliard pair ('*Ph. Tr.*', BK60; CD2/6-7). While perhaps not showing the maturer mastery of those pieces, the present pair is nevertheless highly refined. Here is another '16-bar' pavan, with six sections running to 96 semibreves. The three strains start on F major, B flat major and F major, thereby emphasising that the music is not in the traditional F mode (Lydian) but rather in the transposed Ionian. The scheme is less harmonically varied than is usual, but this is deliberate since Byrd takes it one step further in the galliard by beginning all three strains (and therefore their varied repeats as well) on chords of F major, a unique case in his works. His interest here is not, therefore, in constructing a subtle harmonic scheme; rather he works on unusually long melodic lines in the pavan, contrasted with particularly short ones in the galliard, offset by lively cross-rhythms. Unusually for Byrd, there are melodic links in the material of the pavan and galliard (that are more visible on the page than audible), notably the use of the scale of a fourth, rising or falling, throughout all sections of both pieces. The *FVB* gives the only complete version, although another fragmentary source has recently been found.

[12] ***La Volta L. Morley, BK90*** (harpsichord HB)

Only source: *FVB* (No 159). [*Neighbour*, p 170]

It is not known whether this piece is for Lord or Lady Morley. The first wife of Edward Parker, the twelfth Lord Morley, was Elizabeth, Lady Monteagle, who died in 1585. Byrd wrote *Lady Monteagle's Paven* for Lady Morley (BK75; CD7/16). If this volta had been intended for her, it would more likely

have carried her name, as does her pavan. Lord Morley himself died in 1618 so the piece could possibly have been for him. In either case, the work has no connection to Byrd's pupil, the composer Thomas Morley. Byrd dedicated numerous pieces to lords: the pavans and galliards for Sir William Petre (BK3) and the Earl of Salisbury (BK15), and a pavan and galliard in F major for Sir Charles Somerset (now lost, but mentioned by Tomkins). The known pieces written for eminent women patrons are the four that carry Lady Nevell's name, *Lady Montegle's Paven*, and of course *The Queenes Alman*.

The tune used here was already known in England and on the Continent (see the note to Byrd's other volta, BK91; track 2). As usual, each of the two phrases carries its own varied repeat (during which Byrd here does not even listen up the rather bald Italianate chordal accompaniment); however, when the whole structure is repeated in a full variation, the writing becomes considerably freer and more imitative, bearing the clear stamp of the composer's personality.

[13] **Pavana, BK4a** (muselar)

[14] **Galiarda, BK4b** (muselar)

Only source: *FVB* (Nos 165, 166). [*Neighbour*, 'Pavan & Galliard g3' p 197]

This is one of Byrd's rarer short '8-bar' pavans. Normally, therefore, both the pavan and its galliard would be expected to run to 48 semibreves each and have six 8-bar sections. However, the galliard here has four strains, of 8, 8, 4 and 4 bars (each repeated), so the overall length is the same despite the internal organisation being different. The same procedure may be seen in only one other Byrd galliard, the one that follows *The fourth pavian* in the *Nevell* sequence (BK30b; CD6/10). The present pair is in Dorian G minor. The three strains of the pavan, unusually, all start on chords of G, although the galliard has a more varied tonal scheme, with the second strain starting on F (emphasising the Dorian character). These works show some stylistic similarities with the more leisurely B flat major pavan and galliard pair (BK23; tracks 8/9 on this CD), despite the pavan here being of the '8-bar' variety.

[15] **Gypseys Round, BK80** (harpsichord RvN)

Only source: *FVB* (No 216). [*Neighbour*, p 147]

It is hard not to hear this early work (probably dating from about 1570) as a trial run for Byrd's other 'Round', *Sellinger's Rownde* (BK84; CD1/10), which is based on a similar 20-bar tune and in the same Mixolydian G major. *Gypseys Round* must have been a popular Elizabethan tune, although it is not known elsewhere and appears not to have had any words for singing associated with it. Perhaps it was simply a gypsy dance. Here there are only seven variations instead of the nine in *Sellingers' Rownde*, and one is left with the feeling that perhaps the order of the variations as the piece survives in the *FVB* may not be quite right. *Neighbour* even suggests that the work might be incomplete and sees it as being 'weakened by too narrow a range of vocabulary'. Indeed, something seems not quite right in Variation 6 which has four bars more than any other; and most of Variation 3 sounds at least as final as most of

Variation 7, as if perhaps the *FVB* text of this piece is as muddled as is its text of *The Bells* (CD1/2). However, the force and good humour of this youthful work, as well as its splendidly energetic way of jumping around the keyboard, manage to keep such doubts in check. Although side-by-side comparison with *Sellinger's Rownde* certainly immediately shows up the finer qualities of that work, *Gypsey's Round* remains highly satisfying to play and agreeable to listen to.

[16] **Pavana, BK52a** (harpsichord RvN)

[17] **Galliarda, BK52b** (harpsichord RvN)

Only source: *FVB* (Nos 254, 255). [*Neighbour*, 'Pavan & Galliard d1' p 204]

The pavan is a '16-bar' work, its six sections running to 96 semibreves. It is easy to hear how Byrd divides each of his 16-bar phrases in half, introducing a new theme (or a new version of an existing one) to renew the musical discourse. His long phrases are usually a sort of dialogue, not simply in his normal stretto counterpoint but also presenting two complementary and compatible ideas, each of which stirs up the other. As always, the melodies at the start are much more restrained and meditative than those in the closing sections. In a rather modern touch, Byrd seems to rely here on the contrast between the tonic minor (D) found in the first and third strains and the relative major (F), used for the whole middle strain. The lively galliard serves as an ideal foil to this careful and introspective composition, its rich chordal harmonies at the start giving way to lighter imitative textures. The three strains start on chords of D major, G major and F major, an unexpected scheme for a work in D minor. This pair probably dates from about 1590.

[18] **Galliard, BK53** (harpsichord HB)

Only source: *FVB* (No 164). [*Neighbour*, 'Galliard d2' p 202]

This galliard survives on its own, with no pavan, and probably dates from the 1580s or perhaps even the 1590s. Certain features of its musical language recall the textures found, in more complex form, in the *Quadran* galliard. Whereas the third strain of Byrd's galliards is often livelier than the two previous ones, here he wittily holds it back, a cheekiness that is accentuated in the ornamented repeat.

[19] **An Almane, BK89** (muselar)

Sources: *Forster* (No 11), *FVB* (No 156). [*Neighbour*, 'Alman G3' p 169]

Byrd's almans are usually based on a pre-existent tune in two strains, each heard with its varied repeat and then followed by one or two repeats of the whole. In this little G major work, on the other hand, there are simply three separate strains, each with its varied repeat, rather like a duple metre version of galliard form. The piece is difficult to date. Although the sources are both late (well into the seventeenth century), its notational features suggest that it could have been composed up to fifty years earlier, maybe in the 1570s.

20 **Pavin, BK76** (muselar)

Only source: *Forster* (No 18). [*Neighbour*, ‘Pavan G8’ p 199]

This work survives slightly incomplete and without its galliard. It is a ‘16-bar’ pavan, its six sections running to 96 semibreves. The three strains start on the chords of G major, F major and C major, clearly stressing its G-Mixolydian nature. The varied repeat of the second strain is missing, so I have supplied it here. It is particularly interesting to listen to the pavan after hearing the second and seventh pavans of the *Nevell* sequence (CD6/5, 15), both of which are also in G. The second *Nevell* pavan is a shorter work, built on an ‘8-bar’ scheme and its opening strain shares certain melodic and structural features with the present work, as if Byrd were working out the same idea but, by adopting the 16-bar format, allowing himself more breadth of scope. There is no place here for the strict canonic bass in double augmentation that is so striking a feature of the perfect opening strain of the second *Nevell* pavan. However, the first phrase in the soprano and alto is here in strict canon ‘two parts in one at the fifth below’ and the canonic writing is carefully maintained into the varied repeat, similar to the strict canon found in the seventh *Nevell* pavan. Curiously, in the present work this first strain seems rather stilted, perhaps as a result of the constraints of the canon, but as usual when Byrd deliberately limits himself, it is in order the more to free himself later. The harmonic language, the subtle contrasts and the rhythmic variety in the other strains all suggest that this work dates from no earlier than 1580.

21 **A Galliard, BK77** (muselar)

Only source: *Forster* (No 55). [*Neighbour*, ‘Galliard G9’ p 199]

Although this galliard is not linked in *Forster* with the pavan BK76 heard on the previous track, both pieces survive only in that source. However, they were not copied together and it is unlikely that Byrd intended them as a pair. This is Byrd’s shortest galliard, his only ‘4-bar’ work, with each strain only four bars long; it is therefore an unlikely companion for the spacious ‘16-bar’ pavan BK76 (or indeed the seventh *Nevell* pavan, which is also in G and also lacks a galliard). The textures of the work are somewhat reminiscent of the *Eccho* galliard (CD2/19) although considerably less worked out, and the kind of galliard seems to be the later, slightly less rapid version of the dance. These features suggest it may have been written in around 1590.

22 **An Alman, BK117 [EKM 30]** (harpsichord HB)

Only source: *Forster* (No 68). [*Neighbour*, ‘Alman C2’ p 169]

This alman in C major (Ionian) survives anonymously in its only source, but was identified as Byrd’s work in 1973 by Oliver Neighbour, who notes that it is ‘more refined in workmanship than any other in the whole repertoire of virginal music.’ The form is similar to the G major alman (BK89; this CD/19), being in three strains, each with a varied repeat, but unlike that work, the whole piece is heard again,

with a fully worked out variation. It must be one of Byrd's most mature compositions, no doubt dating from around 1600 or later.

23 **A Galliarde Gygge, BK18** (harpsichord HB)

Only source: *Nevell* (No 7). [*Neighbour*, p 170]

This curious piece in galliard rhythm is clearly an early work, probably from the 1560s, and has little of the jig about it. It starts as if it were a short '4-bar' galliard, each phrase being followed by its varied repeat. Such galliards are rare but not unknown in Byrd: one such is the G major galliard, BK87 (track 21), and the last strain of the G minor galliard, BK4 (track 14) is also built on repeated 4-bar sections. But by the end of the third phrase (and its varied repetition) of the *Galliarde Gygge*, when a normal galliard should be finished, the music has not yet reached the home key of A minor, being still in C. Byrd repeats the second phrase, thereby bringing the music home after 32 rather than 24 bars. The 'galliard', despite being unusual, thus follows the principles outlined by Morley for always composing galliards in multiples of four bars. However, the most unusual aspect of the work is that Byrd subjects these first 32 bars, his 'galliard' with four strains, to a further complete variation, as in several of his almans, turning the work into a kind of germinating ground, based on a 32-bar scheme. No doubt Byrd could have gone on improvising many other variations in the same vein. The work is similar in structure, rhythm and mood to the *Qui passe, for my Ladye Nevell* (BK19; CD6/1), built on a repeating Italian bass, where a rather more complex 40-bar scheme is subjected to not one but two complete variations.

24 **Paven, BK73a** (muselar)

25 **Galiard, BK73b** (muselar)

Only source: *Weelkes* (Nos 60, 61). [*Neighbour*, 'Pavan & Galliard G4' p 197]

The pavan starts out as a short ('8-bar') pavan, but the third strain, exceptionally, is 12 semibreves long, and the six sections of the piece thus run to 56 semibreves. The authenticity of both pavan and galliard is somewhat dubious although, as Alan Brown points out, *Weelkes* contains 'no proven false attributions to Byrd'. The other works that present similar stylistic features to this light-weight pair, are themselves of slightly doubtful authenticity. If these two are indeed by Byrd they could date from the 1570s.

COMPACT DISC 6

All the works on this CD are taken from *My Ladye Nevell's Booke*, dated 1591, and present some of the finest pieces from the first half of Byrd's career, up to the age of fifty. It is not known which 'Lady Nevell' was the dedicatee. The manuscript contains 42 pieces by Byrd, in three main groups. It opens with *My Ladye Nevell's Grownde* and the older *Qui passe* (both on this CD). Then come the three

pieces of *The Battell* (CD7/4-6), *The Barley Break* (CD2/14), *A Galliard Gygge* (CD5/23), *The Hunt's Up* (CD4/12), and the *Ut, re, mi, fa, sol, la* (CD3/4), bringing to a close this first group of nine pieces.

The second group comprises the sequence of nine pavans, most of which have galliards; these are the sixteen movements that make up the heart of this disc.

The third group is the largest, with seventeen pieces. It opens with another work for the dedicatee, the *Voluntarie for my Ladye Nevell* (which closes the disc), and contains grounds, song variations, fancies (including the one in C major on this disc, BK25, again inscribed for the dedicatee). Almost at the end occurs a tenth pavan and its galliard, dedicated to William Peter. (See CD7/1-3 for my reasons for separating these works from the main *Nevell* sequence of nine pavans and galliards.)

□ ***Qui passe, for my Ladye Nevell, BK19*** (harpsichord HB)

Sources: *Nevell* (No 2), *Forster* (No 9). [*Neighbour*, p 130]

The starting point for this series of three variations, as John Ward pointed out, is the celebrated *Chi passa per questa strada*, first published as a *Villotte alla Padoana* by Filippo Azzaiuolo in Venice in 1557 (although no doubt of earlier origin). Its great popularity led to many arrangements being made all over Europe. Lassus sang it to his own lute accompaniment at the wedding of Duke William V of Bavaria and Renée de Lorraine in 1568. Over forty different sixteenth-century versions survive. Byrd need not have known the Italian original directly since versions circulated in Britain from the 1550s onwards, with titles such as *Kapasse* or *Kapassa* (as in *Forster*), or even *Kypascie*. In lute sources it is sometimes referred to as a galliard. The most interesting keyboard version before Byrd occurs as the last work in the Dublin Virginal Manuscript (Trinity College Library, D.3.30/i) which, although dated 1583, contains repertoire from the 1560s. John Johnson also wrote a fine setting for lute duet.

Byrd seems to acknowledge the Italianate origins of the work in his use of chordal accompaniments, with plenty of block chords, parallel octaves and fifths (normally forbidden in 'serious' composition), similar to those found in Italian music he might have played as a youth (for example, the *Intabolatura nova di balli*, Venice 1551). His piece may date from the 1570s, or possibly the early 1580s. The dedication in *Nevell* might seem to suggest the later date, yet the musical style seems somewhat closer to that of the early 'short' grounds (BK9, 43, 86). As in those three works, the bass notes (and therefore the harmonies they can support) are not very varied or even variable. Byrd brings them to life with unexpected cross-rhythms and imitations. He organised the bass into an 8-bar and a 12-bar phrase, and added varied repeats to each, making a 40-bar structure; he then added two complete variations on this 40-bar harmonic scheme.

If Lady Nevell received a work that Byrd had written some fifteen or twenty years earlier, it can only mean he was still rather pleased with it — pleased enough, anyway, to return to the scheme, probably in

the later 1580s, to write a new piece for Lady Nevell based on the same approach. The result was *My Ladye Nevell's Grownde* (BK57; track 19).

[2] ***A Fancie, for my Ladye Nevell, BK25*** [second version] (harpsichord HB)

Sources: *Nevell* (No 36), *FVB* (No 103). [*Neighbour*, 'Fantasia C2' p 245]

See the note to the performance on the organ, CD3/12.

[3] ***The firste pavian, BK29a*** (muselar)

[4] ***The galliarde, BK29b*** (muselar)

Main sources: *Nevell* (Nos 10, 11), *FVB* (Nos 167, 168). [*Neighbour*, 'Pavan & Galliard c1' pp 86, 183, 189]

No known keyboard pavan by Byrd can be shown to predate this work, and indeed in the *FVB* a marginal annotation states that this is 'the first that ever hee made'. However, since it is a keyboard version of an earlier work for 5-part consort (surviving under the title *Pavinge* in the part books *BL Add MSS 37402-6*), the *FVB*'s annotation may possibly refer unwittingly not so much to Byrd's first keyboard pavan as to his first consort essay in this form, or perhaps it derives simply from the fact that Byrd placed it first in *Nevell*. Various other early keyboard pavans show signs of having begun life in consort form.

This work, which no doubt dates from about 1570, is a severe and serious '16-bar' pavan, its six sections running to 96 semibreves. The full independence of the galliard from the pavan is also shown by the fact that it is not developed from the musical material of the pavan, a firm sign of Byrd's own independence from the traditions that preceded him. Throughout all his dozens of galliards he maintains this distinction, always giving them new material. They are thus designed not so much as developments out of the pavans as in energetic contrast to them.

The C minor tonality, for an Elizabethan musician, was usually defined as the serious Dorian mode, twice transposed downwards a fifth, for even more sombre effect. Byrd used it for grave utterances, such as the motet *Peccavi super numerum aranae maris* ('I have sinned above the number of the sands of the sea, and my transgressions have multiplied; and I am not worthy to behold the height of heaven for the abundance of my iniquity') or the consort song 'O that we woeful wretches could / Behold how soon this life doth pass / And mark with reason, as we should, / How flesh doth wither like the grass; / Then would we not for every straw / So highly break our Maker's law'. C minor is a most unusual key in Elizabethan keyboard music, although curiously the only pavan in the earlier Mulliner Book, by Newman, is in the same key. (It dates from the 1560s and is probably also a transcription of a consort work, or possibly a lute piece.) Byrd used the same twice-transposed Dorian mode for the fifth *Nevell* pavan (see below) and Peter Philips later chose it for his grandly severe *Pavana Pagget* (*FVB* No 74).

But it was avoided by most composers except organists, who were often required to transpose when accompanying a choir and were therefore more used to it than other musicians. Morley comments on a piece in a key with many flats that it is composed ‘in such a key as no man would have done, except it had been to have plaide it on the Organes with a quier of singing men, for indeede such shifts the Organistes are many times compelled to make for the ease of the singers, but some have brought it from the Organe, and have gone about to bring it in common use’ (*PEIPM*, p 156). Byrd is thus clearly among the ‘some’ to whom Morley refers.

The character of his first pavan is therefore heavily influenced by its deliberate choice of an unusually grave key and the thickly polyphonic five-part counterpoint derived from its consort origins.

⑤ ***The second pavian, BK71a*** (harpsichord HB)

⑥ ***The galliarde, BK71b*** (harpsichord HB)

Sources: *Weelkes* (Nos 5, 6), *Nevell* (Nos 12, 13), *Forster* (Nos 16, 43), *FVB* (Nos 257, 258). [*Neighbour*, ‘Pavan & Galliard G2’ p 192]

By contrast with the spacious first pavan in a dark minor key, the second one is a short ‘8-bar’ work, in Mixolydian G major (untransposed), its six sections running to only 48 semibreves. The opening 8-bar phrase is one of Byrd’s most perfect, concentrated paragraphs. Written in 4-part counterpoint, the soprano, alto and tenor discuss a little 6-note melodic phrase, each presenting its own slightly different rhythmic version. This whole discussion takes place over a double augmentation, in the bass, of exactly this same motive in long notes: G, D, B, C, D, G. The melodic cell thus provides both the harmonic and the melodic material for the paragraph of music; or, put in another way, the imitative polyphonic discussion on the theme is harmonised by the theme itself (a procedure Bach would no doubt have appreciated).

The rhythmic variety in the galliard is unique. The rather stolid first strain deliberately prepares the way for the jolting cross-rhythms and wild triplets in the second strain, and for the displaced strong beats in the third. These are just the sort of rhythmic games Byrd enjoyed playing in his youthful works.

⑦ ***The third pavian, BK14a*** (muselar)

⑧ ***The galliarde, BK14b*** (muselar)

Main sources: *Nevell* (Nos 14, 15), *Weelkes* (Nos 3, 4), *FVB* (Nos 252, 253). [*Neighbour*, ‘Pavan & Galliard a1’ p 190]

For these pieces I adopt the readings of *Weelkes*, which appears to give a revision of the probably earlier *Nevell* text. The pavan is again in the minor (but this time the A minor Aeolian mode), and Byrd returns to the ‘16-bar’ format so its six sections run to 96 semibreves. The harmonic rhythm of the pavan is particularly slow at the opening, but speeds up somewhat in the second strain and especially the third

strain. The first strain slowly climbs its way to E, only to sink heavily back again. In the second strain, the melody manages to push this up to high G, and then, taking its breath, confirms this long climb up to G again. But all this is preparation for the third strain, which shoots straight up to the A, the highest note on the keyboard, and then spends the rest of the piece gently sinking away from it, and slipping down a full octave. The three strains start on chords of A minor, F major, A major and the galliard's harmonic course goes through A major, C major and D major, but listing these chords does not begin to indicate the full variety of the rich and unusual harmonies in these two pieces.

9 **The fourth pavan, BK30a**
(harpsichord HB)

10 **The galliarde, BK30b**
(harpsichord HB)

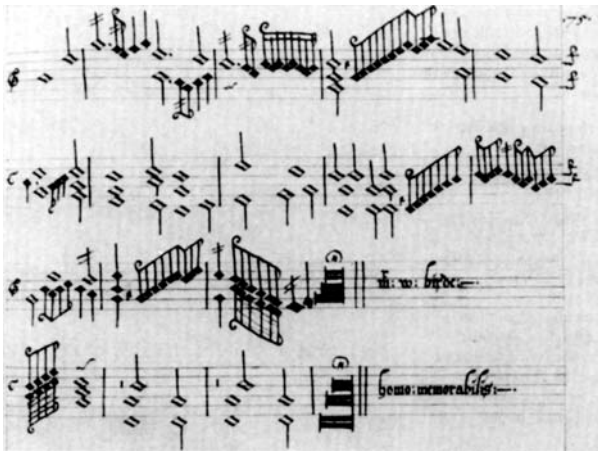
Sources: *Nevell* (Nos 16, 17),
Weelkes (Nos 62, 63).
[*Neighbour*, 'Pavan & Galliard
C1' p 192]

For these pieces also, I adopt in general the readings of *Weelkes*, which appears to give a revision of the probably earlier *Nevell* text. Once again, after a long pavan in the minor, this one is in C major

Introductory verses to *Parthenia* (1612/13)
and *Preludium Bk 1*

The image displays two pages of musical notation. The top page is a scan of a historical manuscript, showing two columns of text with lyrics in an old script, likely from a 17th-century manuscript. The bottom page is a modern musical score for a harpsichord, with a title 'Preludium. W. William Byrd. 1.' and several staves of music in C major.

(Ionian), and Byrd continues to alternate the kind of structure since this is another short ‘8-bar’ pavan. We can now begin to appreciate Byrd’s grand pavan and galliard sequence in *Nevell* rather more fully, since he not only alternates long pavans with short ones, he also uses in these first four works four quite different modes: Dorian (C minor); Mixolydian (G major); Aeolian (A minor); Ionian (C major). Normally, as a regular ‘8-bar’ construction, both the pavan and its galliard would have three strains with varied repeats, that is, six 8-bar sections making a total of 48 semibreves for each movement. However, this galliard has four strains, not three, but since the last two are each of only four bars (each repeated), the overall length is the same despite the internal organisation being different. The same procedure may be seen in only one other Byrd galliard (BK4b; CD5/14). The pavan of this C major work starts, most unusually, on the chord of F major. For both pieces the left hand has an unusually high tessitura, giving the works a particularly light and airy sonority which is as much responsible for its contrast with the third and fifth pavans in the *Nevell* sequence as are the differences of length and minor/major mode. The *Nevell* copyist, John Baldwin, admiringly ascribed the piece at the end to *mr w. birde, homo memorabilis*.



The end of the galliard to *The fourth pavan* from *My Lady Nevells Booke*

11 ***The fifte pavian, BK31a*** (muselar)

12 ***The galliarde, BK31b*** (muselar)

Main source: *Nevell* (Nos 18, 19). [*Neighbour*, ‘Pavan & Galliard c2’ p 190]

Listeners who have followed the *Nevell* sequence this far will already have anticipated that this fifth pavan and galliard must be in the minor, and be of the ‘long’ kind. Indeed, here Byrd returns to the sombre C minor of the first *Nevell* pair (see note to track 3), and like most of his more grave works in this form, it is a ‘16-bar’ pavan. The exceptional melodic richness of the pavan is characterised by the fact that each of its three strains is built on two different melodic ideas, each of which occupies half of the strain (eight bars); the second idea always intensifies the emotion expressed by the first, rising to a higher pitch while bringing into play more unusual and unexpected harmonies and dissonances. Byrd reserves the highest note in the piece, G, for the last section, and attentively surrounds it by his flattest harmonies of F minor and A flat major. The Galliard is one of Byrd’s most satisfying. The *Nevell* scribe, John Baldwin, added at the end the words *laudes deo* (‘praise be to God’).

13 ***Pavana the vi, Kinbrugh Good, BK32a*** (harpsichord HB)

14 ***The galliarde, BK32b*** (harpsichord HB)

Main source: *Nevell* (Nos 20, 21). [*Neighbour*, ‘Pavan & Galliard C2’ p 190]

Kinborough Good, the daughter of Dr James Good, married Robert Barnewell some time before 1589, so this work was probably composed in the mid 1580s. Byrd’s alternation scheme has led us to expect a work in the major, and indeed this is in Ionian C major. However, instead of the expected ‘8-bar’ work, it is a ‘16-bar’ pavan, running to 96 semibreves. The compositional technique explores a more clearly imitative language than is often found in Byrd’s pavans and galliards. The melody of the galliard could almost be that of a popular folksong, showing how close Byrd always remained to simple song, even in the most carefully composed of his works. The *Nevell* scribe, John Baldwin, added at the end the words *laus sit deo* (‘praise be to God’).

15 ***The seventh pavian, Canon 2 parts in 1 [at the 5th below], BK74*** (muselar)

Only source: *Nevell* (No 22). [*Neighbour*, ‘Pavan G6’ p 187]

Byrd’s only other systematically canonic work for keyboard is the *Lesson of voluntarie, two parts in one in the 4th above* (BK26; CD1/8); it uses essentially the same canonic technique (since the interval of a ‘4th above’ is structurally the same as the ‘5th below’ used here). That work was through-composed, being a voluntary, or fantasia. The canon is present in strict form in the three principal phrases; in each of these, following the soprano entry, the alto part enters a fifth lower, after four minim beats. In the three varied repeats, the canon’s shadow continues to control all the imitations, but Byrd freely allows it to be hidden at the beginning and end of phrases by ornamental figuration in the top part.

The third strain starts on the chord of F major, emphasizing the Mixolydian mode. For some reason there appears to be no galliard associated with this or the next work. Being a '16-bar' pavan, running to 96 semibreves, Byrd cannot have intended any association with the unattached galliard in the same Mixolydian G major (BK77; CD5/21). In any case, the absence of a galliard in the authoritative *Nevell* source would virtually forbid our linking one with it. This pavan is one of Byrd's most concentrated and demanding works, with a particularly rich harmonic language and an unusually plangent treatment of dissonance.

[16] *The eighte pavian, BK17* (muselar)

Only source: *Nevell* (No 23). [*Neighbour*, 'Pavan a4' p 187]

Here is another work which, like the seventh *Nevell* pavan, appears to have no galliard. It is characterised by a use of particularly rich chords. The more rapid ornamental decorations in the varied repeats are almost always confined to the right hand, filigree work that never distracts from the fundamental seriousness of the composition. It is a '16-bar' work, running to 96 semibreves. Although the work is in the A minor Aeolian mode, its three strains start on the contrasting chords of E major, F major and C major.

During the first strain a melody rises up a fourth several times, slowly from B to E over two bars, then faster from C to F in one bar, and finally even faster up to G in half a bar. The phrase thus gets higher and faster at the same time, before a long sinking phrase brings the melody to rest even lower than where it started. The rhythmic compression and the comparative pitching of these opening phrases is typical of the whole piece, where the whole is considerably more than the sum of the parts. The start of the second strain is built on a duet between soprano and tenor that then turns round letting the tenor lead the soprano for the remainder (with the alto joining in). Byrd here introduces some particularly expressive harmonies. All these elements come together in the third strain; the harmonies are even more pungent, the imitations are at an even closer distance, and the varied harmonic rhythm deliberately slows down.

[17] *The nynth pavian, the Passinge mesures, BK2a* (harpsichord HB)

[18] *The galliarde, BK2b* (harpsichord HB)

Main sources: *Nevell* (Nos 24, 25), *Forster* (Nos 41, 42), *FVB* (Nos 56, 57). [*Neighbour*, 'Pavan & Galliard g1' pp 132-138]

Clown: 'O! he's drunk, Sir Toby; an hour ago, his eyes were set at eight in the morning.'
Sir Toby Belch: 'Then he's a rogue, and a passy-measures pavin. I hate a drunken rogue.'

(*Twelfth Night*, Act V, sc. 1).

Byrd started the *Nevell* sequence by alternating long and short pavans and at the sixth pavan he changed gears, eliminating the short ones from the scheme. Now, with this final pavan, his grand plan reaches its

climax in the most extended of his structures, twice as long as a normal long pavan. The two movements are based on the Italian bass known as the *Passamezzo antico*, in Dorian G minor. 'Passing measures' is an English adaptation of the Italian word *passamezzo*. Byrd must have written these pieces in the late 1570s.

With six sections running to nearly 200 semibreves, it is one of Byrd's two long '32-bar' pavans. The other one is the *Quadran* pavan, based on the *Passamezzo moderno* in G major (CD5/3). As he would do with the *Quadran*, no doubt written some ten or fifteen years later, Byrd here stretches out the eight essential notes of the Italian bass (G, F, G, D, B flat, F, D, G) to fill the 32-semibreve phrases by making each note of the bass last four semibreves. Again as with the *Quadran*, these *Passing measures* works are only superficially in the 'dance' forms of pavan and galliard; they should clearly be played linked together and are transformed by the unifying presence of the *Passamezzo antico* bass into a large-scale ground. The fact that Byrd presented these works as a 'pavan' and a 'galliard' depends essentially on their musical character rather than their precise structural form.



Variation 14 of *The Second Ground* from *My Lady Nevells Booke* (CD1/12)



Galiardo for Sir William Petre from Parthenia (1612/13)

The pavan contains six statements of the bass, and conforms to standard pavan structure, although they are six genuine variations on the same bass and Variations 2, 4 and 6 are not 'varied repeats' of 1, 3 and 5, which strict pavan form would imply. The galliard, being faster and based on 16-semibreve statements, contains nine variations, the last of which has sonorously rich chords, comparable to the last variation in Byrd's other grounds. As is usual for works in the first half of Byrd's career, he breaks into dancing triplets in the second half of each movement; in the galliard this triplet section incorporates a snatch from a popular Elizabethan jig tune known as *Lusty gallant*.

The same popular jig tune was quoted by John Danyel, at the same point, in his excellent *Passingmeasures Galliard* for two lutes, probably written after Byrd's work. Many rather simpler lute settings exist, of which John Johnson's is perhaps the finest; it, on the other hand, may possibly predate Byrd's work. Thomas Morley's *Pasmeasz Pavan*, based on the same ground, was no doubt written under the shadow of his teacher's work. The *Passamezzo Pavana* and *Galiarda Passamezzo* by another Byrd pupil, Peter Philips (FVB Nos 76/77, dated 1592) are a considerably more impressive tribute to the master's works.

19 ***My Ladye Nevell's Grownde, BK57*** (harpsichord HB)

Only source: *Nevell* (No 1). [*Neighbour*, p 131]

This ground is one of Byrd's finest based on a long bass pattern, and probably dates from no earlier than the mid-1580s. It has an overall structure akin to, and perhaps derived from, the *Qui passe, for my Ladye Nevell*, BK19 (track 1). However, here he invented for himself a fundamentally more interesting harmonic pattern for the bass. The 24-bar ground contains three 8-bar phrases, each starting on the different chords of A major, G major and C major, respectively; the result is a considerably less foursquare phrase-structure than the one he was stuck with in the *Qui passe*, and a wider harmonic palette, allowing the work comfortably to occupy different tonal areas. There are six variations of increasing complexity, leading to a short but florid coda in which Byrd's delight in the piece is as tangible as his reluctance to leave it.

20 ***A Voluntarie, for my Ladye Nevell, BK61*** [second version] (harpsichord HB)

See the note to the performance on the organ, CD3/20.

COMPACT DISC 7

1 ***Preludium, BK1*** (harpsichord RvN)

2 ***[The tenth Pavan] Pavana Sir William Petre, BK3a*** (harpsichord RvN)

3 ***Galiardo, BK3b*** (harpsichord RvN)

Main sources: *Parthenia* (nos. I, II, III), *Nevell* (Nos 39, 40), *Forster* (Nos 53, 54). [*Neighbour*, Pavan & Galliard g2' p 131]

The pavan and galliard occur near the end of *Nevell*, where they are called *the tennthe pavian ... galliarde to the same*. Although this is indeed the tenth pavan in the source, these pieces are clearly separated from the central sequence of nine pavans and galliards and it is unlikely that Byrd's intention was for them to form part of that main group, which has its own internal logic ending with the great '32-bar' *Passinge mesures*. Moreover, more than twenty years later Byrd published this pair of works separately as the opening pieces in *Parthenia* (1612/13), prefaced by the prelude heard here. Since *Parthenia* is the *maydenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalls* (as it says on the title-page), these are the first three keyboard works ever printed in Britain.

In *Nevell*, the pavan and galliard are dedicated to 'mr w. peter'. In 1591, his father, Byrd's protector Sir John Petre, was still alive, but by the time Byrd published the works, William Petre had himself succeeded his father and become a baron, so the dedicatee is now referred to as Sir William Petre. The name is pronounced exactly like the christian name 'Peter'. The Petre family house was (and still is) called Ingatestone Hall, a deliberate pun on the word 'stone' and the name 'Petre' (rock). Not surprisingly, Byrd's second book of *Gradualia* motets, dedicated in 1607 to Lord John Petre, contains its most elaborate and sonorous music in the 6-voiced motets for the feast of Sts Peter and Paul, giving particular typographical emphasis to the words *Tu es Petrus* ('Thou art **Peter**') by printing them in bold typeface. 25 pieces on these CDs (all the works on CDs 1 and 4) were recorded in the Long Gallery at Ingatestone Hall, underneath the family portraits of Byrd's patrons, Lord John and Lord William Petre and their wives. There can be no doubt that Byrd knew this room and frequented it for over twenty years. He would have recognised the view of the countryside from the windows.

The Dorian G minor pavan is a '16-bar' work, running to 96 semibreves, and is ostensibly rather static harmonically, since all of its six sections begin on chords of G (and four of them end on G as well), but these anchor points in fact hold down one of Byrd's most harmonically varied pavans. The 16 bars of the first strain pass through a wide variety of harmonies; while the first half of the phrase is strictly in G minor, the second half ranges through such chords as F major, A major, C major. The second strain firmly establishes a move to D major, indicating the sharp side of the home key, and the third strain firmly delineates the subdominant, the flat side, by establishing C minor before re-establishing the dominant and returning home to G minor. This work is forward-looking in its tonal outlook, reaching beyond the modal-based schemes found in many works to start defining tonality in a more modern manner. Thomas Tomkins included this pair of works on his first list of *Lessons of worthe*.

[4] ***The Marche before the Battell*, BK93** (muselar)

[5] ***The Battell*, BK94** (muselar)

[6] ***The Galliard for the victorie*, BK95** (muselar)

Main source: *Nevell* (Nos 3, 4, 5). [*Neighbour*, 'Galliard G10' pp 172, 202]

The significant battle in the Irish Campaign took place in 1578, and Alan Brown has shown how several of Byrd's different musical scenes in *The Battell* seem to correspond to some of the twelve engravings in John Derrick's *The Image of Irelande* (published in 1581), showing battles between the English and the Irish, foot soldiers and horse soldiers on the march, the English accompanied by trumpets and the Irish by bagpipes, etc. Given the fact that *The Battell* is unremittingly in C major, it looks less interesting on paper than it turns out to be in sound; indeed commentators are more cautious of it than are concertgoers, who take it for what it is, an amusing piece of descriptive music, perhaps closer to the manoeuvres of toy soldiers rather than to the dust and blood of war. I chose to play *The Battell* on the muselar virginals, exploiting all its possible noises. The astonishing sound of the *arpichordium* stop (little metal hooks that touch the strings and make them twang) during *The Trumpetts* certainly made it worthwhile...

There is a long tradition of musical 'battle pieces', from Clément Janequin (*La Guerre* or *La Bataille*, commemorating the battle of Marignano, 1515) onwards. Other notable works include Bull's keyboard work *A Battle and no Battle*. Quotations from well-known 'battle tunes' also occur in two lute works by Dowland, the *Battle Galliard* (also known as *The King of Denmark's Galliard*), and *Mr Langtons Galliard*.

The two pieces associated with Byrd's *The Battell*, *The Marche before the Battell* and *The Galliard for the victorie*, clearly form a separate pair of works in a different key (G major), and fine pieces they are. It is worth listening to them independently, omitting *The Battell*, just to appreciate their richness of invention. The March is called *The Earle of Oxfords Marche* in the *FVB* (No 259), although the Earl of Oxford took no part in the Irish campaign. Morley includes the tune in his compilation of *Consort Lessons* (1599), under the title *My Lord of Oxenfords Maske*. Dowland also drew on it for his somewhat different *Lord Strangs March*.

The nine sections of Byrd's work are as follows: (a) the Souldier's summons; (b) the Marche of footemen; (c) the Marche of horsemen; (d) the Trumpetts; (e) the Irishe marche; (f) the Bagpipe and the drone; (g) the Flute & the droome; (h) the Marche to the fighte ; *tantara, tantara* ; the battells be ioyned; (i) the Retreat.

7 *All in a garden greene*, BK56 (harpsichord HB)

Sources: *Nevell* (No 32), *FVB* (No 104). [*Neighbour*, p 154]

The melody of these six variations, which probably date from the 1570s, is not known elsewhere, although it must have been a popular Elizabethan tune. Byrd's setting deserves to be better known (and is one of his few sets of variations that could work effectively on the organ). The nostalgic nature of the highly melodic writing is never interrupted. Rather than transforming the melodic basis into faster and faster notes, here Byrd keeps the slow notes of the melody as a constant counterpoint to more rapid fingerwork, creating a curious sensation of two levels, two speeds. The descant added in the last variation is particularly fine.

⑧ **Monsieur's Alman (I), BK87** (harpsichord RvN)

Main sources: *Forster* (No 44), *FVB* (No 61). [*Neighbour*, 'Alman G1' p 167]

⑨ **Monsieur's Alman (II), BK88** (harpsichord RvN)

Main sources: *Nevell* (No 38), *Forster* (No 62), *FVB* (No 62). [*Neighbour*, 'Alman G2' p 167]

Thomas Tomkins listed 'mounsiers Allmayne, Mr Byrds, [in] gamut' on his first list of *Lessons of worthe*, but if he was referring to only one of these paired works, he probably meant the second. The second setting may either have been intended to be linked with the first one (since the *FVB* calls it *Variatio*), or possibly have been intended to replace that work (since the second setting alone was included in *Nevell*). They both survive in *Forster*, but separately. A third setting also exists (see track 11) and the three are presented together in the *FVB*. However, since the last one is in a different key I have separated them here by *The Ghost*, another alman-like piece.

Perhaps the 'Monsieur' in question was François, Duc d'Alençon (later the Duc d'Anjou), an unsuccessful suitor for Queen Elizabeth's hand to whom she referred as 'my little frog'. He died in 1584. This is certainly an entirely plausible date by which the first setting could have been composed; its style suggests a date in the 1570s. In Matchett's manuscript a copying date of 16 August 1612 is given although the work was probably composed some forty years earlier. Morley included a version of the tune in his compilation of *Consort Lessons* (1599). A fine lute setting by Dowland has also recently come to light in an Italian manuscript (but appears to imply a considerably faster tempo than is possible with Byrd's settings); another extremely virtuosio lute setting by Daniel Batchelar was published in 1610.

The opening strain of the first setting could almost have come from a pavan and lasts 16 semibreves. As such it is twice as long as most of Byrd's almans. After its varied repeat, there is a second 16-semibreve phrase, very similar to the first, which also has its varied repeat. The whole 64-semibreve structure is then repeated, with new melodies and ornaments over the same bass.

Byrd's second setting may date from the 1580s. There is a complete extra variation so the 64-semibreve structure now occurs three times.

⑩ **The Ghost, BK78** (harpsichord HB)

Sources: *FVB* (No 162), *Matchett* (f. 20). [*Neighbour*, p 168]

The ghost is probably not a spooky one. In Elizabethan English, the word's range of meanings was closer to 'spirit'. The work is in the form, and has the character, of an alman. The melody itself may perhaps not be by Byrd. The first phrase (in G) is followed by a varied repeat; the second phrase (which starts in A minor) is twice as long, and is followed by its varied repeat. The whole harmonic structure is then repeated in more varied form. The treatment is exactly comparable to that found in many other

almans by Byrd. In Clement Matchett's manuscript a copying date of 20 August 1612 is given although the work was probably composed some thirty years earlier.

¶ **Monsieur's Alman (III), BK44** (harpsichord RvN)

Only source: *FVB* (No 63). [*Neighbour*, 'Alman C1' p 167]

See the note to the two G major settings (tracks 8/9). Whereas these included two and three complete statements of the basic material, respectively, this even later C major setting gives the full tune only once (including, of course, the varied repeats to each of the two strains). By transposing the bass up a fourth, as he had done with Dowland's *Lachrymae* (BK54; CD2/12), Byrd lifts the melody into a much brighter and more singing part of the instrument, while also allowing for fuller, richer chords underneath. The result is now highly satisfactory: the work is shorter, the musical thinking is more concise, the fingerwork is more technically brilliant, and the harmonies are more varied.

¶ **A Pavyn, BK16a** (muselar)

¶ **A Galliard, BK16b** (muselar)

Main source: *BL Add MS 31392* (f. 6). [*Neighbour*, 'Pavan & Galliard a3' p 200]

These works survive in a manuscript dating from about 1600 (as well as in a recently discovered fragmentary source), but they must have been written considerably earlier. They are often overshadowed by Byrd's more famous Aeolian mode A minor pavans and galliards, the third in the *Nevell* sequence (BK14; CD6/7-8), a '16-bar' work, and the '8-bar' *Earle of Salisbury* (BK15a; CD2/15-17); yet it would be a pity to overlook this pair. Here is a '16-bar' pavan, with its six sections running to 96 semibreves; it is a fine example of Byrd's early mastery of the form. Each strain is harmonically different: the three strains start on the unexpected chords of E major, C major and A major. Above all, it works out a systematic rhythmic progression from the slow semibreve harmonies in the first strain, through the minim harmonies in the second, to the crotchet movement and quaver syncopations in the third. The excellent galliard (whose varied strains start on the chords of A minor, F major and A major) sounds almost as if it could originally have been a song.

¶ **Paven, BK100a [EKM 10a]** (harpsichord RvN)

¶ **Galiard, BK100b [EKM 10b]** (harpsichord RvN)

Only source: *Weelkes* (Nos 58, 59). [*Neighbour*, p 178]

This curious and unsatisfying work is probably not by Byrd, although the composer Thomas Weelkes seems to have thought it was when he copied it into his manuscript in the late 1590s, years when he may have studied with Byrd. It was initially excluded from *Musica Britannica*, but given the number BK100 in the list of probably spurious pieces. Twenty years later, the Byrd attribution still seemed

implausible, although Alan Brown reminded us that *Weelkes* ‘has no proven false attributions to Byrd’, unless of course this piece turns out to be exactly just such a work.

Neighbour firmly rejects it as a work that Byrd ‘would certainly not have welcomed as his own ... it is difficult to believe that Byrd could have produced this poverty-stricken work at any period.’ Given the very slight doubt that remains, I have included it here. Listeners can now exercise their own critical judgement and decide for themselves. Such an exercise is instructive since it draws attention to many significant features of Byrd’s genuine pavans and galliards, features that shine here by their absence. Since the pavan is a regularly conceived, short, ‘8-bar’ work, with six sections running to 48 semibreves, it may be most fruitfully compared with the ‘short’ C major pavan, BK30a, the fourth in the *Nevell* sequence (CD6/9).

I can think of no other pavan by Byrd with such unmemorable phrases as those found here, snatches of weak melody that meander around such a limited range of notes. The rhythmic life of the pieces is very dull. It also sticks rigorously and unadventurously to the tonic key: every one of the six sections starts in C major, and four of them end in C. There is a somewhat striking, if not particularly original, harmonic moment in the second strain, but it is needlessly recalled (and in a less convincing manner) in the third strain. As for the galliard, it shares consistently the dubious features noted in the pavan, but has one extra oddity. Most irregularly, each of the three strains has a different number of bars (5, 4 and 6, respectively), a procedure unknown anywhere in Byrd’s works. This makes for a total of thirty bars and goes against Morley’s precise rule – which he surely learned from Byrd himself – of always writing pavans and galliards to come out to a multiple of four bars.

16 *Lady Montegle’s Pavan, BK75* (harpsichord HB)

Only source: *FVB* (No 294). [*Neighbour*, ‘Pavan G7’ p 198]

Elizabeth, Lady Montegle, was the daughter of Thomas Stanley and the first wife of Edward Parker, the twelfth Lord Morley (see the note to CD5/12); she died in 1585, although this work could have been written in the 1570s. It is Byrd’s only ‘12-bar’ pavan, its six sections running to 72 semibreves, a perfectly regular feature despite being unusual. The ornamented repeats are particularly interesting. This is one of Byrd’s few works that seems to call for a Flemish-style short-octave keyboard.

17 *A Pavion, BK72a* (harpsichord HB)

18 *The Galliard to it, BK72b* (harpsichord HB)

Main source: *Weelkes* (Nos 1, 2). [*Neighbour*, ‘Pavan & Galliard G3’ p 198]

The pavan is a ‘16-bar’ piece, its six sections running to 96 semibreves. The third strain starts on the chord of F major, firmly stressing the Mixolydian G major modality; the galliard takes a slightly different approach, with a surprising middle strain that starts on the chord of E major. The harmonic

rhythm is particularly slow, but varied. In the first strain the bass moves firmly by fourths and fifths; in the second strain it descends and then rises in stepwise motion; and in the third it becomes static, effectively preparing the way for the fine, energetic galliard. This movement is somewhat similar stylistically to the third *Nevell* galliard (BK14b; CD6/8). These are no doubt early works.

[19] *Praeludium to the Fancie, BK12* [second version] (muselar)

[20] *Praeludium to the Fancie, BK12* [third version] (harpsichord HB)

[21] *Praeludium to the Fancie, BK12* [fourth version] (clavichord)

[22] *Praeludium to the Fancie, BK12* [fifth version] (harpsichord RvN)

See the note to CD3/2, where the work is presented on a large church organ, in a very resonant acoustic and at low pitch. The A minor prelude is here heard again, in a dryer acoustic, at higher pitch, and on the muselar virginals, a small clavichord and two different kinds of harpsichords. Much of Byrd's music is equally at home on any keyboard of the period. The striking contrast between the majestic sounds of this prelude on the Ahrend organ and the intimacy of the clavichord is a simple reminder of the double truth that musicians not only use instruments to bring to life music left by composers but also use the compositions themselves to bring to life instruments made by master craftsmen.

[23] *Fantasia, BK13* (harpsichord RvN)

Sources: *Tomkins* (No 8), *FVB* (No 52). [*Neighbour*; p 235]

It is hard for us to imagine how listeners in the 1560s must have reacted to the astonishing originality and verve found in this fantasia. No work like it is known among the repertoire of the period, by any composer, in any country. This is often one of the first Byrd works that modern musicians play, and it remains a favourite in concert programmes. Circumstances have ended up with it being placed last on this last record of his complete works for keyboard. It may be noted that at bar 82 it incorporates an identifiable popular tune (whose name, unfortunately is not known). It occurs in the manuscript *BL Add. 60577*, copied no later than 1563 (see *Musica Britannica* volume LXVI, No 54).

What an extraordinary span there is from the early *Miserere*, or this brilliant youthful fancy, to the D minor fancy (BK46); from the C minor pavan BK29a, 'the first that ever hee made', to the playfully polyphonic concision of the *Eccho* pavan and galliard (BK114); from the *Gypseys Round* (BK80) to the entirely new keyboard textures of the *O mistress mine, I must* variations (BK83); and from the irrepressible *Horne Pipe* to the quite different mastery of length in the unique *Quadran* pavan and galliard (BK70a)!



DAVITT MORONEY

Davitt Moroney's performing career has taken him all over Europe and America as well as to Australia and Japan. His recordings (nearly 50 CDs, most of them for solo harpsichord or organ) have received various international prizes, notably two *Gramophone* Awards and a Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros.

He has given the first modern performances and made the first recordings of several important manuscripts that have come to light recently: the *Livre de tablature de Clavescin* by Marc Roger Normand Couperin of Turin, an unknown member of the Couperin dynasty whose works he identified in 1997 (recorded on Hyperion CDA67164); the complete organ music of Louis Couperin; and the newly-discovered autograph manuscript of harpsichord music by Henry Purcell, now in the British Library. He has also published nearly two dozen standard editions of Baroque music (including Bach's *The Art of Fugue*, which includes his own completion of the unfinished final fugue).

Born in Britain in 1950, of Irish-Italian parentage, he was educated in London, Paris and Berkeley. His PhD thesis (University of California, 1980) was a study of the music of William Byrd and Thomas Tallis. He has lived in France since 1980 and now divides his time between giving organ and harpsichord recitals, recording and teaching.

L'ŒUVRE POUR CLAVIER DE WILLIAM BYRD

DAVITT MORONEY

Asseyons-nous ici, et laissons la musique
Nous envahir ; ce doux calme et la nuit
Conviennt aux accents d'une tendre harmonie.

(Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, Acte V, sc. 1)

Le plaisir musical à l'époque de Shakespeare est évoqué dans *The Garden of Eloquence* (1577) de Henry Peacham, à propos de certaines phrases “qui sont délicieuses pour l'oreille” et qui font le même effet que les figures musicales. D'autres textes nous permettent de mieux partager l'effet “délicieux” de la musique sur des auditeurs de l'époque ; ainsi, nos propres oreilles peuvent s'ouvrir à ces délices toujours neufs. “*Delight*” (“délice”, “plaisir” ou “bonheur”, les trois idées sont réunies dans le mot anglais) est un concept capital pour l'éloquence verbale ou musicale de l'époque élisabéthaine, comme le montre l'une des compositions pour luth les plus connues de l'époque, la “Pavane pour faire plaisir” (“*Paven to delight*”) de John Johnson. Descartes, dans la première phrase de *Musicae compendium* (1618), adopte d'emblée le même point de vue : “la finalité de la musique est de plaire et de susciter en nous diverses émotions.”

Si les parallèles entre éloquences verbale et musicale sont importants, chaque art prend cependant un chemin indépendant. Que cette période qui voit le triomphe, magnifié par l'essor de l'imprimerie, des langues vulgaires sur le latin soit aussi celle où une musique exclusivement instrumentale s'émancipe de ses origines vocales, basées sur les paroles, semble être, à première vue, l'un des paradoxes de l'histoire de la musique. Mais le lien intime entre la construction grammaticale et les structures musicales était relativement récent. Tout au long du XVI^e siècle, de nouveaux styles d'écriture musicale ont été proposés, notamment par les humanistes et par les réformateurs, les protestants ainsi que ceux de la contre-réforme catholique. Ils étaient tous soucieux d'encourager la musique à exprimer le langage, les syllabes, la vitalité interne d'un texte ; en bref, de voir naître une musique “conçue d'après la vie des paroles”. Cette nécessité culturelle de donner la primauté au texte et de développer ainsi des styles musicaux vraiment proches des paroles a incité les meilleurs compositeurs de musique instrumentale, par un effet inattendu, à forger un langage instrumental innovateur, indépendant des nouveaux styles de la musique vocale. Au moment où les réformateurs de tous genres essaient de contraindre les musiques vocales à suivre des chemins précis, les compositeurs reprennent leur liberté d'action dans le domaine instrumental.

Pour reprendre une idée très moderne, naissait alors un nouveau “discours du corps” puisque cette musique jaillit précisément des capacités des doigts sur un luth ou sur un clavier. Pour la première fois, d'extravagants surnoms apparaissent pour louer des instrumentistes : “*il Divino*”, “le meilleur Doigt de son temps”, “un Ange ou le Diable lui-même”.

Jusqu'au milieu du XVI^e siècle, les instrumentistes cultivaient, en général, deux styles complémentaires. D'une part, les élaborations (ou "*intabulations*" figurées, ou "colorées") de pièces pré-existantes, composées à l'origine pour des voix, étaient fréquemment employées. Elles possédaient forcément un discours musical dicté par les phrases d'un texte. L'une des manifestations les plus brillantes de cette pratique, très en faveur en Espagne, par exemple chez Antonio de Cabezón (1510-1566), a même emprunté la terminologie des commentaires scolastiques de l'époque médiévale, en les appelant "*gloses*" ("*glosas*"). Mais ce style était moins populaire en Angleterre. D'autre part, les séries libres de variations improvisées sur des schémas mélodiques et harmoniques à la basse avaient depuis la nuit des temps inspiré les instrumentistes européens. En Angleterre, de telles œuvres étaient connues sous le seul nom de "*ground*", sans distinction entre les pièces utilisant des basses françaises, italiennes ou anglaises.

William Byrd fut l'un des compositeurs qui ont forgé de nouveaux styles pour une musique vocale "conçue d'après la vie des paroles" (cette phrase célèbre, "*framed to the life of the Words*", est de lui). Ses presque six cents compositions montrent qu'il a consciemment adopté des styles très variés, selon les circonstances : sa musique pour les cérémonies publiques du rite réformé en anglais peut être élaborée ou simple (selon qu'il s'agisse de musique chantée devant la reine ou d'un usage plus général) ; ; sa musique en latin est développée et ample, ou d'une grande concision (selon qu'il s'agisse de "chansons sacrées" non-liturgiques, ou de musique pour le rite catholique en privé) ; et ses pièces profanes madrigalesques adoptent encore d'autres styles. Dans sa musique instrumentale, Byrd exprime des idées musicales profondes avec une liberté et une inventivité inégalées. L'imposant répertoire pour clavier présenté sur ces disques est l'un des premiers résultats de cette liberté instrumentale toute nouvelle. Le plaisir délicieux de faire parler ses doigts est très omniprésent. Aussi n'est-il pas surprenant que Byrd ait adapté au clavier la célèbre "Pavane pour faire plaisir" de Johnson (CD2/1).

Parmi les compositions de jeunesse de Byrd, certains *grounds* illustrent parfaitement le début de ses recherches pour écrire une musique sans paroles mais qui n'est pas dépourvue pour autant d'une structure musicale solide. Il a également excellé très tôt dans un genre typique du XVI^e siècle, la fantaisie ou "*fancy*" (connue sous le nom de "*tiento*" en Espagne), répertoire de liberté par excellence. De plus, il a surtout cultivé deux autres styles hautement caractéristiques de l'époque : les variations sur des chansons populaires appelées en Espagne "différences" ("*diferencias*"), comparables aux *grounds*, sauf que la mélodie est répétée dans le soprano plutôt qu'à la basse ; et, surtout, ses fameux diptyques de pavane et gaillarde.

Des 127 compositions enregistrées ici, 10 sont basées sur un plain-chant et datent essentiellement de ses débuts comme organiste, 11 sont construites sur des *grounds* à la basse, 11 sont des fantaisies et 14 sont des variations sur des chansons populaires, présentées au soprano. Formant un groupe plus important que les 46 œuvres précédentes, les 56 pavares et gaillardes sont peut-être la partie la plus impressionnante de ce grand corpus. Les 25 compositions restantes comprennent : une transcription figurée (ou glose) de l'un de ses propres motets ; 16 pièces diverses, basées ostensiblement sur une forme de danse (bien que

certaines devraient être considérées, peut-être, comme des variations) ; 5 préludes ; et finalement 3 morceaux qui échappent à ces catégories (une marche, et deux pièces descriptives que sont *The Barley Break* et *The Battell*).

Cela fait plus de trente ans que je vis avec la musique pour clavier de Byrd, plus de trente ans que cette musique me procure du bonheur. Le projet de l'enregistrer dans son intégralité date d'il y a quinze ans. Le mener à bien ne fut pas sans difficultés, et ma gratitude envers Hyperion pour son enthousiasme est ainsi d'autant plus grande.

L'édition complète d'Alan Brown pour *Musica Britannica* de toute la musique de clavier du compositeur a été une aide indispensable pendant la préparation de ces disques ; les rares occasions où je n'ai pas suivi son texte sont en principe le résultat d'une discussion avec lui. Le livre d'Oliver Neighbour, *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*, a également été un fidèle compagnon ; ceux qui le connaissent peuvent facilement reconnaître son influence dans l'organisation des pièces et dans les textes qui suivent. Il aurait été impossible de dire "comme l'explique Neighbour" chaque fois que j'ai adopté une de ses idées ; je le dis ici une fois pour toutes. Oliver Neighbour a aussi, de façon très littéraire, prêté une main amicale au moment de l'enregistrement de l'unique pièce de Byrd pour trois mains (CD4/2). Alan Brown et Oliver Neighbour ont suivi de près la genèse de cet enregistrement, en me faisant partager leurs idées et leurs nouvelles découvertes avec une générosité exceptionnelle. Cet enregistrement leur est dédié en guise de remerciement.

ABRÉVIATIONS

Les notices sur chaque pièce identifient les œuvres par les numéros "BK" ['Byrd Keyboard'] déjà utilisés par *Neighbour*. Jusqu'à BK114, ils correspondent aux volumes XXVII et XXVIII de *Musica Britannica*. Quelques pièces supplémentaires sont maintenant acceptées comme authentiques. Sept ont été publiées dans *Elizabethan Keyboard Music* et ont donc un numéro "EKM" (la *Pavan* et la *Galliard* en ut majeur, BK100a/b ; le *Parludam* en fa majeur, BK115 ; A *Preludium* en sol majeur, BK116 ; *An Alman* en ut majeur, BK117 ; l'arrangement pour le clavier de *If my complaints* de Dowland, BK118 ; et l'arrangement de *O quam gloriosum est regnum*) ; la dernière pièce, un très beau petit verset sur le plain-chant *Christe qui lux*, BK121, étant publiée dans *Early Tudor Organ Music*, a donc un numéro "ETOM".

Pour de plus amples informations sur ces œuvres récemment attribuées à Byrd, voir Oliver Neighbour, "Some anonymous keyboard pieces considered in relation to Byrd," dans *Byrd Studies*, éd. Alan Brown et Richard Turbett (Cambridge, 1992, pp. 193-201).

Dans les notices sur chaque pièce, après le titre, son numéro BK et l'indication de l'instrument utilisé, les sources les plus importantes sont mentionnées, ainsi que la page dans *Neighbour* où l'on peut trouver une analyse complète de l'œuvre en question.

BK	“William Byrd : Keyboard Music : I” et “William Byrd : Keyboard Music : II” (volumes XXVII et XXVIII de <i>Musica Britannica</i> , éd. Alan Brown, Londres, Stainer and Bell pour la Royal Musical Association, 1969 & 1971).	Castle). Il a été copié par le collègue de Byrd à la Chapelle royale, John Baldwin (qui l’a daté le 11 septembre 1591). Le contenu est dédié exclusivement à Byrd et rassemble une bonne partie de ses meilleures compositions pour clavier à ce jour : 42 œuvres, toutes notées dans d’excellents textes qui ont probablement été corrigés par le compositeur lui-même. C’est donc la source la plus importante pour ses pièces de clavier ; pourtant, plusieurs des pièces qui l’renferme ont été révisées ensuite par le compositeur ; les textes dans <i>Nevell</i> ne sont donc pas toujours définitifs.
EKM	“Elizabethan Keyboard Music” (volume LV de <i>Musica Britannica</i> , éd. Alan Brown, Londres, Stainer and Bell pour le Musica Britannica Trust, 1989).	
ETOM	“Early Tudor Organ Music : I : Music for the Office” (volume 6 de <i>Early English Church Music</i> , éd. John Caldwell, Londres, Stainer and Bell pour la British Academy, 1966).	
Kerman	Joseph Kerman, <i>The Masses and Motets of William Byrd</i> (Londres, Faber, 1981) ; et “Byrd, William”, in <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> (Londres, Macmillan, 1980).	<i>Parthenia</i> <i>Parthenia, or the Maydenhead of the first Musicke that ever was printed for the Virginalls</i> (Londres, 1612/13), une source de grande autorité, imprimée vers la fin de la vie du compositeur, présentant huit de ses pièces (les premières pour clavier jamais imprimées en Angleterre), suivies de sept de Bull et six de Gibbons) ; les textes ont sans doute été contrôlés par les compositeurs eux-mêmes.
Neighbour	Oliver Neighbour, <i>The Consort and Keyboard Music of William Byrd</i> (Londres, Faber, 1978). 29996 Londres, British Library, Add. MS. 29996 : un manuscrit ayant appartenu (vers 1647) à Thomas Tomkins, mais qui contient beaucoup de pièces bien plus anciennes, notées de mains différentes au milieu du XVI ^e siècle.	<i>PEIPM</i> Thomas Morley, <i>A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke, Set downe in forme of a dialogue...</i> [dédiée] <i>To the most excellent Musician Maister William Birde</i> (Londres, Peter Short, 1597 ; 2 ^e édition, 1608).
Forster	Will Forster’s <i>Virginal Book</i> (Londres, British Library, Royal Music Library MS 24.d.3.), daté le 31 janvier 1624/25 peu après la mort de Byrd ; il contient 80 pièces, dont plus de 40 sont de Byrd, dans des textes excellents.	<i>Tomkins</i> Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. 1122 : un manuscrit copié par l’élève de Byrd, le compositeur Thomas Tomkins : il contient six pièces de Byrd, probablement copiées avant 1646. La deuxième partie du manuscrit, contenant des œuvres de Tomkins lui-même, mentionne des dates de 1646 à 1654.
FVB	<i>The Fitzwilliam Virginal Book</i> (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Music MS 32.g.29 (Mu. MS 168), qui date probablement de la deuxième décennie du XVII ^e siècle. Il contient presque 300 pièces, dont 70 de Byrd ; c’est la source la plus riche de ses pièces pour clavier (bien que les textes ne soient pas toujours très fiables). Il contient également quelques pièces attribuées à Byrd qui ne peuvent pas être de sa main.	<i>Weelkes</i> Londres, British Library, Add. MS. 30485 : un manuscrit apparemment copié entre 1593 et 1602 par l’élève de Byrd, le compositeur Thomas Weelkes (1576-1623) ; il contient plus de trente pièces de Byrd, dans d’excellents textes.
Nevell	<i>My Ladye Nevells Booke</i> , un manuscrit qui est propriété du Marquess of Abergavenny (Eridge	<i>BL</i> Londres, British Library. <i>NYPL</i> New York, New York Public Library, Drexel MS.

WILLIAM BYRD (vers 1540 – 4 JUILLET 1623)

D'importantes découvertes récentes ont apporté des éléments nouveaux sur la date de naissance de Byrd, sa famille, et ses origines londoniennes (voir John Harley, *William Byrd : Gentleman of the Chapel Royal*, Aldershot, Scolar Press, 1997). L'un des documents nouvellement mis au jour date de 1598 ; Byrd s'y décrit comme ayant "58 ans, plus ou moins", ce qui implique une date de naissance vers 1540. Il est l'un des sept enfants de Margery et Thomas Byrd ; son père, apparemment, n'était pas le musicien du même nom, souvent cité, qui était *Gentleman* de la Chapelle royale jusqu'à sa mort en 1560. Néanmoins, Byrd semble avoir été élevé dans une famille de musiciens car ses deux frères aînés, Simon et John, étaient tous deux choristes à la cathédrale Saint-Paul à Londres. On connaît les noms de ses quatre sœurs : Alice, Barbara, Mary et Martha ; Barbara Byrd se maria plus tard avec un facteur d'orgue et de virginal, Robert Broughe.

On ne sait toujours rien de son éducation musicale mais le lien avec Londres rend plus plausible l'hypothèse qu'il ait reçu très jeune la protection de Thomas Tallis. Que ce dernier fût l'un de ses maîtres est confirmé par un texte écrit d'un autre élève de Tallis, Ferdinand Heybourne [Ferdinand Richardson] qui, à l'âge de 17 ans, écrivit un poème en latin dédié à Tallis et à Byrd, dans leur publication conjointe des *Cantiones sacrae* (1575) ; il décrit Tallis comme "mon grand maître, vénérable et vieux" et ajoute que Byrd est "né pour rendre honneur à un tel professeur... avec vous j'honore notre maître commun". L'idée est renforcée un siècle plus tard par Anthony Wood (1632-1695), responsable de la formule illustre selon laquelle Byrd fut "élevé à la musique sous Tho. Tallis", phrase retrouvée depuis dans tous les livres d'histoire de la musique.

Thomas Tallis (1505-1585) fut le meilleur compositeur anglais de sa génération. Sa vie exceptionnellement longue lui a permis d'acquérir une prééminence inégalée, et son influence sur le jeune Byrd peut se sentir de plusieurs façons. La technique brillante de Tallis dans l'art du contrepoint fleuri lui a valu sa place à la Chapelle royale sous Henry VIII, en 1543. Mais les vents de la Réforme soufflaient sur les îles britanniques. Tallis est devenu alors l'un des inventeurs d'une nouvelle sorte de musique sacrée, plus simple, avec des textes en anglais. A la fin de sa vie, il n'avait pas perdu sa technique monumentale, comme en témoigne l'extraordinaire motet à 40 voix, *Spem in alium*. Tallis a également composé des pièces pour consort, tels les *In Nomine* ; il était aussi un organiste hors pair. Ses hymnes pour orgue, ainsi que les deux pièces majestueuses basées sur le plain-chant *Felix namque*, datées de 1562 et 1564 dans le fameux *Fitzwilliam Virginal Book* (FVB), étaient toujours admirées cinquante ans après leur création. Il a dû certainement reconnaître chez le jeune Byrd un esprit aussi aventurier, novateur et virtuose que le sien. Le lien d'affection entre Tallis et Byrd rappelle ceux de Blow et Purcell, et de Haydn et Mozart. Après la mort de Tallis en 1585, Byrd lui dédia une déploration en forme de *consort song* : "Vous, les Muses sacrées, race de Jupiter, / A qui la Musique fait plaisir ; / Descendez de vos cieux cristallins / Vers la Terre, où vit la douleur / Habillée en deuil, avec les larmes aux yeux : / Tallis est mort, et la Musique meurt." Quatre ans plus tard, la veuve de Tallis, Joan, légua à Byrd une "grande coupe dorée".

La formation de Byrd au clavier a aussi été probablement influencée par d'autres instrumentistes éminents. S'il est peu probable qu'il ait connu personnellement l'illustre organiste de la cathédrale Saint-Paul, John Redford (mort en 1547), ses frères Simon et John ont pu le connaître et étudier sa musique. Les œuvres d'orgue de Redford sont les plus importantes d'un compositeur anglais de l'époque d'Henry VIII ; elles ont été admirées et imitées pendant les trente années suivantes. Son successeur à Saint-Paul était Philip ap Rhys, dont l'activité londonienne est signalée entre 1545 et 1559 (une période clé pour la formation du jeune Byrd) ; plusieurs de ses compositions sont conservées dans un manuscrit d'origine londonienne (*BL, Add 29996*), une source qui renferme aussi de très belles pièces de l'organiste de la chapelle Saint-George, à Windsor, Thomas Preston (actif également entre 1543 et 1559). Pour finir, John Blitheman (c. 1525-1591), nommé membre de la Chapelle royale pendant le règne de Marie Tudor (1553-1558), a dû jouer un rôle dans l'éducation de Byrd au clavier, ne serait-ce qu'en lui offrant un modèle qu'il abandonne rapidement ; sa musique (préservée en grande partie dans le *Mulliner Book*) date probablement des années 1550-70 ; un tel répertoire a pu parfaire la formation d'un jeune organiste de la génération de Byrd, qui retiendra sa vie durant une prédilection pour des sonorités typiquement anglaises, y compris des dissonances étonnantes en "fausse relation".

Philip ap Rhys et John Blitheman étaient les gardiens d'une tradition d'écriture de clavier digitalement brillante, basée sur des figurations rapides et des passages en syncopes très élaborées. Leur influence s'entend aisément dans les pièces les plus anciennes de Byrd ; il va jusqu'à citer textuellement une composition de Blitheman dans la première de ses deux versions du *Salvator mundi* (BK68). Pourtant, une approche plus mélodique se sent très tôt, comme en témoignent les petites pièces sur le *Miserere* (BK66-7), influencées plutôt par Preston. La forte personnalité artistique de Redford, caractérisée par une écriture lumineuse et un discours mélodique d'une éloquence exceptionnelle, n'a pu qu'impressionner le jeune Byrd ; il l'a même accueillie à bras ouverts, comme le démontre une œuvre de jeunesse tout à fait exceptionnelle, la *Voluntarie* (BK27), l'un de ses premiers chefs-d'œuvre. Néanmoins, c'est surtout l'esprit de Tallis qui s'affirme de plus en plus. Si la petite pièce basée sur *Gloria tibi trinitas* (BK52) honore Tallis par une citation musicale, c'est l'univers sonore des hymnes pour orgue et des œuvres vocales du maître qui s'entend chez Byrd dans les premières pièces pour consort et dans certaines pour clavier, un peu plus assurées, tels les trois *Clarifica me, pater* (BK47-9). Les premières compositions de Byrd témoignent également de l'empreinte de bon nombre d'autres auteurs anglais, y compris John Taverner, Robert White et Christopher Tye. Pourtant, il est frappant de constater à quel point il se libère vite de l'ombre de ses maîtres pour affirmer sa propre voix.

Certaines de ces réalisations datent peut-être de son adolescence, durant le règne de Marie Tudor ; elles ont pu ainsi avoir une brève utilité pour la liturgie catholique. Mais l'accession d'Élisabeth au pouvoir (1558) a mis fin presque immédiatement à cette fonction directe, car la liturgie catholique "Sarum" (le rite de Salisbury, fort répandu en Angleterre) a été définitivement enterrée par l'*Act of Uniformity* de 1559 et par le rapide établissement du *Prayer Book* (le missel anglican). Néanmoins certains, y compris Byrd, semblent avoir continué à écrire des compositions sur les plain-chants traditionnels, et les

organistes continuaient à les jouer ; pour reprendre la phrase succincte de John Caldwell, de telles pièces sont “inspirées par, mais non conçues pour la liturgie”.

Le 27 février 1563, âgé d’une vingtaine d’années, Byrd est considéré comme suffisamment brillant pour être nommé organiste et maître de chœur à la cathédrale de Lincoln, dans le nord de l’Angleterre, succédant ainsi à l’“expert et fidèle” Thomas Appleby. Il entre dans ses fonctions le 25 mars (fête de l’Annonciation, à l’époque le premier jour de l’an 1563). Son salaire annuel est de dix “marks” (un peu plus de treize livres). Il se marie en 1568. Dans les archives on trouve le nom de sa femme écrit soit “Juliana” ou “Julian” Byrd. Ils ont sept enfants : Christopher (baptisé en 1569), Élisabeth (baptisée en 1572), Rachell (née avant 1574), Mary, Catherine, Thomas (baptisé en 1576 ; Thomas Tallis est son parrain), et Edward (le frère jumeaux de Thomas), qui semble mourir en bas âge.

Le doyen de la cathédrale de Lincoln, Francis Mallet avait un goût prononcé pour la musique ; il meurt en 1570. En revanche, l’archidiacre John Aylmer était un anti-papiste farouche, nommé plus tard archevêque de Londres, et avec qui Byrd allait avoir de graves démêlés en 1577. Les dernières années du musicien à Lincoln sont marquées par des disputes avec les autorités. Mais indépendamment de tels conflits, sans doute attend-il une occasion pour partir. Comme tous les jeunes musiciens de talent, il espère avoir l’un des postes de la Chapelle royale, mais ceux-ci étaient peu nombreux ; il doit attendre huit ans avant de pouvoir retourner à Londres. L’opportunité s’est présentée à la mort d’un compositeur qui a eu aussi une influence sur lui, Robert Parsons, qui s’est noyé dans la rivière Trent, le 25 janvier 1571/2. Byrd est immédiatement nommé à sa place, le mois suivant, mais doit rester à Lincoln jusqu’en décembre 1572 (son successeur est Thomas Butler).

Les autorités ecclésiastiques lui permettent de quitter Lincoln à la seule condition qu’il reste néanmoins attaché à la cathédrale. Dix ans durant, il continue à percevoir un salaire réduit, payé par la cathédrale, mais doit composer pour elle des pièces sacrées, sans doute essentiellement sur des textes en anglais. Nous pouvons constater qu’il avait déjà acquis une solide réputation de compositeur de musique sacrée, et que pendant son séjour à Lincoln il n’était pas simplement occupé à créer des pièces d’orgue.

Pendant la décennie passée à Lincoln, Byrd a probablement écrit les œuvres suivantes pour clavier : le petit *Christe qui lux* (BK121 ; s’il est bien de lui) ; la *Voluntarie* (BK27 ; s’il ne l’avait pas déjà composée) ; les fantaisies en la mineur et sol majeur (BK13 et BK62) ainsi que le *Ut, mi, re* (BK65) ; les trois *grounds* (BK9, BK43 et BK86 ; ce sont les trois *grounds* dits “courts” à cause de la brièveté de leurs variations — quatre mesures — sans rapport avec la longueur des compositions elles-mêmes) ainsi que l’excellent *Horne Pipe* (BK39) ; et peut-être aussi la *Galliarde Gygge* (BK18) et la première version de *The Hunt’s Up* (BK40). Il se peut qu’il ait aussi réalisé alors la transcription du *In nomine* de Robert Parsons (BK51 ; si elle est bien de lui).

Établi à Londres à l’un des postes d’organiste de la Chapelle royale, il devient collègue de Tallis et Blitheman et membre de l’établissement le plus prestigieux du royaume. Le chœur de la Chapelle est le

plus grand et certainement le meilleur dans son genre. Les conditions d'emploi sont excellentes : la plupart des musiciens reçoivent un salaire annuel de 30 livres (ou 40 plus tard), plus de trois fois le salaire normal dans les provinces. A Londres et à la cour il se fait rapidement un cercle d'influents mécènes, y compris parmi certaines familles aristocratiques qui sont restées fidèles à Rome et au catholicisme. Pendant les trente années qui suivent, la liste des dédicataires de ses publications démontre aisément ses relations : la reine Élisabeth elle-même (1575), Sir Christopher Hatton (1588), Lord Worcester (1589), Lord Hunsdon (1589), Lord Lumley (1591), Lord Northampton (1605), Lord Petre (1607) et Lord Cumberland (1611). En 1579/80 il donne des leçons (sans doute de clavecin) à la fille de Lord Northumberland et à d'autres élèves nobles tels que peut-être Henry Herbert et Thomas Paget. Les liens avec certaines familles ont duré une grande partie de sa vie : ceux avec la famille Petre existaient déjà en 1568, avant son retour à Londres, et ont ainsi duré plus de cinquante ans. Le lien avec Lord Worcester est également solide car il loge encore chez lui lorsqu'il vient à Londres à la fin de sa vie.

En 1575, il publie conjointement avec Tallis le premier volume des *Cantiones sacrae*, dédiées à la reine, première édition importante de musique anglaise. La maîtrise évidente des motets de Byrd a dû être acquise pendant les dix ou quinze années précédentes ; il serait naturel de penser que les pièces de clavier écrites à la même période soient au moins aussi abouties. Les œuvres suivantes ont probablement été composées avant la publication des *Cantiones sacrae* : – la pavane en ut mineur, apparemment “la première qu'il ait jamais composée”, ainsi que sa gaillarde (BK29a/b) ; – *An Almane* (BK89) ; – *A Verse of Two Parts* (BK28) et la première version (pour consort) de la *Lesson of voluntarie, two parts in one in the 4th above* (BK26) ; – les variations sur *Gypsey Round* (BK80) et peut-être sur *The Mayden's songe* (BK82) ; – le *ground* intitulé *Qui passe, for my Ladye Nevell* (BK19). Si ces œuvres sont conçues dans la pure tradition de son pays (la dernière est inspirée d'un modèle italien mais connu en Angleterre à l'époque), les *Cantiones sacrae* de 1575 indiquent que Byrd, ayant pleinement assimilé tout ce que le patrimoine national pouvait lui offrir, cherche déjà une nouvelle source d'inspiration ailleurs.

Il la trouve surtout dans la musique d'Alfonso Ferrabosco (1543-1588), italien établi à Londres, qu'il côtoie pendant les années 1572 à 1578. Mais il n'a jamais été entièrement coupé de ce qui se passait sur le continent. Pendant sa jeunesse, en 1554, il a probablement rencontré Antonio de Cabezón (ainsi que son frère Juan et son fils Agustín qui avait à peu près le même âge que lui) lors du long séjour de la Chapelle royale espagnole en Angleterre. Pendant plus de six mois, les deux Chapelles coexistèrent ; elles ont parfois chanté la Messe ensemble. Néanmoins, il subsiste peu de traces d'influences de la musique espagnole dans les œuvres pour clavier de Byrd.

Par de tels contacts, et surtout par ses connaissances directes de la musique italienne, son art s'ouvre à des idées et des techniques novatrices : penser autrement une mise en musique des textes et construire de longs paragraphes en polyphonie imitative sur des phrases mélodiques plus courtes et expressives, avec un langage harmonique plus riche. L'écriture pour clavier de Byrd est, elle aussi, transformée par cet apport transalpin, surtout en ce qui concerne ses multiples façons de construire ces paragraphes en

imitations développées, appelés “*points*” en anglais, véhicules d’une pensée musicale logique, cohérente et indépendante de tout texte. C’est un discours musical qui peut être argumenté, développé, étiré, resserré et récapitulé en forme variée, discours qu’il apprend à mener vers un point culminant par des procédés mélodiques, harmoniques et rythmiques. Ainsi, se libère-t-il totalement des influences grammaticales et syntactiques d’un texte, pour établir dans la musique instrumentale sa propre grammaire, sa propre syntaxe et sa véritable raison d’être.

A cette étape de son développement, Byrd commence la “merveilleuse série de pavaues et gaillardes”, pour reprendre la formule de Joseph Kerman (1980). Celles-ci ont visiblement fasciné Byrd pendant quelque cinquante ans. Pièces capitales dans son œuvre, elles lui permettent d’expérimenter, à de multiples reprises, la construction de *points* d’imitation qui n’obéissent qu’à leur propre logique musicale interne. Chaque pavane et chaque gaillarde doivent avoir trois phrases distinctes mais complémentaires. Celles-ci durent parfois quatre, et plus fréquemment huit mesures. Mais le choix préféré de Byrd se porte sur de longs paragraphes de seize mesures, qui prennent ainsi tout leur temps. Deux œuvres exceptionnelles adoptent même un format monumental de trente-deux mesures pour chaque phrase. Les cinquante-six pavaues et gaillardes de Byrd contiennent plus de cent soixante phrases de cette sorte (ou plus de trois cent vingt si l’on compte les reprises variées ; dans ces dernières, la musique est toujours repensée, jamais ornée machinalement). C’est dans le travail de construction de ces cent soixante cellules musicales que l’ensemble de ces pièces remarquables peut être comparé aux quatre-vingt-seize morceaux du *Clavier bien tempéré* de Bach ou aux cent deux mouvements des sonates pour piano de Beethoven. Elles occupent une position aussi intime chez lui que celle des deux grands corpus chez Bach et Beethoven. Ces pavaues et gaillardes sont comme une sorte de laboratoire dans lequel Byrd s’attaque à des structures mélodiques originales soutenues par des schémas harmoniques innovateurs ; il transforme la tradition typiquement anglaise de développement rythmique, en l’étendant progressivement aux trois phrases d’une seule pièce. Et comme pour Bach et Beethoven, il est aisé de démontrer comment l’expérience ainsi gagnée est utilisée dans les grandes œuvres qui ne sont pas écrites pour le clavier. “Les formes de danses lui ont offert la possibilité de faire des manipulations subtiles et sans limites de différents rythmes et de différentes longueurs de phrase” (Kerman, 1980). L’équilibre savant entre les trois phrases obligatoires d’une pavane, la progression de l’une à l’autre, et surtout la logique interne qu’il a développée pour sceller l’ensemble, reste l’une de ses réussites les plus remarquables.

Les œuvres suivantes ont probablement été composées entre 1575 et 1591 : – *Lady Montegle’s Paven* (BK75) et les autres pavaues et gaillardes dans l’important manuscrit “My Ladye Nevell’s Book” (Nevell ; see CD6), y compris la paire pour *Sir William Petre* (BK3a/b) ; – les variations sur *All in a garden greene* (BK56), *Seller’s Rownde* (BK84), *Have with yow to Walsingame* (BK8) et *Will yow walke the woods so wyld* (BK85) ; – *A Fancie, for my Ladye Nevell* (BK25) ; – les deux *Ut, re, mi, fa, sol, la* (BK58 and 64) ; – la première des trois versions de *Monsieur’s Alman* (BK87) ; – et *The Battell* (BK94).

Byrd est maintenant au sommet de son art. Il a acquis un haut rang et une reconnaissance sociale appréciable. Il peut exercer son génie sans limites dans toutes les directions qu'il voulait prendre : musique vocale sur des textes anglais ou latin, chansons profanes, y compris certaines en latin pour le théâtre à Oxford ; musique pour consorts et pour clavier. Pourtant, ces années de réussite professionnelle publique sont de plus en plus difficiles sur le plan privé. En matière de religion, Byrd a de nettes sympathies pour le catholicisme romain, un choix dangereux dans l'Angleterre de l'époque. Autour de lui, les catholiques commencent à subir des persécutions de plus en plus virulentes. Plusieurs jésuites, tels le brillant Edmund Campion et plus tard le poète Robert Southwell (un ami personnel de Byrd) sont arrêtés, torturés et exécutés. Les catholiques doivent payer de lourdes amendes s'il ne vont pas à l'Église anglicane le dimanche (on les nomme les "récusants" car ils refusent l'autorité ecclésiastique anglaise). À partir de 1577, la femme de Byrd figure sur la liste des personnes à surveiller, préparée par le nouvel évêque de Londres, le redoutable John Aylmer, que Byrd avait connu à Lincoln. En 1580, les amendes pour les "récusants" sont fixées à vingt livres par mois, presque dix fois le salaire mensuel de Byrd. À partir de 1581, leur maison est considérée comme suspecte et "papiste". En 1582, le valet de Byrd, John Reason, est arrêté et mis en prison pendant une courte période. En 1583, Reason est à nouveau arrêté au moment même où il porte une lettre du compositeur et un volume de musique considérée comme trop catholique. En mai 1585, en dépit de sa position éminente à la cour, le compositeur subit lui-même des interrogatoires et l'on fouille sa maison par deux fois. En 1588, sa femme et ses deux filles sont déclarées "hors la loi", comme le sera son fils Christopher l'année suivante. Face à l'adversité, la forte volonté semble avoir toujours été l'une des caractéristiques de cet homme fier et rusé. Seule la protection de puissants aristocrates catholiques, tels Lord Northampton et Lord Petre, le sauve, lui et sa famille, d'un sort encore plus redoutable. Il maintient sa position à la cour. Le procureur général intervient en sa faveur en 1589 et en 1591. Finalement, la reine elle-même semble ordonner qu'on le laisse en paix.

Pendant les dernières années de cette période troublée, il publie une série de quatre volumes étonnants, sans précédent dans l'histoire de la musique anglaise, contenant bon nombre de ses meilleures compositions : d'amusantes chansons profanes madrigalesques, des pièces avec textes pieux (mais non pas liturgiques) en anglais, ainsi que quelques motets graves (ou "chansons sacrées") en latin mais qui ne sont pas conçus pour la liturgie catholique. Kerman a démontré que quelques-uns de ces textes latins, extraits de la Bible (surtout des Psaumes et du Livre de Jérémie) qui ne pouvait pas être censurée par les autorités, ont des versets qui ont été brillamment réorganisés de façon occulte par un Byrd "résistant". Il crée ainsi des messages codés adressés aux membres de la communauté catholique anglaise assiégée, afin d'exprimer pour eux leur foi et leur espoir, mais aussi leur colère et leur désespoir : "Regarde, Seigneur, nos souffrances dans ces temps affreux ; ne nous abandonne pas ; Jerusalem est dévastée, la joie de nos cœurs est transformée en pleurs et notre bonheur en amertume ; viens vite, Seigneur, ne tarde pas" ; "Pleurant, les larmes couleront de mes yeux, car le troupeau du Seigneur est en captivité ; dis au roi, dis à la reine, 'Soyez humbles, car la couronne de votre gloire est tombée de vos têtes'".

Comparable à ces quatre volumes de musique vocale parus entre 1588 et 1591, le remarquable recueil manuscrit présentant quarante-deux de ses plus belles compositions pour clavier, rassemblées en 1591 par son collègue John Baldwin pour “Ladye Nevell”, semble être le résultat d’un même élan. Contrairement à la musique vocale, l’impression de la musique pour clavier comporte des difficultés techniques, qui ne seront résolues que vingt ans plus tard par la gravure sur planches de cuivre. Ces difficultés ont sans doute dissuadé Byrd de publier une anthologie de ces pièces. Il était sans doute conscient que sa musique pour clavier était au moins aussi révolutionnaire et originale que sa polyphonie vocale. Le manuscrit *Nevell* clôt cette période de quatre ans d’activité intense pendant laquelle il réunit la meilleure partie de sa production.

Il est particulièrement difficile d’établir une chronologie pour les œuvres de clavier de cette seconde partie de la vie de Byrd, entre son arrivée à la Chapelle royale et la mise en forme de *Nevell*. Ce manuscrit fournit une date limite pour plusieurs œuvres. Les pièces suivantes démontrent une évidente maturité dont la présence dans cette source atteste qu’elles doivent avoir été composées avant 1591, et parfois bien avant : – *Hugh Ashton’s Grownde* (BK20) ; – *The Second Ground* (BK42) ; – *My Ladye Nevell’s Grownde* (BK57) ; – les variations sur *The Carman’s whistle* (BK36) et *Lord Willobies welcome home* (BK7) ; – *The Barley Break* (BK92) ; – *A Voluntary for my Ladye Nevell* (BK61) ; – et la seconde version de *Monsieur’s Alman* (BK88). D’autres pièces accomplies ne se trouvent pas dans ce manuscrit, mais doivent avoir été composées avant 1591 : – les pavane et gaillarde *Bray* (BK59a/b) ; – *The Queenes Alman* (BK10) ; – les trois *French Corantos* (BK21a/b/c) ; – et peut-être l’arrangement de *O quam gloriosum est regnum* (BK122, si Byrd en est l’auteur).

Pendant cette même période, il forme plusieurs des compositeurs qui vont devenir les plus éminents de leur génération. Il aura la satisfaction de les voir nommés plus tard à des postes importants :

— Thomas Morley (vers 1557-1602) a dû étudier avec Byrd pendant les années 1570 ; il est nommé organiste à la cathédrale Saint-Paul et ensuite *Gentleman* de la Chapelle royale à partir de 1592. La dédicace de Morley à Byrd de son traité en forme de dialogue, *Une Introduction facile et simple à la Musique pratique* (“*A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musick*” [PEIPM], 1597), est tournée dans des phrases particulièrement touchantes : Byrd est également pour Morley “mon maître tant aimé (que les musiciens ne devraient jamais nommer sans révérence)” (PEIPM, p. 115). On sait en outre que Morley avait des liens avec la communauté catholique.

— Peter Philips (vers 1560-1628) semble avoir étudié avec Byrd, vers la même époque que Morley ; il devient catholique et, en 1597, devient organiste de l’Archiduc Albert, à Bruxelles.

— John Bull (vers 1563-1628) est formé à la Chapelle royale dès l’âge de onze ans, vers 1574-5, peu après la nomination de Byrd ; il ne peut pas avoir échappé à son influence. Il est nommé organiste de la cathédrale de Hereford en 1582. En 1585-6, il devient *Gentleman* de la Chapelle royale, l’un des organistes de l’institution et donc l’un des collègues de Byrd et de son autre

maître, John Blitheman. Dans la première phrase d'un discours qu'il prononce à Gresham College le 6 octobre 1597, Bull reconnaît Byrd comme l'un de ses maîtres, en des termes qui laissent entendre que ce dernier est présent et qu'il aurait dû prononcer le discours à sa place. Par un jeu de mots, il évoque l'aigle (il n'est pas le seul à parler ainsi de Byrd) "planant haut dans les nuages... un tel oiseau à la vue si perçante devrait en ce moment être ici à ma place ; volant dans les cieux pour chercher la harpe d'Apollon, il pourrait faire sonner pour vous les louanges de la Musique céleste. Mon Maître vit, et qu'il vive longuement ! Je suis son élève, et ne suis pas digne en votre présence et devant lui de vous parler de cet Art et de cette Science." Bull devient lui aussi catholique. A partir de 1613, il occupe le poste d'organiste à la cour bruxelloise (Philips est ainsi l'un de ses collègues), et puis devient organiste à la cathédrale d'Anvers.

— Thomas Tomkins (1572-1656) étudie avec Byrd vraisemblablement entre 1594 et 1596, date à laquelle il est parti pour Worcester comme organiste de la cathédrale ; il est nommé *Gentleman* de la Chapelle royale en 1621. La dédicace de ses *Songs of 3. 4. 5. & 6. parts* (1622) parle de Byrd comme de son "ancien et très vénéré Maître". Dans l'un des deux manuscrits ayant appartenu à Tomkins figurent deux listes fascinantes des pièces pour clavier qu'il considère comme les plus belles, nommées "Leçons de valeur" ("*Lessons of Worth*"). Tomkins avait un sens critique aigu et les dix-huit pièces de Byrd qu'il inclut dans ses listes sont en effet parmi les meilleures de son maître : — des *grounds* et variations : *Walsingham*, BK8, *Hugh Ashton's Grownde*, BK20, *The Carman's whistle*, BK36, *Go from my window*, BK79, *O Mistris myne, I must*, BK83, *Sellinger's Rownde*, BK84, et *A Grounde*, BK86 ; — des fantaisies : *A Lesson of voluntarie, two parts in one in the 4th above*, BK26, *Fantasia*, BK62, *Ut, re, mi, fa, sol, la*, BK64, et *Ut, mi, re*, BK65 ; — des pavanés et gaillardes : *Quadran Paven* et *Galiard*, BK70a/b, *Pavana* et *Galiardo Sir William Petre*, BK3a/b, *Eccho paven & galliard*, BK114a/b ; — et finalement *Monsieur's Alman* (11), BK88.

— Thomas Weelkes (1576-1623) a probablement aussi été élève de Byrd, sans doute au début des années 1590. Il est nommé organiste de Winchester College en 1598 et de la cathédrale de Chichester en 1602 ; bien qu'il se décrive en 1608 comme "*Gentleman* de la Chapelle royale", il semble n'avoir été qu'un *Gentleman* "extraordinaire". Une source manuscrite importante, contenant plus de trente pièces pour clavier de Byrd (British Library, Add. MS. 30485 [Weelkes]), est maintenant considérée comme un autographe de Weelkes probablement copié en partie pendant ses études avec Byrd.

Il n'est pas possible de confirmer que Richard Mico (vers 1590-1661) ait étudié avec Byrd, mais il a dû être marqué par le maître vieillissant. Mico était employé par Lord William Petre à Thorndon Hall, dans l'Essex, près de la maison de Byrd à Stondon Massey (voir plus bas) ; il a enseigné le virginal à la fille de Lord Petre. Il s'est converti au catholicisme lui aussi et son fils est devenu jésuite. Ces liens, ainsi que le style des compositions de Mico (toutes les œuvres connues sont pour violes) confirment

l'ascendant de Byrd sur lui. De la même façon, aucun document ne permet d'affirmer que Byrd ait pu enseigner à Orlando Gibbons (1583-1625), peut-être le plus original de tous ces compositeurs ; néanmoins, Gibbons est devenu l'un des collègues de Byrd à la Chapelle royale en 1604, et sa collaboration avec lui et Bull pour la publication révolutionnaire pour clavier, *Parthenia* (1612/13), indique des relations certaines.

A la suite de ses démêlés avec les autorités, vers 1593, Byrd quitte Londres pour s'installer avec sa famille à Stondon Place dans la paroisse de Stondon Massey, tout près de la famille catholique de Lord Petre, dont les vastes domaines comprennent Thorndon Hall et sa résidence ancestrale d'Ingatestone Hall (où deux de ces disques, CD1 et CD4, ont été enregistrés). Ainsi, Byrd entreprend son projet le plus ambitieux mais aussi le plus dangereux de sa vie : la composition d'un vaste cycle de pièces en latin, plus d'une centaine, véritablement conçu pour toutes les fêtes de l'année dans la liturgie catholique romaine. C'est le plus élaboré de tous ses projets et la musique de ce cycle, son chef-d'œuvre, est d'une qualité exceptionnelle et visionnaire. Il la publie en trois étapes : tout d'abord les trois versions de l'Ordinaire de la Messe (à trois, quatre et cinq voix), éditées entre 1592 et 1595 avec la plus grande discrétion, mais sous son propre nom ; l'éditeur, lui, n'a pas osé y mettre le sien. Ensuite, mais seulement après la mort de la reine Elisabeth, il fait paraître les deux volumes des *Gradualia* (1605 et 1607 ; réimprimés en 1610). Toutes ces œuvres ne sont pas conçues pour être chantées par de grands



Ingatestone Hall, Essex

chœurs dans les cathédrales, ou pour de grandioses cérémonies publiques ; elles sont intimes et concises, prévues plutôt pour être interprétées comme le sont les madrigaux par un petit groupe de solistes. Il s'agit d'une sorte de musique de chambre sacrée, parfaitement adaptée aux offices célébrés dans les grandes maisons "récusantes" comme Ingatestone Hall, loin des autorités.

Pendant ces années, sa musique de clavier continue également d'évoluer. Plusieurs pièces qui ne se trouvent pas dans *Nevell* sont visiblement d'une facture tardive : – les préludes en sol mineur (BK1) et fa majeur (BK115) ; – les arrangements de la *Pavana Lachrymae* et de *Harding's Galliard* (BK54, 55) ; – les pavanés et gaillardes "*Ph. Tr.*" (BK60a/b) et *Quadran* (BK70a/b) ; – les variations sur *Callino Casturame* (BK35) et *Go from my window* (BK79) ; – et la troisième (et dernière) version, en ut majeur, de *Monsieur's Alman* (BK44).

Un dernier volume de musique vocale profane paraît en 1611, témoignage tardif de sa volonté de réunir ses meilleures pièces. La dédicace à Lord Cumberland confirme que Byrd a continué à composer jusqu'à un âge avancé : "L'attrance naturelle et l'amour pour l'Art de la Musique, dans lequel j'ai passé la plus grande partie de ma vie, ont été si puissants pour moi que, même dans mes années de vieillesse, qui cherchent le repos, je ne puis me retenir d'y faire des efforts." Certaines pièces pour clavier semblent être dans un style encore plus moderne, et datent probablement de cette dernière période de sa vie : — les préludes en ut majeur (BK24) et sol majeur (BK116) ; – l'*Alman* en ut majeur (BK117) ; – la gaillarde *Mistris Marye Brownlo* (BK34) ; – les pavanés et gaillardes *Eccho* (BK114a/b), *Earle of Salisbury* (BK15a/b/c) en ut majeur (BK33a/b) ; – les variations sur *Jhon come kisse me now* (BK81) et *O Mistris myne, I must* (BK83).

L'héritage de Byrd comporte deux aspects bien distincts. Dans son pays, sa contribution hautement originale dans le domaine spécifique de l'écriture pour clavier a porté des fruits, même si les compositeurs anglais ont ensuite curieusement perdu leur chemin ; néanmoins, ses élèves (et Gibbons) ont maintenu en vie et développé ses techniques particulièrement riches et concises de l'écriture polyphonique, notamment dans les consorts ; c'est un *stilo antico* insulaire qui mènera directement, par William Lawes et John Jenkins, à Matthew Locke et Henry Purcell. Sur le continent, en revanche, son style polyphonique n'a eu aucune influence, car il est resté inconnu ; mais dans le domaine de la musique pour clavier, Philips et Bull ont transmis cet art anglais à des maîtres tels que leur collègue Pieter Cornet (vers 1575-1633) et à Sweelinck (1562-1621), qui a formé à son tour la génération suivante des Scheidt et Scheidemann.

A sa mort, le 4 juillet 1623, l'un de ses collègues à la Chapelle royale note dans le registre que Byrd était "un père de la Musique". Cette description indique peut-être simplement que Byrd était le plus âgé de tous les membres de la Chapelle ; pourtant, déjà dans le second volume des *Gradualia* en 1607, un auteur anonyme ("G. Ga.", peut-être George Gage) l'avait ainsi décrit dans une épigramme en latin : "cultivé par beaucoup, admiré par tous, Maître William Byrd, Père de la Musique Britannique".

FANTAISIES

“La fantaisie est si pleine de formes / Qu’elle seule est grandement fantastique” (le duc Orsino, *La Nuit des Rois*, Acte I ; sc. 1). Le plaisir d’écouter la musique instrumentale a été magnifiquement décrit en français, en 1555, par un Italien qui avait la fortune d’entendre l’un des plus fameux virtuoses d’Europe : “Il se met près d’un bout de table, à rechercher une fantaisie... continue avec si ravissante industrie, que peu à peu faisant par une sienne divine façon de toucher... il transporte tous ceux qui l’escoutoient, en une si gracieuse melancolie, que l’un, apuiant sa teste en la main soutenue du coude : l’autre, estendu lachement en une incurieuse contenance de ses membres : qui, d’une bouche entr’ouverte & des yeux plus qu’à demi desclos... & qui d’un menton tombé sur la poitrine, desguisant son visage de la plus triste taciturnité qu’on vit onques, demeuroient privez de tout sentiments, ormis de l’ouïe, comme si l’âme ayant abandonné tous les sièges sensitifs, ce fust retirée au bord des oreilles, pour jouir plus à son aise de si ravissante symphonie... & croy... qu’encor y fussions nous, si lui mesmes, ne say je comment se ravissant, n’ust resuscité les cordes, & de peu à peu envigourant d’une douce force son jeu, nous ust remis l’âme & les sentimens, au lieu d’où il les avait dérobez ; non sans laisser autant d’estonnement à chacun de nous, que si nous fussions relevez d’un transport ecstatiq de quelque divine fureur.”

L’instrumentiste en question était Francesco da Milano, *il Divino*, dont la noble place dans l’histoire de la musique provient en partie du fait qu’il a su développer une rhétorique convaincante et typiquement instrumentale. Plusieurs des fantaisies de Francesco sont conservées dans des sources anglaises. Ce n’est certainement pas une coïncidence si l’œuvre extraordinaire qu’il jouait fut une fantaisie ; sans doute contenait-elle de nombreuses “réponses plaisantes, répétitions, et imitations courantes”, pour reprendre une phrase dans *The Garden of Eloquence* où Peacham parle du beau en musique. La fantaisie — *fancy* en anglais de l’époque — est donc un mot clef dans l’élaboration de musique sans texte.

Les sources pour les fantaisies de Byrd utilisent des titres très variés tels que *fancy*, *fantasia*, *voluntarie*, *lesson* et *verse*. Onze pièces dans cette forme nous sont parvenues (BK13, 25, 26, 27, 28, 46, 61, 62, 63 et les deux grandes œuvres basées sur l’hexacorde, BK64, 65). Tout en étant très différentes entre elles, elles se distinguent en général des fantaisies continentales, monothématiques et écrites dans un style plus strict qui annonce la fugue. Bien que ces dernières n’aient pas toujours été monothématiques, elles maintiennent une unité de ton et de style. En revanche, la *fancy* anglaise de la fin du XVI^e siècle est construite à partir d’une série de différents *points* d’imitation qui évoluent structurellement dans une écriture ample et calme, chaque idée cédant la place, le moment voulu, à une autre, généralement plus animée. Le contrepoint savant se fait entendre au début, certes, mais Byrd l’interrompt assez vite pour passer aux vigoureux rythmes de danse, en triolets, et pour incorporer des citations de chansons populaires élisabéthaines vers la fin de l’œuvre. L’écriture sérieuse du début est ainsi complètement abandonnée à mi-chemin.

Thomas Morley a laissé une définition parfaite de la *fancy* : “La principale et plus importante des sortes de musique qui se font sans paroles est la fantaisie, c’est-à-dire, quand un musicien prend un *point*

[d'imitation] à son gré, le tourne et l'étre comme il l'entend, en en faisant peu ou beaucoup selon son humeur. En ceci peut être démontré plus d'art que dans n'importe quelle sorte de musique, car le compositeur n'est lié à rien d'autre que ce qu'il ajoute, diminue ou change à sa volonté" (*PEIPM*, p. 181). Puisque Morley explique dans la dédicace à son maître que le contenu du livre "provient de vous", nous pouvons y voir une description éloquente des fantaisies de Byrd.

Vingt ans plus tard, Michael Praetorius a emprunté le texte de Morley pour sa propre description de la fantaisie (*Syntagma musicum*, 1619). Christopher Simpson, bien qu'écrivant quatre-vingts ans après Morley, confirme la nature de cette *fancy* anglaise : "les principales et plus excellentes œuvres pour l'Art et l'Invention sont les *Fancies*... Dans ce genre de *Musique* le Compositeur (n'étant plus lié à des paroles) emploie tout son Art et toute son Invention uniquement dans le but de faire entrer et de développer des *Fugues*... Quand il a essayé tous les moyens qu'il juge bon d'utiliser, il prend un autre Point avec lequel il fait de même ; ou bien, pour la variété, il introduit quelques *Notes Chromatiques*, avec des Retards et des Mélanges de *Dissonances* ; ou bien, il opte pour une humeur plus légère, comme dans un *Madrigal*, selon ce que sa fantaisie lui indique, mais il termine toujours par quelque chose avec de l'Art et de l'Excellence... Ce genre de *Musique* (hélas !) est maintenant tombé en désuétude, à cause du peu d'Auditeurs qui le comprennent (ou de Compositeurs qui l'écrivent), leurs Oreilles étant mieux accommodées et mieux flattées par la *Musique* légère" (*A Compendium, or Introduction to Practicall Music*, 1677, pp. 73-74).

La *Lesson of voluntarie* (BK26 ; CD1/8), datant du milieu de la vie de Byrd, est un bel exemple du genre. Elle est basée sur pas moins de quatorze *points* différents ou thèmes successifs, développés l'un après l'autre. Le début est sérieux, conçu pour des auditeurs avisés (et il y ajoute un strict canon, pour la bonne mesure), mais assez rapidement la pièce change de caractère, en jouant "pour la galerie", non seulement en introduisant des danses mais aussi la chanson populaire "Malade, malade, très malade" ("*Sicke, sicke and very sicke*"), une plaisanterie que le public élisabéthain aurait tout de suite comprise. Dans les fantaisies de Byrd, l'imagination généreuse et la liberté structurelle règnent d'un bout à l'autre, et les doigts y sont plus déliés que dans toute autre sorte de musique. Morley pense sans doute à ces pièces quand il parle de musiciens "dont la main rapide sur un instrument met en valeur dans la fantaisie l'agilité de leurs doigts" (*PEIPM*, p. 150). Les deux grandes œuvres construites sur l'hexacorde (BK64, 65) sont les seules fantaisies monothématiques de Byrd ; cependant des éléments de danse sont utilisés dans la deuxième partie de chaque œuvre.

Morley note également que "certains hommes sont diversement attirés par diverses sortes de musique", phénomène qu'il commente ainsi : "comme il y a différentes sortes de musique, ainsi l'esprit de certains serait plus enclin à une sorte qu'à une autre" (*PEIPM*, p. 181). Vingt ans plus tard, Henry Peacham le jeune a noté, à propos précisément de Byrd, et à la fin de la longue vie du compositeur, qu'"étant naturellement disposé à la gravité et à la piété, son style n'est pas tellement porté vers les madrigaux légers ou les petites chansons" (*The Compleat Gentleman*, 1622). Bien que l'antique vertu romaine de la

pietas ne s'applique guère à sa production pour clavier, celle de la *gravitas* est certainement un élément essentiel de toute sa musique. Il est plus facile de comprendre cette "gravité" à travers les attitudes élisabéthaines envers les styles littéraires. Peacham souligne que les figures de composition utilisées par les musiciens sont identiques aux figures rhétoriques employées par les poètes.

La poésie élisabéthaine emploie, consciemment, un style "haut" ou style noble et un autre plus naturel. Ces deux sortes de discours peuvent être vues, de façon simplifiée, dans les deux langages du Prince Hal dans *Henry IV* de Shakespeare. Dans sa première scène, quand il se trouve à la taverne avec Falstaff et ses joyeux compagnons, le prince se couvre d'une sorte de "manteau verbal" en prose, en empruntant un vocabulaire ordinaire ; mais dès qu'il se trouve seul il parle en prince, adoptant le style "haut" de la poésie, plus orné, en vers souples (typiquement shakespeariens, de dix syllabes, souvent en rime, et d'un riche vocabulaire). De surcroît, dans son discours en prose, les idées ne sont pas développées, n'ayant pas été conçues pour cela, tandis que dans son langage de prince-poète, les idées sont pleines de *gravitas* : elles sont annoncées, développées, argumentées, et amenées vers un point culminant logique. Aux yeux des théoriciens, tel le contemporain de Byrd, George Puttenham (*The Arte of English Poesie*, 1593), ce "haut" style utilise toutes les techniques rhétoriques dont le but est de faire plaisir à l'oreille, c'est-à-dire les arts de "la variation", de "l'amplification" et de "l'embellissement". Les caractéristiques du style sont, outre la gravité, la dignité, la richesse des sonorités utilisées et la véhémence. Toutes celles-ci se trouvent dans la musique pour clavier de Byrd.

Le rôle du Prince Hal commence dans une taverne, mais se termine par un discours princier des plus sévères. Les fantaisies de Byrd sont similaires, mais prennent le chemin inverse. Elles commencent dans un contrepoint noble, où les idées sont annoncées, développées et tournées dans tous les sens, devenant ainsi la matière musicale de quelques grands paragraphes ; mais elles terminent leur parcours beaucoup plus près des tavernes de Falstaff, mélangeant danses et citations de chansons populaires.

VARIATIONS SUR LES CHANSONS

Les quatorze œuvres de Byrd écrites en forme de variations sur des chansons populaires n'adoptent pas, bien évidemment, le langage musical grave ; composer *Sellinger's Rownde* dans une écriture austère eut été un solécisme, une erreur de style, même peut-être de décorum. Dans l'un des nombreux moments amusants du livre de Morley, l'élève Philomathes essaie de faire passer pour une de ses propres compositions une version en mode mineur de cette mélodie, normalement en sol majeur ! Son frère Polymathes note tout de suite : "Je te promets (mon frère) que tu dois beaucoup à *Sellingens round* pour ton début". En revanche, le maître, dont les paroles doivent souvent faire écho à celles que Byrd a prononcées à Morley, est moins sévère : "Tu ne dois pas être si prompt à le condamner pour cela... Moi-même, dans ma jeunesse, j'ai entendu louer un musicien qui pouvait, sur un plain-chant, chanter... des danses paysannes, et celui qui pouvait en introduire le plus grand nombre possible était considéré comme le plus joyeux des drilles". Trente pages plus loin ils sont toujours en train de rire de cet épisode (*PEIMP*, pp. 118, 146).

Que Byrd fût parfois un “joyeux drille” est illustré par les mélodies qu’il choisit pour ses variations. Il les améliore parfois. Thomas Ravenscroft parle de ce procédé quand il évoque “l’art qui corrige les mélodies plaisantes que le temps injurieux et l’ignorance ont déformées”. Plus surprenant encore, Byrd incorpore ces mélodies non seulement dans ses fantaisies (“*Sicke, sickle and very sickle*” dans le BK26, comme nous l’avons vu ; le “*Bruynsmedelijn*” ou “*Bassa Fiamenga*” dans le BK64 ; et une autre chanson dont la mélodie est connue mais pas le titre, dans le BK13), mais aussi dans ses *grounds* (“*The woods so wilde*” et “*The Shaking of the Sheets*” dans le BK58 ; “*The Nine Muses*” dans le BK40), dans une gaillarde sérieuse (“*Lusty gallant*” in BK2b), et dans *The Barley Break*, BK92 (“*Browning, my dear*”). Sans doute d’autres mélodies du XVI^e siècle sont cachées dans ces pièces mais n’ont pas pu, pour l’instant, être identifiées.

Comme pour ses pavanés, l’écriture des variations de Byrd est dominée par l’attention portée aux longueurs de phrase. Les mélodies qu’il emprunte varient de huit à vingt mesures. Pour les chansons les plus longues ou les plus lentes, telles *Sellingier’s Rownde* (BK84) ou *O mistress mine, I must* (BK83), il écrit normalement entre six et neuf variations, tandis que pour les plus courtes, *Jhon come kisse me now* (BK81) et *Walsingham* (BK8), il en compose seize et vingt-deux respectivement.

Une œuvre courte, tel *Wilson’s Wilde* (BK37), qui présente la mélodie complète seulement deux fois, adopte une structure très proche de celles dans d’autres pièces où le matériel musical est entendu deux fois : la *Corranto* en ut majeur (BK45), l’*Alman* en sol mineur (BK11), et trois compositions un peu plus élaborées : la *Galliard Jig* (BK18), *The Ghost*, qui est en forme d’“*alman*” (BK78) et la première version en sol majeur de *Monsieur’s Alman* (BK87). De même, *Lord Willoughby’s Welcome home* (BK7) présente la mélodie trois fois en tout ; cette pièce est ainsi comparable à *The Queen’s Alman* (BK10), à *Qui passe for my Lady Nevell* (BK19) et à la deuxième version en sol majeur de *Monsieur’s Alman* (BK88). Ces pièces, bien que construites parfois sur des *grounds* à la basse et non sur des mélodies entendues au soprano, présentent aussi le matériel musical trois fois. Il apparaît ainsi que la distinction moderne et cartésienne entre les *grounds*, certaines séries de variations, et quelques pièces utilisant des petites formes de danses telles que les *corantos* et *almans*, est artificielle, car elle donne plus d’importance à la matière de base qu’au procédé musical de Byrd. Les techniques mentionnées par Puttenham, “la variation”, “l’amplification” et “l’embellissement”, sont toujours ses outils principaux, quelle que soit l’origine de cette matière musicale.

L’un des aspects les plus satisfaisants des variations de Byrd est sa façon d’ajouter, dans la dernière variation, un “déchant”, belle contre-partie écrite au-dessus de la mélodie principale et placée dans l’aigu de l’instrument.

GROUNDS

“Le *Ground* est un Nombre fixe de *Notes Lentes*, très *Graves*, et *Solennelles* ; une fois qu’il est joué (Une ou Deux fois, très *Simplement*), celui qui a un *Bon Cerveau*, et une *Bonne Main*, entreprend de

Jouer dessus quelques *Divisions*, plusieurs fois de suite, jusqu'à ce qu'il ait montré sa *Bravoure*, à la fois d'*Invention*, et de *Main*" (Thomas Mace, *Musick's Monument*, 1676, p. 129). Tandis que dans ses quatorze séries de variations sur des chansons populaires, Byrd maintient la mélodie plus ou moins clairement à la main droite pendant que les harmonies changent de variation en variation, dans ses onze *grounds* c'est la basse qui reste stable et la main droite qui devient de plus en plus libre, se déplaçant à vive allure sur tout le clavier. Les variations et les *grounds* sont ainsi deux facettes complémentaires d'une seule sorte de composition, mais Byrd réagit différemment aux défis particuliers présentés par chacune d'elles.

La description d'un *ground* donnée par Mace correspond à la lettre aux œuvres les plus anciennes de Byrd dans ce style, en dépit d'un siècle d'écart. Dans certaines d'entre elles, Byrd énonce, en effet, au début le thème du *ground* "Une ou Deux fois, très *Simplement*" (et peut-être l'instrumentiste est-il censé l'ajouter dans les autres cas). Quelques-unes sont très proches de cette ancienne et vénérable tradition d'improvisation sur une basse répétée, surtout les trois basées sur des schémas courts de quatre mesures (BK9, 43, 86) ainsi que le *Horne Pye* (BK39) et *The Bells* (BK38), basés sur des schémas plus courts encore.

Ce qui surprend ici, et qui est parfaitement audible dès les premiers *grounds* composés par Byrd, est sa façon de construire des paragraphes musicaux qui transcendent la structure imposée par la phrase répétée à la basse, qui en soi ne dure jamais plus de dix secondes. Sa matière musicale s'accumule sur huit ou dix répétitions de la basse, se développant progressivement sur tout le clavier. Comme dans les fantaisies, ayant pris un *point* d'imitation, il "le tourne et l'étire à son gré, en en faisant peu ou beaucoup selon son humeur" jusqu'à ce qu'il soit prêt à en prendre un nouveau. Tous ces *grounds* ont en commun un début délibérément très peu actif, en "*Notes Lentes*, très *Graves*, et *Solennelles*" décrites par Mace. Byrd a, certes, "un *Bon Cerveau*, et une *Bonne Main*" mais il préfère prendre son temps pour monter en haut de la colline avant de la descendre à toute allure, avec une "*Bravoure*" et une "*Invention*" débordantes. Pour prendre une autre métaphore, la configuration de la basse répétée fournit en quelque sorte les fondations souterraines de la construction, tandis que les grandes arches que Byrd fait surgir au-dessus sont tout autres. Ceci est tout à fait perceptible dans *The Bells* (BK38), un *ground* construit sur la plus courte des basses, d'une mesure seulement. Ici, le premier paragraphe musical couvre quarante-quatre répétitions de la basse. De telles pièces rappellent une phrase éloquente de Morley, où il évoque "ceux qui montent sur les grands chevaux : les ayant d'abord exercés lentement sur un petit terrain, ils les sortent ensuite afin de courir dans les grands champs, pour leur plaisir" (*PEIPM*, p. 77).

Byrd a perçu assez tôt les limites des structures utilisant ces basses courtes, et a rapidement compris le potentiel de schémas encore plus longs que ceux de la musique italienne ou française de l'époque, où les basses ont souvent huit notes et durent ainsi huit mesures. Dans la pièce de jeunesse *The Hunts Up* (BK40), le *ground* est de seize mesures et il y a onze variations. La basse la plus longue utilisée par

Byrd (quarante mesures) se trouve dans *Qui passe for my Ladye Nevell* (BK19), où la longueur extrême du *ground* a un effet d'inhibition sur le nombre de variations : il n'y en a plus que trois. Dans une œuvre comparable, mais peut-être plus tardive, *My Ladye Nevell's Grownde* (BK57), la basse est de vingt-quatre mesures, et ainsi le nombre de variations remonte à six. Le nombre de variations est ainsi inversement proportionnel à la longueur du *ground* ; quand celui-ci est long, Byrd peut exprimer tout ce qu'il veut dire en peu de variations. Ses structures sont ainsi imposées sur ses *grounds*, plutôt que dérivées d'eux.

Deux des chefs-d'œuvres du genre sont incontestablement *Hugh Aston's Ground* (BK20 ; une basse de seize mesures avec douze variations) et *The Second Ground* (BK42 ; une basse unique, souple et mélodique, de douze mesures, avec dix-sept variations). Ces superbes compositions ont été incluses, avec deux autres *grounds* dédiés à Lady Nevell, dans le recueil manuscrit *Nevell*. Byrd avait maintenant accompli ce qu'il cherchait à créer dans ce registre. Un siècle devait passer avant qu'un autre compositeur anglais anime avec autant d'originalité ces basses obstinées ; pourtant, rien ne nous permet de penser que Henry Purcell ait connu les œuvres pour clavier de Byrd.

Deux autres pièces splendides dans la forme de *ground* sont hors catégories. Les pavane et gaillarde construites sur la basse *Passinge mesures* et, plus tard encore, la *Quadran* (BK2a/b, BK70a/b). Leur parenté avec le genre "pavane et gaillarde" n'est que superficielle, car pour chaque paire un seul schéma harmonique soutient toutes les différentes parties de la pavane et de la gaillarde. Avec les *Quadran* pavane et gaillarde, Byrd livre l'un des sommets de son art.

PAVANES ET GAILLARDES

Les musiciens élisabéthains ont librement adapté le mot italien *pavana*. Morley utilise les trois versions *pavan*, *paven*, *pavane* dans une seule phrase, et les sources pour les œuvres de Byrd utilisent sans distinction *paven*, *pavin*, *pavyn*, *pavian*, *pavion*, *paduana*, *pavana*, *pauana* et *pavane* ; plusieurs versions apparaissent dans une même source, y compris pour la même pièce. *Nevell* en général (mais pas toujours) opte pour *pavian* ; l'imprimé *Parthenia*, qui fait davantage autorité, préfère *Pauana* (ou parfois *Pavin*) ; le FVB en général donne *Pavana*. Puisque les gens de l'époque n'étaient visiblement pas du tout gênés par cette grande variété linguistique, j'ai le plus souvent donné ici les titres des pièces tels qu'ils se trouvent dans la source principale, sans les moderniser. Dans ce texte, en revanche, j'utilise l'orthographe *pavane*, donnée par Morley.

Christopher Simpson offre rétrospectivement une belle description du caractère qu'un compositeur ou un interprète devrait exprimer dans une pavane : "Après la *Fantaisie*, la plus proche en dignité est la *Pavane*... A l'origine conçue pour une façon grave et solennelle de Danser (comme l'était la plus grande partie de *Musique Instrumentale*, hormis les *Fantaisies* et les *Symphonies*), mais de nos jours devenue le sommet de la Composition, faite seulement pour plaire à l'Oreille" (*A Compendium*..., 1677, pp. 74). Cette assertion que les pavanés, en dépit de leur origine chorégraphique, étaient depuis longtemps

considérées comme une réelle musique de chambre instrumentale, vient corroborer une phrase écrite un siècle plus tôt par Thoinot Arbeau dans son *Orchésographie* de 1588, où il explique qu'une pavane peut être chantée ou jouée, sans qu'on la danse. Ce principe est capital pour Byrd, car il a composé ses premières pavaues dans les années 1570, juste au moment où celles-ci, en tant que danses, étaient déjà en voie de disparition. Byrd était toujours très conscient, bien sûr, de la nature intrinsèque de la forme de toutes les danses qu'il traitait. Mais, à l'instar de ses œuvres de jeunesse, basées sur des plain-chants, qui se sont émancipées de leur fonction liturgique pour devenir "inspirées par mais non conçues" pour elle, de même, ses structures de pavane et gaillarde se démarquent rapidement de leur destination chorégraphique, pour devenir inspirées par mais non conçues pour elle. Byrd traite les danses aussi sérieusement que Bach. Quel bénéfice retireraient ses pavaues d'une concentration aussi aiguë de l'interprète (et de l'auditeur) que celle apportée à une gigue fuguée de Bach !

Le caractère des pavaues anglaises a également été bien décrit, non sans nostalgie, par Thomas Mace : "très *Grave*, et *Sobre* ; *Plein d'Art et de Profondeur*, mais rarement utilisé à notre *Époque Légère*" (*Musick's Monument*, 1676, p. 129).

La définition offerte plus tôt par Morley (1597) est, bien évidemment, la plus complète. Elle précise plusieurs éléments qui éclaircissent pour nous, non seulement le caractère de la pavane mais aussi sa structure technique, en ajoutant que, après la *Fancy*, "la plus proche en gravité et qualité s'appelle pavane, une sorte de musique posée, ordonnée pour danser gravement, et normalement faite de trois "*strains*" [phrases principales, mais le mot est peut-être mieux traduit par "strophes" ou "stances"] dont chacune est jouée ou chantée deux fois ; les musiciens composent une strophe avec huit, douze ou seize semi-brèves [ou rondes], comme ils veulent, mais je n'ai jamais vu moins que huit dans une pavane. Vous pouvez ici insister un peu moins sur la poursuite d'un *point* d'imitation que dans la fantaisie, et il serait suffisant de le toucher une fois et puis de partir vers une cadence. Aussi, vous devez concevoir votre musique par groupes de quatre semi-brèves ; si vous suivez cette règle, peu importe le nombre de groupes de quatre que vous mettez dans votre strophe, car tout tombera bien à la fin" (*PEIPM*, p. 181).

Ces trois définitions soulignent la gravité de la pavane, et son caractère sobre, solennel, et digne. C'est peut-être de cette sorte de musique dont parle Jessica, dans *Le Marchand de Venise* : "Je ne suis jamais gaie quand j'entends une douce musique" (Acte V, sc. 1).

Les commentaires techniques de Morley sont utiles pour les auditeurs d'aujourd'hui, et méritent d'être récapitulés : les pavaues sont à deux temps et contiennent trois strophes ou phrases principales (les "*strains*"), développées de façon concise en imitation polyphonique, sans utiliser d'accompagnements en accords ; chaque strophe est répétée, pour donner six grandes phrases en tout ; chaque strophe devrait avoir huit, douze ou seize semi-brèves ou mesures, ou tout au moins le nombre de mesures pour la pièce entière doit être divisible par quatre.

Nous avons de Byrd six pavanes courtes, avec des strophes de huit mesures seulement, (BK8a, BK15a, BK30a, BK71a, BK73a, et la pièce d'attribution douteuse, BK100a). Il semble n'avoir utilisé la forme "à douze mesures" qu'une seule fois (BK75 ; mais voir également la notice pour BK73a, CD5/24). Deux tiers de ses pavanes, dix-huit sur vingt-sept (y compris les arrangements d'œuvres pour luth de Johnson et Dowland), utilisent la structure plus ample, basée sur trois strophes de seize mesures. Deux pièces présentent une forme vraiment grandiose avec des phrases de trente-deux mesures (BK2a et BK70a). Puisque chaque strophe est répétée, les six pavanes "à huit" n'ont que quarante-huit mesures en tout, la pièce "à douze" en contient soixante-douze, les nombreuses pavanes "à seize" en ont quatre-vingt-seize, tandis que le nombre de mesures dans les deux pièces magistrales "à trente-deux" s'élève jusqu'à cent quatre-vingt-douze mesures.

Une fois que nous avons saisi ces différences fondamentales, nous pouvons mieux apprécier et comprendre à quel point la séquence des neuf magnifiques pavanes dans *Nevell* est bien agencée. Elle commence en alternant aussi bien des pavanes "à huit" et "à seize" que les modes majeur et mineur, pour arriver à son point culminant : la pavane *Passing measures*, "à trente-deux" (CD6).

Le lien entre gaillarde et pavane est résumé par Morley : "Après chaque pavane vous mettez normalement une gaillarde... celle-ci est une sorte de danse plus légère et plus vigoureuse que la pavane, avec le même nombre de strophes ; vérifiez combien de groupes de quatre semi-brèves vous avez mis dans les strophes de votre pavane, et dans la gaillarde vous mettez six blanches pour chaque groupe de quatre" (*PEIPM*, p. 181). Simpson ajoute que la gaillarde est "d'un mouvement élevé et guilleret. La Mesure est toujours un *Tripla* de trois *Blanches* par mesure". Si ces instructions données aux jeunes compositeurs sont à nouveau très précises, elles n'en sont pas moins quelque peu compliquées ; elles méritent que l'on s'y attarde. Après une pavane qui contient des strophes "à seize" (c'est-à-dire quatre fois des groupes de quatre), chaque strophe de la gaillarde (étant à trois temps avec trois blanches par mesure) devrait avoir quatre fois "six blanches" (deux mesures), c'est-à-dire huit mesures en tout.

Chez Byrd, les gaillardes qui accompagnent les pavanes "à seize" suivent cette règle d'or sans exception, ayant donc des strophes de huit mesures, et les deux grandes gaillardes pour les pavanes "à trente-deux" suivent aussi cette règle, car elles ont chacune seize mesures par strophe. Curieusement, pour les six pavanes courtes, avec des strophes "à huit", là où l'on aurait pensé trouver des gaillardes très courtes "à quatre", toutes sont dans la forme plus ample "à huit". Visiblement, Byrd trouvait que la forme étroite "à quatre" ne lui offrait pas assez de place pour que son discours musical puisse s'épanouir. Nous n'avons qu'une seule gaillarde "à quatre" de Byrd (BK77), une œuvre pour laquelle aucune pavane n'est connue.

Pour les pavanes, pour les gaillardes, et pour bien d'autres compositions de Byrd, l'ornementation ajoutée à la reprise de chaque strophe n'est pas laissée à la discrétion de l'interprète. Byrd compose soigneusement ces variantes exactement comme, un siècle plus tard, les compositeurs français (et

parfois Bach aussi) vont composer des *doubles*. Pour cet art anglais de la “reprise variée”, si caractéristique de la musique de Byrd et de ses élèves, il ne s’agit pas simplement d’apposer quelques ornements sur une mélodie. Ces reprises ornées tirent toute leur force des trois principes généraux de la rhétorique élisabéthaine déjà évoqués, “la variation”, certes, mais plus encore “l’amplification” et “l’embellissement”. La technique de variation est ainsi omniprésente dans toute l’œuvre pour clavier de Byrd : de façon évidente dans les variations sur les chansons populaires et les *grounds*, mais également dans chaque pavane et gaillarde, et même dans certaines des fantaisies qui l’utilisent aussi dans leurs dernières pages (voir les notices pour BK46, 25 et 61, CD3/11, 12, 20 ; et BK63, CD4/6).

“NOTRE PHÉNIX”

Les premiers auditeurs des œuvres pour clavier de Byrd ont probablement compris tout de suite qu’ils étaient en présence d’une musique fondamentalement nouvelle. Comme ceux qui écoutaient *il Divino* Francesco da Milano en 1555, chacun a dû sentir que son âme se “fust retirée au bord des oreilles, pour jouir plus à son aise de si ravissante symphonie”. Morley écrit de belles phrases à propos de la musique sur celui qui l’écoute et “spécialement, dit-il, sur l’auditeur avisé” ; il évoque “les passions ou mouvements que la musique peut remuer” et incite les interprètes “à attirer l’oreille de l’auditeur par des chaînes en or” (*PEIPM*, p. 179). Quelle responsabilité importante pour le musicien !

Byrd lui-même explique que l’appréciation de la plus belle des musiques n’est pas une activité passive, mais dépend plutôt d’une collaboration active entre compositeur, musicien et auditeur. Sa dernière préface, publiée en 1611, est destinée “A tous ceux qui aiment vraiment la Musique”. Ses mots s’adressent aux mélomanes de son époque mais aussi, et directement, à ceux de la nôtre, à tous ceux qui apprennent un instrument, vont au concert et achètent des disques, en un mot à tous ceux à qui la musique procure un véritable “*delight*”. Il écrit : “La seule chose que je désire est la suivante : que vous preniez autant de soin à écouter ces pièces bien interprétées que j’en ai pris moi-même non seulement à les composer, mais aussi à les imprimer correctement.” Il souligne qu’une pièce de musique “qui est bien faite, avec art, ne peut pas être bien perçue ou comprise à la première écoute ; mais plus vous l’entendrez, plus vous découvrirez des raisons de l’aimer.” Les auditeurs ont donc leur part de travail aussi !

En 1589, Byrd avait publié un volume de pièces vocales avec un titre d’une grande originalité : *Chansons de natures diverses, quelques-unes graves, d’autres gaies* (“*Songs of sundrie natures, some of gravitie, and others of myrth*”). Le titre du volume de 1611 est similaire, *Psaumes, Chansons, et Sonnets, quelques-uns solennels, d’autres joyeux* (“*Psalmes, Songs, and Sonnets, some solemne, others ioyfull*”). Dans les cent vingt-sept pièces pour clavier de ces sept disques, il y a certainement beaucoup de gaieté et de joie, mais ces caractéristiques servent essentiellement de contraste à la nature grave et sobre du compositeur, déjà notée par Henry Peacham. La gravité artistique de Byrd n’est donc pas une sorte de lest, mais exprime bien sa nature fondamentale, en dépit de pièces comme *Sellingers Rownde*, où il se montre “joyeux drille”.

Ce que Byrd a accompli a souvent été sous-estimé, ou peut-être est simplement passé inaperçu. Il y a de nos jours beaucoup de mélomanes qui s'imaginent encore que la musique pour clavier de l'époque élisabéthaine est surtout une série de petites danses charmantes, des miniatures telles que des *corantos*, et des *voltas*, ou de jolis morceaux descriptifs, tels que *The Falle of the Leafe* de Martin Peerson, *My Dream* de Giles Farnaby ou *My Selfe* de John Bull ; mais réduirait-on le poète élisabéthain Spenser à ses *Amoretti* ou *The shepherdes calender*, en oubliant *The Faerie Queen* ? Dans *La Nuit des Rois*, quand Shakespeare fait dire à Sir Toby Belch "Pourquoi ne vas-tu pas à l'Église en gaillarde, pour rentrer en courante ? Ma propre démarche devrait être une gigue" (Acte 1, sc. 3), le contexte nous fait comprendre qu'il s'agit d'une remarque frivole. Pourtant, l'évocation trop habituelle de la reine Élisabeth en train de danser sa petite courante reste souvent l'image qui définit la nature et la fonction de la musique instrumentale anglaise de cette époque, aussi trompeuse et incomplète que romantique. Une telle perspective limitée était encore compréhensible il y a peu, puisque seule une petite proportion des quelques six cents œuvres de Byrd était disponible sur disque. La juste appréciation est difficile sans un contact direct avec la musique.

Notre capacité à bien saisir l'étendue et la nature révolutionnaire de sa musique instrumentale a été depuis longtemps bloquée par d'insuffisantes connaissances concernant la chronologie de ses œuvres, les influences qu'il a subies et son développement artistique personnel. Ces questions ont depuis quelque temps trouvé des réponses convaincantes et nous savons que le travail essentiel de Byrd fut fait entre 1560 et 1591, c'est-à-dire une bonne génération avant les autres membres de ce que l'on appelle "l'école anglaise des virginalistes". Tous ont une dette profonde envers lui à cause du langage original qu'il a créé pour le clavier.

John Baldwin, l'un des collègues de Byrd, l'appelle "*homo memorabilis*" (dans *Nevell*), et lui dédie vingt-huit vers à la fin d'un long poème sur la musique : "Par ses doigts et par sa plume, il est à ce jour sans rival... Adieu, Oiseau mélodieux, adieu, ami de la belle musique". Cette image de l'oiseau, naturellement, était courante, étant donné que "Byrd" veut dire "oiseau" en anglais. Nous avons vu qu'en 1597, Bull disait que son maître était un "aigle... oiseau à la vue si perçante" et Byrd a lui-même repris l'image à l'âge de soixante ans, mais de façon plus modeste en comparant ses dernières compositions à un chant du cygne : "Avec la langue affaiblie, le Cygne mesure ses douces chansons / Chanteur lui-même à ses propres funérailles." Cette phrase apparaît, en latin, sur la page de titre de ses *Gradualia* (1605), et la dédicace en latin renchérit en ouvrant par la phrase "Le CYGNE, dit-on, quand la mort est proche, chante de façon plus douce. Bien que, dans ma vieillesse, je n'ai pas pu rivaliser avec la douceur de cet OISEAU..." Dans sa dernière anthologie, en 1611, l'image de l'oiseau revient une dernière fois, subtilement, dans le choix du texte de la première pièce : "la force de l'aigle dompte chaque oiseau qui vole."

Quelques mois avant la mort de Byrd, ce fut à nouveau Henry Peacham le jeune qui eut le dernier mot, dans *The Compleat Gentleman* (1622) ; il adapta l'image du phénix, l'oiseau de feu, déjà utilisée dans la

toute première publication de Byrd en 1575 : “Pour l’honneur de notre nation ainsi que pour les mérites de l’homme, je préfère par dessus tous les autres, notre phénix, Mr. William Byrd.” Est-ce pour cette raison que Kerman résume sa musique pour clavier ainsi ? : “Il alluma la musique anglaise pour virginal du plus sec des bois, pour en faire un embrasement splendide qui continua à crépiter avec Bull et Gibbons, et qui fit même quelques étincelles sur le continent.” Selon les légendes antiques, le phénix renaît du centre d’un grand feu tous les cinq cents ans ; Byrd dut attendre presque autant pour qu’éditions modernes, concerts et disques ne redonnent vie à sa musique.

INSTRUMENTS

Concernant les instruments appropriés à la musique pour clavier de Byrd, voir Davitt Moroney, “‘Bounds and Compasses’: The range of Byrd’s keyboards”, in *Sundry sorts of music books, Essays on The British Library Collections, Presented to O.W. Neighbour on his 70th birthday*, éd. Chris Banks, Arthur Searle, & Malcolm Turner (Londres, The British Library, 1993), pp. 67-88. Les six instruments utilisés lors de cet enregistrement sont basés sur des modèles nord-européens du XVII^e siècle.

1) Clavicorde, Thomas Goff, 1972 ; deux cordes par note (quatre octaves).

2) Orgue de chambre, Martin Goetz et Dominic Gwynn, 1985 ; un clavier (quatre octaves), quatre registres.

3) Clavecin, Hubert Bédard, 1975 ; copie exacte du clavecin d’Andreas Ruckers, Anvers, 1644 (collection Kenneth Gilbert). L’original est conservé au musée Vleeshuis, Anvers. Un clavier (quatre octaves), octave courte C/E ; 1 x 8’ et 4’, avec luth (8’) à la basse.

4) Clavecin, Reinhard von Nagel, 1994 ; d’après Joseph Johannes Couchet, Anvers, 1679 (prêté par Reinhard von Nagel). L’original est conservé à la Smithsonian Institution, Washington, D.C. Un clavier ; 1 x 8’ et 4’, mais deux registres de 8’ avec un luth (8’). La présence de deux rangées de sauteraux de 8’ pour chaque corde de 8’ permet à la corde d’être pincée soit à deux endroits différents, soit par les deux sauteraux ensemble, en même temps. Cette une caractéristique unique dans un instrument du XVII^e siècle rend possible une grande variété de couleurs.

5) Virginal muselar, John Phillips, Berkeley, 1991 ; d’après Ioannes Couchet, Anvers, 1650. L’original est conservé au musée Vleeshuis, Anvers. Un clavier (quatre octaves), octave courte C/E, et *arpsichordium*.

Cet instrument a été commandé spécialement pour ces enregistrements. La décoration sur la table d’harmonie est une copie fidèle de l’original. Le tableau à l’intérieur du couvercle, réalisé par Janine Johnson, représente une scène composite qui incorpore (par référence directe ou par allusion) les titres de vingt-six pièces de William Byrd (“Guillaume Oiseau”) ; de plus, il y a quinze différentes sortes de

plantes dont les noms ont un lien avec des oiseaux (certaines, telles que les tulipes perroquets, sont souvent peintes sur les tables d'harmonie de clavecins flamands au XVII^e siècle). Sont également représentées vingt-trois différentes espèces d'oiseaux, y compris tous les oiseaux auxquels on a comparé Byrd de son vivant: le phénix brûle, bien sûr, dans un feu ; le cygne nage calmement ; l'aigle est positionné par rapport au centre exacte du clavier, au-dessus d'un personnage habillé en noir, dont la tête est basée sur la seule gravure censée représenter Byrd. Le muselar lui-même apparaît dans le tableau plusieurs fois.

A la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècles, le virginal muselar était très apprécié pour la qualité unique du son. Pourtant, on l'a délaissé plus tard, en grande partie à cause de la caractéristique qui crée ce son particulier. L'emplacement du clavier à droite de l'instrument (voir la photo dans ce livret) permet à la mécanique de créer un son riche et puissant en pinçant les cordes en plein milieu de leur longueur (tandis que les cordes des clavecins et épinettes sont pincées à l'extrémité de la corde) ; mais ceci impose une longueur exceptionnelle aux touches, et place la mécanique pour la main gauche exactement au centre de la caisse de résonance. Il en résulte que certains sons "parasites" sont inévitables, et sont fidèlement amplifiés par la table d'harmonie, ce qui rend parfois les gammes rapides à la main gauche un peu bruyantes. Un préjugé défavorable du XVIII^e siècle va jusqu'à dire que "les instruments dont le clavier est à droite sont bons pour la main droite, mais grognent à la basse comme des cochonnets" (Quirinus van Blankenburg, *Elementa Musica*, 1739). J'admets que j'ai aimé utiliser, voire exploiter, ces bruits dans *The Battell* (CD7/4-6), ainsi que le bruit bourdonnant fait par le registre *arpichordium* (petits crochets métalliques qui touchent les cordes, comme sur des harpes du XVI^e siècle), entendu pendant *The Trumpetts*, quatrième mouvement de *The Battell*.

6) Orgue, Jürgen Ahrend, 1981 (Église-Musée des Augustins, Toulouse) ; trois claviers et pédalier, 33 registres. Pour cet enregistrement je n'ai utilisé que la moitié de cet instrument magnifique, en évitant les mixtures et les anches (sauf le *Regal*) et les jeux du pédalier, car ces registres sont inconnus en Angleterre à l'époque de Byrd. Je me suis ainsi limité aux seize registres suivants :

Rückpositiv: Praestant 8', Gedackt 8', Oktave 4', Rohrflöte, 4, Oktave 2', Waldflöte 2'.

Hauptwerk: Praestant 16', Praestant 8', Hohlflöte 8', Oktave 4', Spitzflöte 4', Quint 3, Oktave 2'.

Brustwerk: Holzgedackt 8', Flöte 4', Blockflöte 2'.

Ceci donne une disposition assez proche à l'orgue construit pour Thomas Tomkins par Dallam, pour la cathédrale de Worcester, en 1613-14.

L'ORGUE ET LE DIAPASON

Byrd était organiste à la cathédrale de Lincoln dans les années 1560 et ensuite à la Chapelle royale. Nous n'avons aucun renseignement sur les instruments qu'il jouait. Ses élèves les plus éminents étaient

également organistes : Morley (cathédrale de Saint-Paul, Londres), Bull (cathédrale de Hereford, chapelle impériale de Bruxelles, et cathédrale d'Anvers), Weelkes (cathédrale de Chichester), Philips (chapelle impériale de Bruxelles), Tomkins (cathédrale de Worcester). Puisque des manuscrits de la main de Tomkins et de Weelkes conservent un grand nombre de pièces de leur maître, nous devrions nous demander non seulement sur quels instruments il les a joué lui-même, mais également sur quels orgues ses œuvres ont été jouées par ses élèves, de son vivant. Une grande quantité d'orgues ont été détruits pendant le règne d'Edward VI (1547-1553) et d'autres n'ont pas survécu aux premières années du règne d'Élisabeth (à partir de 1558), mais les plus grands instruments dans les cathédrales ont rarement été démantelés ; au moins douze églises à Londres avaient encore deux orgues au début des années 1560. A la cathédrale d'Exeter, au moins l'un des orgues était particulièrement grand. l'Abbaye de Westminster en avait trois, l'un dans le chœur, un autre dans la Chapelle Henry VII, et un "grand orgue en bois" sur le jubé. La cathédrale de Durham en avait trois aussi, dont le plus petit était "utilisé tous les jours pour l'office quotidien" ; le plus beau était placé à l'entrée du chœur et on "l'ouvrait et le jouait seulement les jours de grande fête" ; le dernier était "grand", "placé sur la paroi nord du chœur" et on l'appelait "les crieurs".

La cathédrale de Lincoln dans les années 1560 avait sans doute au moins trois orgues aussi (et peut-être jusqu'à cinq). Nous savons que l'un des instruments, construit en 1530 par le facteur londonien John Clymore, a été modifié et réparé en 1563, juste après l'arrivée de Byrd. Il était placé "en dessous du Chœur". Un autre instrument, sans doute plus petit, se trouvait sur le côté nord du Chœur, au-dessus des stalles. Certains instruments dans la cathédrale ont dû être petits – de taille ainsi que de volume sonore –, utilisés principalement pour l'accompagnement du chœur à différents endroits de la vaste église, tels le fameux "Chœur des Anges", ou la chapelle Notre-Dame. L'un des orgues était certainement plus grand et sonnait plus fort. Il était placé, sans doute, sur le jubé, à la croisée de la nef et des transepts – position toujours occupée aujourd'hui par les grandes orgues de Lincoln et dans bien d'autres cathédrales anglaises. Cet instrument a dû être capable de bien sonner dans une église aussi vaste. L'un des orgues de Lincoln a pu ressembler à l'ancien orgue de la cathédrale Saint-Paul à Londres, placé sur le côté nord du chœur (et visible dans la gravure de Hollar pour la *History of St Paul's Cathedral* de Dugdale, 1658) ; il avait deux grandes portes peintes avec des scènes religieuses, que l'on pouvait fermer sur les tuyaux pendant le Carême. On ne sait pas quand (ou si) le grand orgue de Lincoln a été doté d'un second clavier ; l'instrument a survécu à la Guerre civile en 1644, mais a été remplacé plus tard, probablement au début du XVIII^e siècle.

Les orgues des cathédrales anglaises au XVI^e siècle sont souvent décrits de nos jours, de façon trompeuse, comme étant "plutôt petits" mais ceci ne devrait pas être compris comme une référence à leur volume sonore. Un orgue n'a pas besoin d'être grand pour être très sonore, mais il a besoin de certaines caractéristiques pour bien chanter dans une grande acoustique très résonante. C'est plutôt le nombre de registres qui était "petit", rarement plus que six ou huit, peut-être allant jusqu'à quatorze au XVII^e siècle. On peut déduire que la qualité sonore de ces instruments était basée sur les "principaux", les fonds, avec

des flûtes, et que les registres étaient ceux que nous appellerions aujourd'hui de 8', 4', 3', 2' et peut-être 1'. Au XVI^e siècle, il n'y avait qu'un seul clavier, pas de pédalier, et pas de jeux d'anches, bien que certains petits orgues avaient un jeu de régale. Le 3' ou "quint" (appelé "*twelfth*" en Angleterre, ou "douzième") est probablement sous-entendu par des références à une "cymbale de deux rangs" ; on le trouvait sans doute sur les grands instruments, mais pas forcément comme un jeu indépendant.

Presque rien n'est connu de l'instrument que Byrd a joué à la Chapelle royale pendant cinquante ans. Les archives pourtant assez détaillées ne nous renseignent même pas sur l'époque à laquelle il a été doté d'un second clavier. Quand Edward Norgate reçoit la commande en 1637 d'agrandir l'orgue à Hampton Court, il reçoit une forte somme "pour y fabriquer un nouveau positif de dos, comparable à ceux déjà construits dans les Chapelles de Whitehall et Greenwich". D'autres documents nous donnent des détails sur toutes les réparations, plutôt petites et peu coûteuses, que Norgate a effectuées sur l'orgue de la Chapelle royale pendant les dix années précédentes ; il semblerait donc que le second clavier fût ajouté dans les dernières années de la vie de Byrd, peut-être sous l'influence de Gibbons et Tomkins. L'instrument construit en 1606 à King's College, Cambridge, ainsi que l'orgue, pour lequel nous avons beaucoup de documentations, que Thomas Dallam a construit pour Tomkins à Worcester (1613/14) avaient tous les deux un second clavier, appelé "*chair organ*" puisque les tuyaux étaient derrière le banc de l'organiste. C'est à cette époque qu'un glissement de terminologie en Angleterre a fait chavirer le nom de "*chair organ*" pour le positif de dos, en "*choir organ*" pour le chœur. Ces instruments avaient à peu près douze registres. Pour les interprétations entendues sur le CD3, je n'ai pas hésité à exploiter toutes les ressources offertes par deux claviers ; si aucun renseignement ne nous permet d'affirmer que Byrd lui-même les a exploités, ses élèves l'ont certainement fait.

De solides indices montrent que les plus grands orgues dans les cathédrales anglaises au XVI^e siècle étaient construits avec un diapason de 10' et non pas le diapason de 8' qui devenait courant au milieu du XVII^e siècle. Praetorius confirme en 1619 que le "diapason de cathédrale" en Angleterre était très bas, presque une quarte en-dessous du diapason moderne. Le "diapason de chœur", en revanche, était un peu plus haut que le diapason moderne, et une différence d'une quinte a pu exister entre les deux claviers (exactement comparable à la différence bien connue et documentée entre les claviers des premiers clavecins à deux claviers de Ruckers), bien que les "*double voluntaries*", écrites pour deux claviers, de Orlando Gibbons, John Luge et Richard Portman démontrent que cela n'était pas toujours le cas, ou peut-être que seulement certains registres du *Chair organ* étaient au "diapason de chœur".

J'ai donc pris la décision pour le CD3 de transposer une quarte plus bas, toutes les œuvres jouées sur l'orgue Ahrend à Toulouse, dont le diapason est $la = 440$. Cette approche expérimentale avait pour but d'explorer l'effet d'une telle transposition sur la musique, dans une très grande et résonante église, et de restaurer ainsi à ces pièces la gravité et la solennité qui leur échappent sur un petit orgue de chambre dans une acoustique sèche, au diapason haut. Il y a près de trente ans, John Caldwell avait proposé que, pour la musique anglaise du XVI^e siècle, "le manque de stridence dans le haut... et le gain général de

dignité qui résulteraient d'une transposition vers le bas sont évidents" ("The Pitch of Early Tudor Organ Music," *Music & Letters*, 1970, p. 161), mais les organistes ont été curieusement réticents à mettre en pratique tout ce que son article implique. On peut ajouter que l'Église des Augustins à Toulouse, où le CD3 a été enregistré, est presque un instrument elle-même. La nef, vaste et haute, crée un écho qui dure presque quinze secondes, assez proche de l'acoustique de Lincoln, l'une des plus vastes nefs de toute l'Angleterre.

Les autres instruments sur ces disques ont été accordés au diapason de $la = 392$. Ceci est quelque peu arbitraire, mais les violes élisabéthaines étaient souvent conçues pour ce diapason, apparemment, donc je l'ai adopté ici comme une sorte de "diapason domestique".

LE TEMPERAMENT ET L'ACCORD

Depuis quelques années, il est devenu habituel pour les enregistrements de musique pour clavier du XVI^e siècle, tous pays confondus, d'adopter le tempérament "mésotonique, quart de comma" loué par de nombreux théoriciens continentaux de l'époque (dont l'un des premiers est Pietro Aron, 1523) à cause de la bonne qualité de ses tierces majeures, et en dépit de la bien moins bonne qualité de ses quintes : l'une des quintes, entre sol dièse et mi bémol, appelée "la quinte du loup", est en effet totalement inutilisable (c'est en vérité une sixte diminuée). Aucun document ne nous permet de déceler de façon certaine la présence de ce tempérament mésotonique en Angleterre avant la fin du XVII^e siècle, mais on peut, peut-être, percevoir sa trace dès le début du siècle. En revanche, des versions raffinées de systèmes d'accord pythagoriciens, en particulier dans leur version "enharmonique" qui combine des quintes pures avec une seule tierce pure, ont été l'objet de grandes discussions par les théoriciens tout le long du XVI^e siècle.

On ne sait pas quel tempérament Byrd utilisait, mais il a dû attacher une grande importance à la chose ; il ne peut pas avoir accordé d'une façon non raffinée ou machinale. Sa musique montre qu'il a utilisé une gamme d'intervalles et d'harmonies plus variés que ses contemporains. Rien ne prouve qu'il n'ait jamais utilisé un système d'accord pythagoricien modifié ; de même, rien ne prouve qu'il n'ait pas, parfois, utilisé des systèmes mésotoniques, bien que ceux-ci l'eurent obligé à faire certaines modifications de pièce en pièce.

On peut considérer le système d'accord utilisé pour ces disques comme une adaptation simple d'un tempérament pythagoricien enharmonique du XVI^e siècle, transposé. Il convient parfaitement à la musique de Byrd, y compris pour toutes ses tonalités inhabituelles (si bémol majeur, ut mineur) et les accords de passage qu'il utilise parfois au cours des pièces (la bémol majeur, si majeur). J'ai accordé les douze notes de la gamme chromatique sur tous les instruments (sauf l'orgue Ahrend de Toulouse, qui est accordé dans un tempérament XVII^e, mais un peu plus tardif), en suivant un schéma en trois points :

(i) Les six premières notes sont accordées en utilisant seulement des intervalles purs, à partir d'*ut* : *fa* et *si bémol* sont accordés en quintes pythagoriciennes, en dessous d'*ut* ; *mi* est accordé en tierce pure au-dessus d'*ut* (c'est-à-dire, en tierce pythagoricienne enharmonique) ; *si* et *fa dièse* sont accordés en quintes pythagoriciennes, au-dessus du *mi*.

(ii) Les trois prochaines notes de la gamme sont accordées en intervalles tempérés : *ré* est à mi-chemin entre le *si bémol* grave et le *fa dièse* au-dessus (créant ainsi deux tierces tempérées, un peu larges) ; *sol* est à mi-chemin entre le *ut* grave et le *ré* une octave au-dessus (créant ainsi deux quintes tempérées, un peu petites) ; *la* est à mi-chemin entre le *ré* grave et le *mi* une octave au-dessus (à nouveau créant deux quintes tempérées, un peu petites) ;

(iii) Pour terminer, les trois notes qui restent sont accordées en séquence de quintes pures, pythagoriciennes, en-dessous du *si bémol*.

DISQUE 1

❶ ***Lord Willobies welcome home (Rowland), BK7*** (Virginal muselar)

Sources principales : *Nevell* (n° 33), *FVB* (n° 160), *Forster* (n° 6), *Weelkes* (n° 83). [*Neighbour*, p. 158]

Le onzième baron Willoughby de Eresby, Peregrine Bertie, avait une réputation d'homme honorable. Il "ne faisait pas partie des *Reptilia*: ce qui veut dire qu'il ne pouvait pas ramper sur le sol, et que la cour n'était pas son élément" (Robert Naughton, 1653). Deux de ses "retours à la maison" officiels (comme l'indique le titre de cette pièce) sont historiquement connus. Après sa campagne dans les Flandres avec l'armée du comte de Leicester en 1586, il a été nommé général des forces anglaises dans les Provinces Unies. Une chanson élisabéthaine affirme que "Le quinzième jour de juillet / Avec lances brillantes et boucliers, / Dans les Flandres, une bataille fameuse / A eu lieu dans les champs ; / Les plus vaillants des officiers / Étaient trois capitaines anglais ; / Mais l'homme le plus courageux dans la bataille / Était le brave Lord Willoughby." Pourtant, à cause de ses problèmes de santé, il a demandé à être relevé de son commandement pour rentrer chez lui en 1589. Il a été renvoyé presque immédiatement au secours d'Henri de Navarre en France, d'où il est rentré en 1590. Il est mort en 1601.

Dans le *FVB*, le titre de ces variations est *Rowland*, à cause d'un lien avec la mélodie d'une gigue populaire, *Rowland and the Sexton* (1591). L'œuvre semble donc dater de 1589 ou de 1590 et être l'une des compositions les plus nouvelles copiées dans *Nevell* ; elle daterait ainsi de l'époque où Byrd avait à peu près cinquante ans. Après le premier énoncé de l'élégante mélodie de douze mesures, en sol mineur (le mode dorien, transposé) et harmonisé de façon simple, il y a deux variations. Celles-ci utilisent essentiellement des figurations en croches, proche de l'écriture pour luth. Dowland a basé deux de ses compositions sur la même mélodie, dont l'une a été ensuite transformée en duo pour deux luths. Mais l'œuvre de Byrd est probablement plus ancienne.

[2] The Bells, BK38 (Clavecin HB)

Unique source: *FVB* (n° 69). [*Neighbour*, p 122]

Les “cloches” du titre semblent n’être que deux. On peut les entendre à la basse tout le long de cette œuvre, formant ainsi le *ground*. Les cascades de gammes descendantes, entendues dans la deuxième partie de la pièce, n’étaient probablement pas conçues pour imiter des cloches, et ne seraient donc pas en rapport avec le titre. En effet, au XVI^e siècle, la plupart des clochers n’avaient pas assez de cloches pour sonner les huit notes d’une octave en “carillon” ou pour faire le fameux *change-ringing* (tradition anglaise à partir du XVIII^e siècle). Cette œuvre évoquerait, donc, un beffroi modeste, tels ceux que le compositeur a dû connaître dans la campagne du comté d’Essex. La pièce est difficile à dater, mais est sans doute écrite avant 1600. Elle est l’une des plus connues de Byrd. (Une version complexe pour orchestre, faite par Carl Orff in 1928 et intitulée *Entrata*, a largement contribué à sa réputation au XX^e siècle.) D’autres pièces de l’époque dans le style des cloches sont connues : *Twenty waies upon the Bells* pour deux luths de Thomas Robinson; et la dernière partie d’une œuvre pour clavier, *A Battle and no Battle*, probablement de John Bull, qui se termine par un passage marqué “Le glas, d’abord lentement, puis rapidement dix fois”, et par une courte phrase musicale “Les Cloches d’Osney, rapidement vingt fois”.

The Bells est un “*ground court*”, étant basé sur le plus bref des schémas connus dans la musique anglaise pour clavier car il n’y a qu’une mesure, avec deux notes, *ut* et *ré*, en alternance. J’ai délibérément laissé résonner les cordes du clavecin autant que possible, sans laisser les étouffoirs de l’instrument couper la sonorité à la fin de chaque note, afin de mieux accentuer l’effet de cloches du début, qui est renforcé par le tempérament et par la tonalité d’ut majeur, caractéristique du mode ionien. D’autres basses comparables seront utilisées plus tard en Italie, par exemple dans la *Canzonetta spirituale sopra alla nanna*, “*Hor ch’è tempo di dormire*” de Tarquinio Merula (1594-1665), construite également sur deux notes qui s’alternent à la basse (*la* et *si bémol*). Puisque le but de Byrd ici est précisément d’exploiter l’aspect hypnotique de ces deux cloches, il serait futile d’y chercher une grande variété harmonique. En revanche, Byrd fait s’accumuler des paragraphes sonores en cellules de discours imitatif, et puis en de brillantes figurations claviéristiques. Ainsi il met en place une structure sophistiquée totalement indépendante de la petite basse d’une mesure. Les doubles-croches abondent vers la fin, et contribuent à faire de cette pièce l’une des plus brillantes de Byrd. Ici, la technique digitale dépasse nettement celle des œuvres de ses contemporains et même celle de la plupart de ses propres œuvres pour clavier (sauf *Jhon come kisse me now*, BK81 ; CD2/23). Mais l’exhibition de la virtuosité n’a jamais été une fin en soi pour lui et dans la dernière partie il réimpose le calme par un beau *decrecendo* de mouvement et d’énergie. (Le texte dans le *FVB* est visiblement fautif : je l’ai réorganisé en inversant les parties numérotées “4” et “5” dans la source.)

[3] The French Coranto, BK21a (Clavecin HB)

[4] The second French Coranto, BK21b (Clavecin HB)

[5] **The 3rd French Coranto, BK21c** (Clavecin HB)

Source principale : *Forster* (n° 2, n° 3, n° 4). [*Neighbour*, p. 170]

Toute sa vie, Byrd eut un faible pour les chansons populaires. Ces trois danses en la mineur sont visiblement des arrangements (connues également dans une version pour luth ; voir le manuscrit *BL Hirsch M. 1353*). Leur date de composition est incertaine. Les titres dans *Forster* soulignent l'origine française des mélodies. La première *coranto* a un lien mélodique et harmonique avec la pavane *Belle qui tiens ma vie captive* dans l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau (1588). On la retrouve, intitulée *La coranta*, dans un arrangement de Morley imprimé dans ses *Consort Lessons* (1599). Une autre version pour clavier existe également dans le *FVB* (n° 218). La deuxième *coranto* s'y trouve aussi (*FVB*, n° 205), mais sans attribution à Byrd, sans les reprises variées et transposée en ré mineur.

Chacune des trois *corantos* dure vingt-quatre mesures mais leurs structures ne sont pas identiques : la première est en deux parties, chacune de six mesures et suivie d'une reprise variée (ce qui fait quatre phrases de six mesures en tout), tandis que les deux autres sont en trois parties, plus courtes, dont chacune a sa reprise variée (six phrases de quatre mesures). La première *coranto* a une mesure supplémentaire à la fin, remplie d'une belle gamme qui descend de façon très sonore jusqu'au ré grave, ce qui indique que cette pièce a pu, à l'origine, être une œuvre indépendante.

[6] **Hugh Ashton's Grownde, BK20** (Virginal muselar)

Sources : *Nevell* (n° 35), *FVB* (n° 60), *Forster* (n° 65), *Weelkes* (n° 45). [*Neighbour*, p. 127]

Plusieurs compositions vocales sacrées sont connues de Hugh Aston (vers 1486 - novembre 1558), mais elles sont souvent fragmentaires. Son célèbre *Hornepype* pour clavier, qui date probablement des années 1530 au plus tard, est une œuvre brillante qui a pu inspirer le *Horne Pype* de Byrd (BK39 ; CD1/13). Ici, la basse qui sert de *ground* est dérivée d'une basse trouvée dans une série de variations pour consort, intitulée *Hugh Aston's Maske*, sans doute une pièce composée par Aston mais utilisant une basse populaire encore plus ancienne. D'autres œuvres construites sur ce même *ground* sont connues, dont une messe anonyme. Mais la plus remarquable est une pièce pour clavier dans le manuscrit *Weelkes* (f. 97v ; voir *Musica Britannica* vol. LXVI, n° 57), qui présente certaines similarités avec cette œuvre de Byrd ; elle pourrait être une composition tardive, mais non-identifiée, de Thomas Tallis...

Byrd a probablement écrit sa pièce vers la fin des années 1570. C'est l'unique œuvre de lui qui utilise un sol dièse aigu, note qui n'existait pas sur la plupart des claviers de l'époque. Le compositeur a pu ainsi l'écrire pour un instrument particulier, ou pour un mécène. Est-ce la raison pour laquelle le titre dans le *FVB* est *Tregian's Ground* ? En effet, *Nevell* est l'unique source qui l'appelle *Hugh Ashton's Grownde*. Mais les deux titres ne sont pas forcément incompatibles car l'œuvre a pu être écrite par Byrd pour un membre de la famille catholique Tregian, mais en empruntant la basse de Hugh Aston.

Ce “long” *ground* (c’est-à-dire construit sur une longue basse, de douze mesures) est en la mineur (mode éolien). C’est l’une des plus belles et plus expressives pages du compositeur, qui réalise un parfait équilibre entre de complexes figurations claviéristiques et un discours en contrepoint puissant. Il y a douze variations. Les cinq premières s’ouvrent doucement et progressivement par des harmonies de plus en plus riches et par de subtiles syncopes rythmiques. A la fin de la cinquième variation, les croches se libèrent enfin ; des triolets prennent la relève dans la variation 7, en propulsant la musique avec une énergie grandissante. La variation 9 est la plus serrée en termes d’argumentation contrapuntique ; et semble presque d’une nature contestataire. Dans les variations 10 et 11, les croches courent à nouveau et l’œuvre se termine par une riche harmonisation de la basse, exploitant enfin la partie la plus grave du clavier. Thomas Tomkins, un excellent juge, a inclus ce *ground* dans sa première liste de *Lessons of worthe*, et a également composé lui-même un *ground* sur la même basse, hélas ! aujourd’hui perdu.

[7] Callino Casturame, BK35 (Clavecin HB)

Sources : *Weelkes* (n° 70), *FVB* (n° 158). [*Neighbour*, p. 158]

Dans le *Henry V* de Shakespeare (Acte IV, sc. 4), un soldat français dit que Pistol est un homme de qualité. “Quality? *Calen O Casture me*” répond mystérieusement Pistol, sans doute en référence à la chanson dont la mélodie est utilisée ici. Après la version simple de la chanson, en ut majeur (mode ionien), il y a cinq variations. Les trois premières valorisent progressivement la main gauche, jusqu’à ce que les croches de la main droite prennent le dessus, entraînant la musique vers une dernière section de grande exubérance. Ces variations qui datent peut-être des années 1590 sont parmi les plus charmantes et mélodiques de toutes les œuvres de Byrd basées sur des chansons. Le jeu de luth, entendu ici à la main gauche dans la première partie, se trouvait couramment sur les clavecins flamands de l’époque.

[8] A Lesson of voluntarie, two parts in one in the 4th above, BK26 (Virginal muselar)

Sources principales : *Nevell* (n° 29), *Tomkins* (n° 5, p. 19). [*Neighbour*, “Fantasia 5/C”, “Fantasia C1”, p. 74]

Thomas Tomkins remarque que cette œuvre canonique et complexe est “Une excellente fantaisie de Mr Byrd, deux parties en une, à la quarte au-dessus”, et l’inclut dans sa première liste de *Lessons of worthe*. Intitulée *Phantasia* dans certaines sources, elle est un arrangement pour clavier d’une fantaisie pour consort à cinq voix, aujourd’hui perdue, probablement composée au début des années 1580. Bien que Byrd ait acquis, peut-être de Tallis, un goût prononcé pour l’écriture canonique, et qu’il fût un maître absolu du genre, cette fantaisie et la *seventh pavian*, *Canon 2 parts in 1 [at the 5th below]*, c’est-à-dire la septième pavane de la séquence *Nevell* (CD6/15) sont néanmoins les seules œuvres pour clavier qui utilisent un canon de façon systématique, et la technique canonique dans les deux cas est identique. Dans cette *Lesson of voluntarie* (en effet, une *fancy* ou *fantasia*), les voix non-canoniques entrent d’abord, de façon imitative, dans l’ordre alto, ténor, basse. Le canon, qui est strict du début jusqu’à la fin de la pièce,

cent quarante mesures plus tard, se trouve entre les deux parties de dessus (qui entrent dans le discours musical, après sept et neuf mesures, respectivement) : le second dessus mène le jeu (en commençant sur *sol*) et, six temps plus tard, le premier dessus suit (commençant sur *ut*, selon la technique “deux parties en une, à la quarte au-dessus”). A partir de ce point et jusqu’à la fin de l’œuvre, la partie supérieure copie fidèlement tout ce qui a été entendu (ou parfois caché, de façon espiègle) dans la voix qui mène.

Bien que le canon ajoute une touche savante à cette “Leçon” en ut majeur (mode ionien), la technique est vite détournée par Byrd en moyen d’exploiter des imitations rapides et insistantes, de plus en plus badines, auxquelles les trois autres voix se joignent autant qu’elles le peuvent. La deuxième partie de l’œuvre contient des citations bien audibles (et toujours canoniques) de la chanson populaire élisabéthaine “Malade, malade, très malade” (“*Sicke, sicke and very sicke*”), une blague que les auditeurs de l’époque auraient sans doute appréciée plus facilement que nous. Cette chanson annonce des rythmes de gigue, avant que la troisième partie ne revienne à une atmosphère un peu plus sérieuse, en polyphonie plus argumentée. Chacune des quatorze phrases mélodiques évolue successivement sans effort vers la prochaine, comme un tissu sonore lisse, sans couture. La fantaisie se termine par un paragraphe musical exceptionnel, qui fait penser à l’écriture favorite des compositeurs anglais jusqu’à Purcell, utilisée pour clore les plus grandes fantaisies de violes par un passage marqué “traînez” (“*drag*”).

⑨ ***The Carman’s whistle, BK36*** (Orgue de chambre)

Sources principales : *Nevell* (n° 34), *Forster* (n° 19), *FVB* (n° 58), *Weelkes* (n° 46). [*Neighbour*, p. 155]

Thomas Tomkins a noté la première phrase de la mélodie de ces variations, sans mettre le titre, dans sa liste de *Lessons of worthe*, en l’appelant “Un autre joli *ground* de Mr Byrd” ; hélas, sa copie du texte musical est perdue. Selon la définition moderne, ce n’est pas vraiment un *ground*, étant basé non pas sur un schéma répété à la basse, mais sur une mélodie variée dans le dessus tirée d’une chanson populaire élisabéthaine, en ut majeur (mode ionien). Le manuscrit de Clement Matchett porte une date de copie (le 14 août 1612) mais l’œuvre est sans doute composée quelque trente ans plus tôt ; elle daterait des années 1580. Une belle série de variations pour deux luths sur la même mélodie est également connue, attribuée à John Johnson.

Le premier énoncé de la mélodie est précédé, inhabituellement, de quatre mesures d’introduction. Vient ensuite la mélodie principale elle-même, une phrase de douze mesures, une octave plus haut, suivie de huit variations qui alternent l’écriture à deux, trois et parfois quatre voix. Dans la dernière variation, la texture en accords est enrichie jusqu’à six voix, et un déchant est placé au-dessus de la mélodie, comme le fait Byrd presque toujours à la fin de ses variations. Il est aisé de comprendre pourquoi cette pièce, si inventive et d’humeur joyeuse, a été populaire au XVI^e siècle. Elle a dû être souvent utilisée comme pièce pédagogique car six des sept sources donnent des doigtés. Je la joue ici entièrement à l’octave

supérieure, au “quatre pieds”, une référence au “charretier sifflotant” du titre. Au XVIe et XVIIe siècles, les jeux de quatre pieds sur les orgues et les clavecins étaient conçus pour pouvoir être joués seuls, à l’occasion.

⑩ ***Sellinger’s Rownde*, BK84** (Clavecin HB)

Sources principales : *Nevell* (n° 37), *FVB* (n° 64). [*Neighbour*, p. 149]

L’une des pièces les plus connues de Byrd, cette “ronde” en sol majeur (mode mixolydien) est visiblement basée sur une mélodie populaire, probablement d’origine irlandaise. (Le nom “*Sellinger’s Rownde*” pourrait être dérivé de “*St. Leger’s Round*”, une référence à Sir Anthony St. Leger, le Lord Deputy d’Henry VIII en Irlande.) L’œuvre date de la deuxième partie de la vie du compositeur, vraisemblablement au début des années 1580 et en tout cas avant 1591, car elle figure dans *Nevell*. Une belle version pour deux luths de la même mélodie, anonyme mais probablement de John Johnson, date d’à peu près la même période. Cette composition de Byrd présente de fortes ressemblances avec l’autre “ronde” de lui, sans doute composée précédemment, les variations *Gypseys Round* (BK80 ; CD5/15) qui sont basées sur une mélodie du même genre (même longueur – vingt mesures – même rythme de gigue, et même tonalité de sol majeur). Néanmoins, *Sellinger’s Rownde* réussit plus brillamment là où la première œuvre à tendance à échouer. Ici, les rythmes irrépessibles de danse débordent de gaité dans presque chaque mesure. Michael Tippett le cite dans son *Divertimento on Sellinger’s Round* pour orchestre de chambre (1954).

Normalement, le déchant que Byrd ajoute au-dessus de la mélodie arrive seulement dans la dernière variation, mais ici on la trouve déjà dans la variation 5 ainsi que dans la 9. Byrd ne s’intéresse guère, d’habitude, aux formules d’accompagnement en figurations pré-fabriquées, mais il dévoile avec une maîtrise amusée quelques gammes typiquement anglaises, en tierces doublées (variation 6, à la main gauche). Cette technique potentiellement stérile est variée ici de façon assez redoutable pour garder l’interprète bien réveillé... Et puis Byrd tourne la page rapidement, vers une matière musicale plus riche d’intérêt. A deux moments, la musique semble sur le point de devenir plus introspective, au milieu de la variation 7 et à nouveau, plus intense, dans la variation 8 ; mais ces hésitations sont de courte durée, balayées par des pensées plus extériorisées.

Glenn Gould, l’un des rares pianistes à avoir exprimé un intérêt passionné pour la musique de clavier de Byrd, a été particulièrement marqué par l’accord inattendu de si bémol majeur dans la dernière variation ; il a écrit un élégant texte à ce propos. Cet accord est, certes, frappant, mais personnellement je suis plus marqué par la nature exceptionnelle de toute la pièce, par sa conception générale. La variété constante de technique, la richesse mélodique et rythmique et la puissante énergie annoncent toutes un compositeur particulièrement sûr de son art, un musicien qui aime surtout communiquer son plaisir aux autres instrumentistes et au public. Thomas Tomkins avait bien raison d’inclure *Sellinger’s Rownde* dans sa première liste de *Lessons of worthie* !

II **Parson's In nomine, BK51** (Orgue de chambre)

Sources : *Forster* (n° 48), *FVB* (n° 140). [*Neighbour*, p. 165]

La version originale de cette pièce en ré mineur (mode dorien, non transposé) a été composée pour consort de violes à cinq voix par Robert Parsons. Cet *In nomine* était l'une de ses pièces les plus connues. Parsons a eu une influence sur le jeune Byrd ; sa mort (il s'est noyé dans la rivière Trent le 25 janvier 1571/2) a aussi rendu possible la nomination de Byrd à la Chapelle royale. Seul *Forster* nomme Byrd comme l'auteur de cette version pour clavier, mais l'attribution est plausible car l'un des *In nomine* de Byrd pour consort à cinq voix semble être un hommage à cette même œuvre de Parsons. Ici la contribution de Byrd est mince, mis à part quelques fioritures à la main droite, juste avant les cadences importantes. L'arrangement date probablement de la période où Parsons était encore en vie et où le jeune Byrd s'intéressait toujours à la technique de *cantus firmus*, sans doute avant 1565.

Le titre *In Nomine* est dérivé du "Benedictus qui venit in nomine Domini" de la messe de John Taverner sur le plain-chant *Gloria tibi trinitas*. Le *cantus firmus* de tous les *In Nomine* est ainsi ce même plain-chant, et peut être entendu ici à l'alto, en notes longues (les deux premières notes de la pièce sont les deux premières du *cantus firmus*). Le plain-chant complet peut s'entendre, traité dans la technique complémentaire de *cantus fractus*, à la main gauche du *Gloria tibi trinitas* de Byrd (CD3/6). Voir également la notice pour les deux *Miserere* (ce CD/14).

II **The Second Ground, BK42** (Virginal muselar)

Unique source : *Nevell* (n° 30). [*Neighbour*, p. 126]

Voici l'une des meilleures compositions de Byrd. Le titre est dû au fait que dans la source, la première pièce en forme de *ground* est *My Ladye Nevell's Ground* (BK57 ; CD6/19) ; celle-ci est donc le second dans le manuscrit. Sa présence dans *Nevell* confirme qu'elle a été composée avant 1591, mais elle daterait même d'avant 1580. Comme *Hugh Ashton's Grownde*, elle est construite sur une basse empruntée, ici en ut majeur (mode ionien), connue sous le nom de "Bonne nuit" ("*Goodnight*"). Byrd l'avait déjà utilisée pour un *Prelude and Ground* pour consort à cinq voix, mais cette œuvre pour clavier, complètement indépendante, est encore plus réussie, avec une structure mélodique, harmonique et rythmique plus satisfaisante. Le fait que la basse elle-même soit ici véritablement une mélodie, plutôt qu'un simple schéma harmonique, offre au compositeur la possibilité non seulement d'explorer un langage harmonique plus varié mais également de l'utiliser comme dessus dans la deuxième partie de l'œuvre.

La mélodie forme un "long" *ground* (qui dure douze mesures). Il y a deux phrases de quatre mesures, dont chacune est suivie d'une petite phrase de deux mesures, d'un caractère bien différent ; ceci crée une forme originale de "4+2, 4+2" pour chaque variation. Les petites phrases intermédiaires de deux mesures sont, soit douces dans le contexte d'une variation forte, soit fortes dans le contexte d'une variation douce ; ou bien lentes dans une variation rapide, et rapides dans une variation lente ; ou en triolets dans un

contexte binaire, et binaires dans un contexte en triolets, etc. Le moment où Byrd, au début de la douzième variation, hausse la mélodie de la basse pour la mettre au soprano est particulièrement frappant. (Il rappelle le même procédé au milieu de la *Passacaglia* pour orgue de Bach.) La mélodie y reste jusqu'à la fin de l'œuvre, bien que les petites interruptions de deux mesures restent dans la basse, ce qui ajoute un élément supplémentaire de contraste. De telles caractéristiques donnent une qualité exceptionnellement riche au discours musical, soutenu de façon intense pendant les dix-sept variations (en effet, c'est l'une des œuvres les plus longues du compositeur). L'ultime variation explore les régions les plus aiguës et les plus graves du clavier.

Dans le *Second Ground*, on voit Byrd à l'un des sommets de sa créativité, car il prodigue une attention extrême aux plus menus détails. Les auditeurs qui y prêteront une attention aussi particulière en seront largement récompensés. *Neighbour* évoque un dernier élément de cette œuvre, la "beauté tout à fait exceptionnelle des phrases mélodiques".

[13] **A Horne Pipe, BK39** (Clavecin HB)

Sources : *Forster* (n° 8), *Weelkes* (n° 67). [*Neighbour*, p. 121]

Cette œuvre de jeunesse, en ut majeur, est peut-être inspirée par l'excellent *Hornepype* de Hugh Aston (vers 1530), et date probablement de la fin des années 1560. (Concernant Aston, voir la notice pour BK20 ; CD1/6.) Au tout début, Byrd retient délibérément l'énergie. Comme résultat, la pièce semble avoir du mal à commencer. Mais cette sorte de frein, comme toujours dans de telles pièces, n'est qu'une astuce, une technique de composition pour mieux mettre en valeur ce qui va suivre. Quand il lâche l'énergie finalement, l'œuvre prend son envol rapidement, avec toute la force d'une puissance libérée, et de bonne humeur. Pour reprendre la phrase de *Neighbour*, ce *Horne Pipe* "ne peut pas s'empêcher de danser sur des rythmes d'une gaieté inextinguible."

[14] **Miserere (I), BK66** [première version] (Clavicorde)

[15] **Miserere (II), BK67** [première version] (Clavicorde)

Unique source : *Christ Church, Oxford, Music MS 371*. [*Neighbour*, p. 108]

Seul le second *Miserere* est attribué formellement à Byrd dans la source (qui date du début des années 1570), mais le premier doit être de sa composition aussi puisque les deux se suivent sans interruption dans le manuscrit. Il serait imprudent de penser que de telles pièces basées sur un plain-chant étaient automatiquement conçues comme musique d'orgue ou pour une fonction liturgique. Il y avait une longue tradition anglaise d'écrire des œuvres utilisant le plain-chant de l'antienne des Complies, *Miserere mihi, Domine, et exaudi orationem meam* ("Ai pitié de moi, seigneur, et écoute ma prière"), qui était devenu un exercice purement profane, voire scolaire. Ecrire de simples contrepoints sur un plain-chant était le moyen traditionnel de former un jeune compositeur au XVI^e siècle, et le choix de ce plain-chant était sûrement une sorte de plaisanterie privée entre plusieurs générations de maîtres et

d'élèves ; ces derniers s'efforçaient de réussir leurs exercices de contrepoint, basés sur un plain-chant dont le texte latin peut également être traduit "Aie pitié de moi, professeur".

De telle œuvres avaient aussi une seconde utilité pédagogique, pour former les doigts des jeunes instrumentistes ; Thomas Tomkins les décrit comme "de jolies pièces que les jeunes débutants peuvent regarder" ("*Pretty ways for young beginners to looke on*"). Le clavicorde, instrument peu sonore mais hautement expressif, était par tradition le clavier des débutants. Les précurseurs de Byrd à la cathédrale de Lincoln, devaient enseigner aux enfants de chœur les plus doués "le jeu de l'orgue" ainsi que des "*clavychordes*" ; sans doute Byrd devait faire de même. Ici, j'ai choisi cet instrument en hommage à la jeunesse de Byrd lui-même, au moment où il a écrit ces morceaux, époque à laquelle il a été "élevé à la musique sous Tallis" ; mais ces compositions modestes nous rappellent également tous les élèves que Byrd a formé à son tour, dont plusieurs allaient devenir des compositeurs éminents.

Les plus grands maîtres se sont également servi du *Miserere*, en particulier pour l'écriture des canons. Tallis a laissé une pièce non-liturgique avec le texte *Miserere nostri Domine*, un double canon stupéfiant pour sept voix. Cent seize canons de John Bull sur le *Miserere* sont connus, mais n'ont jamais été imprimés. Byrd et Alfonso Ferrabosco, travaillant en "émulation amicale" ont chacun composé, probablement entre 1572 et 1578, une série de "quarante façons" ("*forty waies*") en canon, sur le *Miserere*. Vingt ans plus tard, Morley remarque que les deux compositeurs auraient pu en composer infiniment plus, et recommande ces pièces à ses lecteurs ainsi : "Je vous conseillerais de bien regarder ces façons que mon maître tant aimé, Mr Byrd (que les musiciens ne devraient jamais nommer sans révérence), et Maître Alfonso, dans une lutte passionnée entre eux, ont composées sur le *Miserere*, une lutte, ai-je dit, faite avec amour [...] sans malice, envie ou dénigrement ; mais seulement par grand travail, étude et efforts, chacun demandant à l'autre de censurer ce qu'il avait fait" (*PEIPM*, p. 115). Hélas ! la collection est perdue, en dépit d'avoir été prête pour l'impression dans un arrangement pour le luth en 1603, sous le titre de "Medulla Musick: Sucée de la sève de deux des plus éminents Musiciens qui ont jamais été dans ce pays. 40 Façons... Deux parties en Une, sur le Plain-chant 'Miserere'... transposé pour le luth par Thomas Robinson" ("*Medulla Musick: Sucked out of the Sappe of Two of the most famous Musicians that ever were in this land. 40tie Severall Waies... 2 Parties in One upon the Playne Songe 'Miserere'... transposed to the Lute by Thomas Robinson*").

Les deux petites pièces en sol majeur (mixolydien) présentées ici ne sont pourtant pas en canon. Elles doivent être parmi les toutes premières compositions de Byrd, peut-être écrites dans les années 1550. La première est à deux voix. La main droite est libre de toute référence musicale au plain-chant. Elle cherche son chemin, parfois un peu péniblement, vers le haut du clavier. La main gauche, en revanche, est basée sur le plain-chant qui est ici "cassé", en créant ainsi de nouvelles mélodies en ajoutant des ornements au plain-chant ; seule une note dans chaque mesure est dérivée du plain-chant *Miserere* ; les autres sont interposées pour donner à la mélodie ancienne un habillage mélodique entièrement neuf qui la cache complètement. Cette technique, connue sous le nom latin de *cantus fractus*, ou "chant

cassé”, est décrite par Morley (*PEIPM*, pp. 96-98), qui explique qu’ici la musique est “tirée du, et non pas faite sur le plain-chant”.

La seconde pièce est à trois voix, et le plain-chant est maintenant audible, étant placé dans le dessus, en notes longues. Le charme calme de cette petite pièce a impressionné le grand musicologue Gustave Reese, il y a cinquante ans. Puisqu’elle est composée dans la technique complémentaire de *cantus firmus*, elle est “faite sur” et non pas “tirée du” plain-chant. Les deux parties inférieures sont plus rapides. Leur duo est assez expressif et subtil, avec des phrases inattendues de trois mesures ; chacune va vers une cadence différente, délibérément hésitante. Après les deux voix de la première pièce, et les trois voix entendues ici, la longue dernière phrase, plus sûre, ajoute une quatrième voix dans la dernière mesure, enrichissant ainsi les harmonies et amenant la paire de pièces à une fin bien préparée.

Un autre exemple de la technique en *cantus fractus* est le BK50, également à deux voix, “tirée du” plain-chant *Gloria tibi trinitas* (CD3/6) ; en revanche, *Parson’s In Nomine* (BK51 ; CD1/11) utilise le même plain-chant dans la technique complémentaire de *cantus firmus*.

Une seconde version de ces deux *Miserere*, à l’orgue et au diapason grave, se trouve sur le CD3/7-8.

DISQUE 2

① **Pavin Johnson’s Delighte, BK5a** (Clavecin RvN, jeu de luth)

② **The Galliard, BK5b** (Clavecin RvN, jeu de luth)

Sources : *Forster* (n° 49, n° 50), *FVB* (n° 277, n° 278). [*Neighbour*, p. 171]

La pavane et la gaillarde dont ces pièces sont des arrangements, sont écrites pour luth, ce qui explique le choix ici du jeu de luth sur le clavecin. L’une des sources de luth les plus anciennes (le manuscrit *Willoughby*, qui date des années 1570) donne comme titre à la pièce “Pavane pour faire plaisir”. Elle semble donc être tout simplement une composition dont le but était de plaire. (Les élisabéthains aimaient autant le plaisir mélancolique que le plaisir gai.) Le *FVB* attribue l’original pour luth à Edward Johnson, sans doute une erreur au détriment de l’éminent luthiste John Johnson. Puisque la pavane *Delight* existe dans une bonne trentaine de sources, en plusieurs versions, c’était visiblement l’un des morceaux les plus populaires de l’époque. Aussi, est-il particulièrement difficile d’établir un texte “original” pour la version de luth, à cause de cette pléthore de sources divergentes. Byrd semble ne pas avoir hésité à changer l’original, à en modifier le langage harmonique et à en redessiner les lignes mélodiques afin de fabriquer de nouveaux points d’appui. Mais peut-être avait-il accès, lui aussi, seulement à une source inadéquate ; Johnson a sans doute révisé l’œuvre lui-même dans les années 1590. L’arrangement de Byrd date probablement des années 1580 ou du début des années 1590.

Johnson's Delighte est la première pavane entendue dans cette intégrale, et ainsi inaugure la contribution exceptionnellement riche de Byrd à la forme. C'est une pavane "à seize", avec six parties qui font quatre-vingt-seize mesures, en mode dorien (transposé en sol mineur). La deuxième strophe commence sur un accord de fa majeur, pour renforcer la couleur dorienne. La gaillarde robuste reprend en rythme ternaire la plupart des idées mélodiques et le schéma harmonique présentés dans la pavane, ce que Byrd ne fait pas dans ses propres gaillards ; pourtant la pratique était courante et est utilisée ici à d'excellentes fins. Selon John Ward, "Johnson nous attire par sa façon de manipuler les accords ; c'est surtout un harmoniste". Byrd, lui-même excellent harmoniste, est également grand mélodiste, comme on peut le voir dans ses reprises variées.

[3] **Preludium, BK24** (Clavecin RvN)

Sources principales : *Parthenia* (n° IV), *FVB* (n° 24). [*Neighbour*, p. 223]

[4] **Galiardo Mistris Marye Brownlo**, BK34 (Clavecin RvN)

Unique source : *Parthenia* (n° V). [*Neighbour*, "Galliard C4", p. 217]

Mary Brownlo (ou Brownlow ; née vers 1591) était la fille d'un avocat réputé, Richard Brownlow. Elle s'est mariée en novembre 1613, et sa gaillarde fut publiée dans *Parthenia* vers la même époque. Puisqu'elle vivait à Londres, l'œuvre nous fournit de précieux indices des liens toujours forts de Byrd avec la capitale vers la fin de sa vie. Cette *Galiardo* est une composition vigoureuse et brillante, dans un style de gaillarde plus moderne (le rythme de base est plus lent, laissant la place à plus d'activité en doubles croches). C'est probablement parmi les dernières pièces que Byrd ait écrites, datant de ses soixante-dix ans. Walker Cunningham a démontré de façon convaincante que plusieurs détails ici sont probablement une réponse de Byrd à une pièce de Bull, *The Prince's Galliard*, écrite dans le même style novateur ; voici donc un autre cas d'"émulation amicale" (voir aussi les notices pour la pavane *Quadran*, BK70a, CD5/3, la *Pavana "Ph. Tr."*, BK60a, ce CD/6, et la *Pavin* en ut majeur, BK33a, ce CD/9).

Ces deux pièces en ut majeur (mode ionien) se trouvent ensemble dans la source imprimée qui fait autorité, *Parthenia*, bien que le prélude existe indépendamment dans le *FVB* (ainsi que dans d'autres manuscrits où on l'attribue, à tort, à John Bull).

[5] **Parludam, BK115 [EKM 3]** (Virginal muselar)

Unique source : *Forster* (n° 20). [*Neighbour*, p. 210]

[6] **Pavana "Ph. Tr."**, BK60a (Virginal muselar)

Sources principales : *FVB* (n° 93), *Tisdale Virginal Book* (f. 88'). [*Neighbour*, "Pavan F2", p. 206]

[7] **Galiarda, BK60b** (Virginal muselar)

Sources : *FVB* (n° 94), *Forster* (n° 21). [*Neighbour*, "Galliard F2", p. 209]

Ce prélude anonyme en fa majeur a été identifié en 1973 comme étant une œuvre de Byrd par Oliver Neighbour, qui note ses liens directs avec la *Pavana* “*Ph. Tr.*” (la même tonalité, le schéma harmonique identique au début, le lien entre le prélude et la gaillarde dans *Forster* où les deux pièces figurent comme n° 20 et n° 21, etc.). On a souvent dit que l’annotation mystérieuse “*Ph. Tr.*” attachée à la pavane dans le *FVB* (seulement) pourrait être une référence à Philippa Tregian, la sœur de Francis Tregian. Ce dernier a longtemps été considéré comme copiste du manuscrit, mais cette hypothèse est maintenant invalidée de façon convaincante par Ruby Reid Thompson. (Voir aussi la *Gigg*, “*F. Tr.*”, BK22, ce CD/21.) Cette paire de pièces semble avoir un lien de parenté avec une paire très connue à l’époque, dans la même tonalité, écrite par l’élève de Byrd, Thomas Morley. La version du maître s’annonce presque comme une remise en chantier de la pièce de Morley, bien que Byrd ne s’occupe pas ici de marquer des points. A nouveau, donc, une “émulation amicale”...

La matière musicale de la pavane est très riche. Byrd lui impose de nombreuses imitations cachées (dans la première strophe), des augmentations rythmiques à la basse (dans les deux autres strophes), et des contre-sujets tonifiants, partout. C’est une pavane “à seize”, dont les six parties occupent quatre-vingt-seize mesures. Byrd n’utilise pas ici le mode lydien traditionnellement associé à la tonalité de *fa*. Ce mode n’avait pas de *si bémol* et n’était pas d’une utilisation facile, à cause de ses harmonies inhabituelles, structurellement instables. Le renforcement ici des accords de *si bémol* confirme que Byrd utilise le mode ionien, transposé une quinte plus bas. Le résultat peut nous paraître plutôt moderne, car le mode ionien est presque identique à la gamme majeure moderne. La gaillarde est particulièrement badine, un complément impeccable à la pavane. Les deux pièces ont probablement été composées vers 1600.

[8] Alman, BK11 (Clavecin HB)

Unique source : *FVB* (n° 163). [*Neighbour*, “Alman g2”, p. 169]

Le début de cette œuvre est librement basé sur la basse traditionnelle *Romanesca*, mais elle est en sol mineur (dorien transposé). Les deux strophes habituelles d’une *alman* ont ici chacune leur reprise variée, ce qui fait quatre parties en tout. Dans chacun de ces paragraphes musicaux, la main gauche fait très peu de choses, à part jouer un accompagnement d’accords dans un style italien, sans grande subtilité. Il est donc probable que Byrd n’ait fait ici qu’ajouter une simple harmonisation à une mélodie empruntée. Mais toute la structure est ensuite répétée, cette fois avec de nouvelles variantes et embellissements, avec nettement plus d’activité pour la main gauche et de grandes gammes pour la main droite. Byrd s’approprie le matériel ainsi, le transformant à sa façon. Il est difficile de dater l’œuvre ; elle a pu être composée entre 1570 et 1600, probablement vers 1580.

[9] A Pavin, BK33a (Clavecin HB)

[10] Galliard, BK33b (Clavecin HB)

Source principale : *Forster* (n° 66, 67). [*Neighbour*, “Pavan & Galliard C3”, p. 210]

Cette paire est parmi les plus belles de la maturité de Byrd, datant des premières années du XVII^e siècle. *Neighbour* suggère que leur style claviéristique peut être la réponse du compositeur au style de son élève John Bull, en général moins mélodique et plus figuratif. Dans la troisième strophe de la pavane, Byrd semble citer la belle *Pavana of my L. Lumley* de Bull (FVB, n° 41). Lord John Lumley meurt en 1609. Les phrases mélodiques sont ici moins expressives que dans la plupart des œuvres de Byrd, mais un contraste est établi entre les gammes qui descendent d'une quarte (dans la première strophe) ou qui montent d'une quarte (dans la deuxième strophe), et une musique plus statique mais d'un rythme plus caractérisé (dans la troisième). L'exploration de l'étendue du clavier est orchestrée d'une manière particulièrement sonore. La pavane est "à seize", ayant six sections et quatre-vingt-seize semi-brèves. La gaillarde, à nouveau pleine de motifs figuratifs, se termine par des fanfares.

□ ***Have with yow to Walsingham, BK8*** (Clavecin RvN)

Sources principales : *Nevell* (n° 31), *Forster* (n° 12), *FVB* (n° 68). [*Neighbour*, p. 151]

En allant à Walsingham,
Me hâtant vers l'Église,
Je rencontre un voyageur
En vêtements de prière.

Le texte du titre, tel qu'il est donné dans *Nevell* ("Avec vous à Walsingham") convient parfaitement à la mélodie de la chanson populaire élisabéthaine, dont le texte est donné ci-dessus, et qui sert ici de point de départ à une grande série de vingt-deux variations. Pourtant, la version plus habituelle du titre dans les autres manuscrits correspond plus exactement aux paroles originales de la chanson ("*As I went to Walsingham, / To the shrine with speed, / Met I with a jolly palmer / In a pilgrim's weed*"). La route vers Walsingham dans le comté de Norfolk, à l'est de l'Angleterre, amenait les pèlerins vers le prieuré du grand centre marial, sanctuaire dédié à la vierge Marie qui, selon la tradition, y est apparu au Moyen Âge. Mais en 1538, son image a été transportée à Chelsea et brûlée. Les pèlerinages étaient souvent les cibles choisies de leurs opposants protestants, qui les accusaient d'être propices à des rencontres plutôt profanes : "Les pèlerinages entrepris sous prétexte de religion étaient souvent l'occasion d'histoires galantes, et amenaient leurs fidèles au seul sanctuaire de Vénus", selon l'archevêque Percy (1765).

On peut aisément voir que les paroles anglaises de la chanson ne correspondent pas parfaitement à la mélodie de huit mesures utilisée par Byrd (surtout le troisième vers). Shakespeare connaissait visiblement la version utilisée ici. Ophélie, dans sa folie, chante un quatrain associé à la mélodie qui correspond parfaitement : "Comment voir l'amour fidèle, / Un amour d'un autre ? / Par son chapeau en coquille / Et par ses sandales" ("*How should I your true love know / From another one ? / By his cockle hat and staff / And his sandal shoon.*") Quand la reine demande ce qu'elle veut dire, Ophélie renchérit avec un autre quatrain qui correspond parfaitement à la mélodie utilisée par Byrd : "Il est mort, parti, Madame, / Il est mort, parti ; / A sa tête une tourbe verte, / A ses pieds une pierre" ("*He is dead and*

gone, lady, / He is dead and gone ; / At his head a grass-green turf, / At his heels a stone” ; *Hamlet*, Acte IV, sc. 5).

Il n’y a pas de lien apparent avec le Secrétaire d’État d’Élisabeth Ire, l’inlassable Sir Francis Walsingham (vers 1530-1590). Il était grand mécène (en effet, Spenser parle de lui comme “le Grand Maecenas de cet âge”) mais également fervent persécuteur des catholiques. La popularité de la chanson est peut-être due en partie à la coïncidence entre la chanson et le nom de ce diplomate élisabéthain. La mélodie continue à trouver faveurs tout le long du XVII^e siècle, comme le démontre la traduction par J. Phillips de *Don Quixote* (1687), où l’on trouve la mention “d’un nombre infini de petits oiseaux, leurs ailes peintes de couleurs variées, sautillant de branche en branche, et tous chantant naturellement ‘Walsingham’ et ‘John come kiss me now’” (voir ce CD/23). Ces variations sur *Walsingham* sont donc une affaire profane.

Des versions pour luth moins élaborées sont connues, composées par John Johnson et Edward Collard. Dowland utilise la même mélodie dans deux de ses compositions, dont la plus belle est en forme de gaillarde. Anthony Holborne a également publié une brève version pour luth, très riche harmoniquement. John Bull est l’auteur d’une série extravagante de trente variations sur la mélodie (en la mineur) qui ouvre magistralement le *FVB*. Cette œuvre avait une réputation quasi-mythique au début du XVII^e siècle, grâce à sa technique particulièrement brillante (avec des croisements de mains). Elle a été incluse par Thomas Tomkins dans ses deux listes de *Lessons of worthie*.

Les vingt-deux variations de Byrd, en sol mineur, se trouvent également sur les deux listes de Tomkins. Elles ont été écrites bien avant toutes ces autres versions et datent sans doute de la fin des années 1570, quand Bull était toujours enfant. Dans les cinq premières variations, la mélodie se déplace sur le clavier, suivant l’exemple du premier énoncé, où les quatre phrases sont présentées à des octaves différentes, avec une alternance entre les harmonies de si bémol majeur et celles de sol mineur (ceci pourrait être une évocation du texte de la chanson, qui est en forme de dialogue). La mélodie est jouée à l’alto (variations 2 et 4), au soprano (variation 3), et puis à la basse (variation 5). A partir d’ici, elle se trouve soit au ténor soit au soprano, jusqu’à l’importante variation 20, vers la fin, où on l’entend à nouveau à la basse. Dans la dernière variation, Byrd la place encore une fois dans le soprano, mais couverte d’un déchant encore plus aigu.

Walsingham peut être perçu comme quatre groupes de cinq variations, entrecoupés d’une paire de variations supplémentaires en plein milieu (1-5, 5-10 ; 11-12 ; 13-17, 18-22). Le riche arsenal de techniques novatrices déployées dans cette œuvre superbement proportionnée a dû étonner en 1570. Ici on entend clairement comment Byrd a créé, presque de toutes pièces, un langage à la fois flexible et naturel du clavier.

② *Pavana Lachrymae*, **BK54** (Virginal muselar)

Sources : *Forster* (n° 57), *FVB* (n° 121). [*Neighbour*, p. 171]

13 **Harding's Galliard, BK55** (Virginal muselar)

Sources principales : *Forster* (n° 63), *FVB* (n° 122). [*Neighbour*, p. 171]

Coulez, mes larmes, tombez de vos sources,
 Exilées à tout jamais, laissez-moi me lamenter,
 Là où l'oiseau noir de la nuit chante sa triste infamie,
 Laissez-moi vivre là-bas abandonné...
 Écoutez, vous les ombres qui vivez dans l'obscurité,
 Apprenez à détester la lumière ;
 Heureux, heureux sont ceux qui, en enfer,
 Ne sentent pas le désespoir du monde.

Cette pièce célèbre commence sa vie comme une pavane pour luth seul, de John Dowland, à une date antérieure à 1595. La première version imprimée est une chanson en forme de pavane, sous-titrée “*Lacrine*”, dans son *Second Booke of Songs* (1600). Ensuite vient la fameuse “pavane passionnée” pour consort, *Lachrymae Antiquae*, que Dowland publie comme première œuvre des *Lachrymae, or Seaven teares* (1604). De nombreuses adaptations de cette magnifique pavane “à seize” existent, écrites par Giles Farnaby (*FVB*, n°290), Cosyn, Melchior Schmidt, Sweelinck et Scheidemann, ainsi que par de multiples auteurs anonymes. Une pavane et gaillarde de Morley (*FVB*, n° 153, n° 154) sont conçues comme un hommage plus général à Dowland, en empruntant librement la première phrase de *Lachrymae*.

On a suggéré récemment que *Lachrymae* a pu voir le jour en hommage au madrigal à six voix *Parto da voi mio sole* de Marenzio (1585) ou au psaume *Domine ne in furore tuo* de Lassus, puisque les deux œuvres contiennent le motif célèbre. Le lien avec la pièce de Lassus est frappant, surtout à la phrase *Laboravi in gemitu meo*. Pourtant, je trouve aussi frappante la similitude entre ce fameux motif et la première phrase d’une chanson française de Dominique Pinot, *Plorez mes yeux, pleurez à chaudes larmes* ; cette phrase a été citée dans l’*Instruction methodique & fort facile pour apprendre la Musique Pratique* (p. 49) du hollandais Cornelius Blockfort [Corneille de Montfort], imprimée en 1573, 1581 et 1587 ; Dowland a pu facilement la connaître.

De toutes les versions pour clavier, celle de Byrd est certainement la plus fine et la moins machinale (mais le “meilleur” texte connu de la version de Sweelinck est particulièrement mauvais, et probablement simplifié). Pour Byrd, le point de départ était la version originale pour luth, non pas la chanson ou l’arrangement pour consort. Là où la plupart des arrangements sont en la mineur, Byrd transpose la pavane en ré mineur, à la quarte supérieure. Il soulève ainsi l’œuvre, pour la placer dans la tessiture la plus chantante de l’instrument. Ceci lui permet également d’utiliser de plus riches accords en-dessous. Plus important encore, par ce procédé il place les notes les plus expressives tout en haut du clavier : la première strophe de seize mesures monte jusqu’au *fa*, la deuxième jusqu’au *sol*, et la

dernière jusqu'au *la* aigu, l'ultime note du clavier de Byrd. Ceci correspond exactement à l'effet sur le luth car la note la plus aiguë est jouée sur la dernière des frettes liées, sur la corde la plus aiguë du luth. De même, Byrd a transposé d'une quarte plus haut *Monsieur's Alman*, BK44, pour des raisons semblables (CD7/11).

Face au chef d'œuvre de Dowland, il "réagit avec la sympathie manifeste qu'il réserve normalement à la musique populaire. Le cadre spacieux de la pavane lui offre la place non seulement pour des traits de figuration très imaginatifs, mais aussi pour une élaboration de la mélodie et pour des commentaires contrapuntiques... Ses écarts par rapport au modèle ne cherchent pas à le corriger, comme c'était le cas pour la pavane "*Delight*" de Johnson, mais lui font le compliment de le reconnaître comme une source d'inspiration" (*Neighbour*, p. 172).

La gaillarde que Dowland a composée pour *Lachrymae* est une œuvre plus tardive, publiée seulement en 1612. L'arrangement de la pavane effectué par Byrd doit la précéder car il y joint un arrangement d'une autre gaillarde pour luth, dans son style le plus tardif qui doit néanmoins dater de l'époque où il avait entre soixante et soixante-cinq ans. La belle pièce qu'il a choisie, écrite par le luthiste James Harding, est également associée à la pavane *Lachrymae* de Dowland dans certaines sources de luth. Elle est typique du style plus moderne de gaillarde, avec des double-croches rapides et un tempo plus lent. (Voir le CD5/6, *If my complaints*, pour une gaillarde de Dowland lui-même dans un arrangement pour clavier de Byrd.)

[14] The Barley Break, BK92 (Clavecin RvN)

Unique source : *Nevell* (n° 6). [*Neighbour*, p. 174]

Cette œuvre unique date probablement d'environ 1580. Elle constitue une description musicale d'un jeu énergique qui se fait en plein air avec trois couples. Deux des couples, placés sur les côtés opposés d'un champ, doivent essayer de changer de partenaire. Les membres du troisième couple, qui doivent à tout moment se tenir par la main, sont supposés rester au milieu du champ (appelé "Enfer") et empêcher les nouveaux couples de se retrouver ; s'ils arrivent à attraper une personne de l'un des deux autres couples, la paire ainsi interceptée doit prendre leur place en "Enfer". Une description détaillée du jeu figure dans le poème *Lamon* de Sir Philip Sidney (vers 1581-3). Nous avons ici, donc, une œuvre pour clavier très originale, amusante, et "bon enfant".

Byrd décrit d'abord les six personnes en six sections courtes (chacune avec sa reprise variée). Les deux premiers joueurs, qui ne se tiennent pas par la main, sont présentés en forme de gaillarde "à huit". Une phrase un peu lourde et solide est suivie d'une autre plus légère et dansante (ces deux phrases représenteraient ainsi l'homme et la femme). Ces deux "personnages musicaux" définissent la tonalité de sol majeur d'une façon suffisamment ferme pour servir d'ancrage harmonique à toute la longue pièce qui va suivre. Les troisième et quatrième joueurs, musicalement beaucoup plus proches, donc

sans doute une représentation du couple qui se tient par la main en “Enfer”, sont présentés par une paire de giges, puisqu’ils doivent courir beaucoup. La musique fait donc une modulation vers ré majeur et retourne à sol majeur. Les cinquième et sixième joueurs sont plus sérieux, présentés en forme d’*alman*, et leur musique commence, de façon inattendue, en la mineur, avant de retrouver sol majeur. Le premier mouvement de cette dernière paire (donc le cinquième personnage) cite la mélodie de la chanson populaire “*Browning*” (que Byrd utilise ailleurs pour une splendide série de variations pour consort).

Au bout de cent mesures, la mise-en-scène est faite et les drôleries peuvent commencer. Le manuscrit explique que “la bataille est ouverte” ; après quelques petites fanfares de trompettes, Byrd cite une “*battle tune*” (chanson de bataille) de l’époque ; ce passage correspond au rythme des giges énergiques du couple en “Enfer” qui, visiblement, est en train de courir partout dans le champ. Après d’autres aventures (quatre courtes phrases en forme d’*alman*), la dernière partie commence. La musique se transforme en une pavane langoureuse. Elle retrouve sol majeur pour une longue phrase de vingt-quatre mesures (suivie de sa reprise variée), et une courte coda met fin à l’œuvre.

Si de nouveaux couples ont été formés pendant le jeu, il semble qu’à la fin tout le monde est content, voire plutôt rêveur. *The Barley Break* est ainsi une sorte de méli-mélo (ou “*medley*”), comprenant treize courtes parties en forme de danses très variées (gaillarde, gigue, alman, pavane et d’autres encore), ainsi que des citations d’au moins deux chansons populaires et, surtout, un schéma harmonique capable de soutenir le tout pendant dix minutes. *Neighbour* le voit comme une sorte de version domestique d’une pièce plus célèbre, *The Battell* (CD7/4-6).

15 *Pavana The Earle of Salisbury, BK15a* (Virginal muselar)

16 *Galiardo, BK15b* (Virginal muselar)

17 *Galiardo Secundo, BK15c* (Virginal muselar)

Sources principales : *Parthenia* (n° VI, n° VII, n° VIII). [*Neighbour*, “Pavan & Galliards a2”, p. 218]

Sir Robert Cecil est né vers 1563 et meurt le 24 mai 1612. Il est nommé Chevalier en 1591 par Élisabeth Ire, et comte de Salisbury en 1605 par Jacques I. (Élisabeth l’appelle son “petit lutin” ; Jacques le nomme son “petit briquet”). Morley lui a dédié son *First Booke of Balletts* (1595), Robert Jones son *First set of Madrigals* (1609) et Dowland sa traduction du *Micrologus* d’Ornithoparcus.

Ces trois célèbres œuvres de Byrd, ainsi que deux pièces presque aussi connues d’Orlando Gibbons (*The Lord of Salisbury, his Pavin* et sa *Galiardo*, également en la mineur, mode éolien), ont été publiées dans *Parthenia* (1612/13) seulement quelques mois après la mort de Cecil. Elles ont dû être composées juste avant cette date, vers la fin de la vie de Byrd, quand il avait soixante-dix ans. La pavane, en particulier, a été très populaire parmi les pianistes, depuis le milieu du XIXe siècle jusqu’à Glenn

Gould. Sa popularité est également due, en partie, à l'arrangement pour cordes de Sir John Barbirolli (*An Elisabethan Suite*.)

Chose étrange pour une pièce aussi sérieuse, la pavane est “à huit” seulement. Plus surprenant, la pavane et la première gaillarde n'ont que deux strophes (chacune répétée), et non trois. Et plus étonnant encore, Byrd n'a pas fourni pour ces trois pièces les reprises variées trouvées dans toutes ses autres pavanés et gaillardes. La pavane ne dure que seize semi-brèves en tout (ou trente-deux, si on ajoute des reprises). Puisque ces pièces ont été publiées à Londres du vivant du compositeur, je me suis retenu d'ajouter trop d'ornementation dans les reprises, car on peut supposer que Byrd ne l'a pas voulu ici.

[18] *Eccho paven*, **BK114a** (Clavecin RvN)

[19] *The Galliard*, **BK114b** (Clavecin RvN)

Unique source : *Forster* (n° 69, n° 70). [*Neighbour*, “Pavan & Galliard G5”, p.215]

En 1971, Oliver Neighbour a identifié ces deux mouvements remarquables, écrits dans le style le plus mûr du compositeur, comme étant sans doute les deux pièces mentionnées par Thomas Tomkins dans sa première liste de *Lessons of worthe* : les “*Eccho paven & galliard*. *Mr Byrde... in gamut*.” Elle figurent seulement dans *Forster*, anonymes et sans titres identificateurs, mais il ne peut pas y avoir de doute sur l'auteur.

Je pense que l'étiquette descriptive “*Eccho*” s'y est attachée seulement après leur composition. Le mot est pour nous un peu trompeur. La technique en écho de Byrd n'exploite pas des claviers séparés (comme dans les Fantaisies en écho de Sweelinck, par exemple) puisque à l'époque les clavecins, les virginals et les orgues anglais n'avaient qu'un seul clavier. Dans cette *Eccho Paven* et sa gaillarde, l'écho s'entend à la main droite, à la même hauteur que le premier énoncé de chaque phrase : les trois premières notes de la main droite sont rejouées immédiatement après, mais l'“écho” n'est pas caché ou moins fort que la première phrase. Ainsi, l'œuvre est peut-être plus proche des pièces dont la technique imitative est si dense et



Jacques I

régulière qu'elles utilisent une sorte d'écriture en canon libre. Les reprises variées de chaque strophe maintiennent la construction en écho.

Cette technique s'entend plus facilement dans la gaillarde, l'une des plus vigoureuses de Byrd. Avec une régularité stricte, la mélodie dans chaque mesure de la main droite est répétée dans la mesure suivante, comme si une voix supplémentaire venait enrichir la texture. A la fin, seulement, Byrd se permet d'élargir ce schéma de répétition après une mesure, en laissant deux mesures avant l'écho de la dernière phrase, qui descend la gamme pour une octave entière. Dans ce passage riche, Byrd ajoute aussi une belle imitation supplémentaire à l'alto, dans la première version de la troisième strophe ; curieusement, le copiste l'a omise dans la reprise, mais puisqu'elle est parfaitement jouable, et complète la texture harmonique, je l'ai restaurée ici. Tout le long de cette gaillarde, tandis que des fragments mélodiques à la main gauche sont rigoureusement répétés, Byrd ne se permet jamais de répéter les harmonies, les textures ou les rythmes de l'accompagnement à la main gauche.

Si l'on se tourne à nouveau vers la pavane, elle est facilement reconnaissable comme étant "à seize", ayant six sections et quatre-vingt-seize semi-brèves. Le schéma tonal, inhabituel pour Byrd, est le même que dans la gaillarde : les trois strophes des deux pièces commencent sur les accords de sol majeur, ut majeur et fa majeur et ce dernier souligne une caractéristique très typique du mode mixolydien. Les répétitions en échos ou en imitations sont beaucoup plus libres que dans la gaillarde. Les hauteurs de notes et les valeurs rythmiques de la partie en écho ne sont pas toujours identiques, mais sont parfois librement adaptées. Au début de chaque strophe, l'écho arrive après une mesure, ensuite (au milieu de la première strophe) après deux mesures, et finalement (au milieu de la troisième strophe) après seulement une demi-mesure. Cette souplesse de répétition renforce chaque phrase. En effet, l'écho est presque toujours plus fort que ce qui est imité, non pas plus doux, comme le mot "écho" aurait pu nous le faire croire.

L'originalité de ces œuvres "affirme leur paternité de tous les points de vue, de la précision et la vitalité des détails qui caractérisent le style tardif de Byrd, à la clarté souveraine et l'assurance avec lesquelles le dessin est réalisé" (*Neighbour*).

[20] **Wilson's Wilde (Wolseys Wilde), BK37** (Clavecin HB)

Unique source : *FVB* (n° 157). [*Neighbour*, p. 158]

Cette version en ut majeur (mode ionien) d'une chanson populaire élisabéthaine est nettement moins complexe que d'habitude. Peut-être Byrd l'a-t-il faite pour un élève dont les moyens musicaux étaient limités. Après l'énoncé de la mélodie complète, il n'y a qu'une seule vraie variation. La forme est un quatrain "ABCC", bien connu des poètes ; on le retrouve dans d'autres œuvres de Byrd, telles la *Corranto* en ut majeur (BK45 ; CD4/7) et *The Mayden's songe* (BK82 ; CD4/8). Intitulé *Wolseys Wilde* dans le *FVB*, cette petite pièce porte aussi le titre de *Wilson's Wilde* dans *Forster* (n° 10, mais seul le titre, sans la musique, a été copié) et la mélodie est connue ailleurs sous ce même nom.

21 **A Gigg, “F. Tr.”, BK22** (Virginal muselar)

Unique source : *FVB* (n° 181). [*Neighbour*, p. 170]

L’annotation “F. Tr” trouvée dans les marges du *FVB* est peut-être une référence à Francis Tregian qui pendant de longues années a été considéré comme le copiste du manuscrit (mais voir la notice pour la *Pavana ‘Ph. Tr.’*, BK60a, ce CD/6). Cette gigue en la mineur (mode éolien) est probablement un arrangement d’une mélodie populaire, et peut ne pas être de Byrd lui-même. (Une curieuse ressemblance existe avec le début d’une gigue de Tisdale.) Normalement, quand Byrd compose de telles pièces, il ajoute au moins une variation de sa propre facture, comme dans *Wilson’s Wilde*.

22 **A Preludium, BK116 [EKM 4]** (Clavecin HB)

Unique source : *Forster* (n° 8). [*Neighbour*, p. 223]

Ce prélude anonyme en sol majeur (mode mixolydien) a été identifié en 1973 comme étant une œuvre de Byrd par Oliver Neighbour. C’est sans doute une pièce tardive. D’autres préludes semblent avoir un lien avec des pavanés et gaillardes, et au moins l’un d’entre eux est lié à une fantaisie, mais ce prélude ne semble pas être attaché à une pièce connue. Néanmoins, rien n’indique qu’un prélude ne pouvait pas précéder un *ground* ou une série de variations.

23 **Jhon come kisse me now, BK81** (Clavecin RvN)

Unique source : *FVB* (n° 10). [*Neighbour*, p. 161]

John, viens m’embrasser,
John, viens m’embrasser,
John, embrasse-moi tout de suite
Et ne fais plus d’obstacles.

Le texte de la chanson populaire à la base de cette œuvre suit le cours d’une dispute domestique entre une femme et son mari. Le texte original des paroles de la femme, donné ci-dessus (“*John come kisse me now, / John come kisse me now, / John come kisse me by and by, / And make no more ado*”), convient parfaitement à la mélodie utilisée par Byrd. Le mari répond, et continue pendant quatorze strophes, par une tirade taquine : “Il y a des femmes très bonnes / Il y a des femmes mauvaises / Les femmes peuvent embêter leur homme / C’est ce que fait la mienne...”. La chanson est mentionnée plusieurs fois dans des pièces de théâtre et des poèmes au XVII^e siècle, ainsi que dans l’*Anatomy of Melancholy* de Burton. (Voir également la notice pour *Walsingham* ; ce CD/11). Byrd harmonise la mélodie en sol majeur par une version légèrement modifiée de la fameuse basse italienne *Passamezzo moderno* (qu’il utilise également, en version augmentée, comme la basse de la pavane et gaillarde *Quadran* dans la même tonalité ; CD5/3,4). John Bull se sert de la même basse dans *Les Buffons* (et cite la mélodie de *John come kisse me now* dans la variation 3). Une autre version pour clavier, avec seize variations, se trouve

dans le manuscrit *BL 29996* (f. 207), composée par John Tomkins (1586-1636), le demi-frère de Thomas Tomkins.

Cette œuvre compte parmi les plus tardives de Byrd, écrite sans doute quand il avait à peu près soixante ans. C'est l'une de ses rares pièces à exploiter le clavier flamand en "octave courte" à la basse. Normalement, les mélodies dont Byrd se sert pour ses variations sont de douze, seize ou vingt-quatre mesures, mais celle-ci dure seulement huit mesures. Il répond en écrivant seize variations, plus que d'habitude. Ce qui frappe ici, c'est l'indépendance de la structure globale par comparaison aux petits groupes de huit mesures qui sont, en principe, des variations séparées. Ainsi, la variation 3 commence par une idée en croches qui avait été annoncée à la fin de la variation 2 ; mais elle se termine par une autre idée qui sera développée encore dans la variation 4. La variation 5 reprend la figuration de la variation 3, mais renforcée en tierces doublées, et la même idée revient à la fin de la variation 6. Les variations 8-14 forment un bloc puissant au centre de l'œuvre ; les doubles croches, les triolets, puis les sextolets, envahissent progressivement la mélodie (qui doit parfois trouver refuge à la basse). Mais tous les vrais changements de texture ont lieu au milieu d'une variation et continuent dans la suivante. Les deux dernières variations rétablissent un calme solide (mais la basse du *Passamezzo moderno* a maintenant totalement disparu).

Avec *The Bells* (BK38 ; CD1/2), cette œuvre est peut-être la plus brillante de Byrd. On le voit relever le défi de John Bull et de Giles Farnaby, dont la virtuosité digitale, parfois éblouissante, n'enjambe presque jamais les variations. Byrd avait un autre but que la simple virtuosité. Aucun compositeur de l'école élisabéthaine n'était capable d'imaginer des structures musicales qui refusent, de façon si fière, les structures découpées et pré-fabriquées normalement offertes par des variations.

DISQUE 3

(entièrement interprété à l'orgue Jürgen Ahrend, Toulouse)

❶ *Christe qui lux*, BK121 [ETOM 6/34]

Unique source : *Christ Church Musical MS 371*, f. 12. [*Neighbour*, pp. 54, 101]

Il n'est pas tout à fait certain que cette petite pièce poétique soit de Byrd, mais elle semble porter toutes les marques harmoniques et mélodiques de sa personnalité musicale au début de sa carrière. Elle date sans doute du règne de Marie Tudor (1553-1558), mais la seule source est le même manuscrit qui préserve les deux *Miserere* de Byrd (BK66/67 ; CD1/14,15 et ce CD/7,8), qui fut copié au début du règne d'Élisabeth Ire, au plus tard ; elle y paraît sans nom d'auteur. Vers 1560, Byrd avait déjà composé trois autres œuvres basées sur ce même plain-chant de Sarum (le rite catholique de la cathédrale de Salisbury, très répandu en Angleterre avant la Réforme) pour l'hymne *Christe qui lux es et dies*, *I Noctis tenebras detegis* ; *I Lucisque lumen crederis*, *I Lumen beatum predicam* ("Christ, qui es la lumière et le jour / Éloigne les ténèbres de la nuit ; / Nous croyons en toi comme en la lumière des lumières, / Qui

annonce la lumière sainte”). Ces trois pièces sont transmises dans les sources comme des œuvres pour consort, des versions conçues probablement pour donner une seconde vie à des compositions plus anciennes, destinées à la liturgie catholique mais qui n’avaient plus de fonction après la mort de la reine Marie en 1558.

La pièce d’orgue présente certaines caractéristiques communes avec les trois œuvres pour consort, donc son attribution à Byrd se trouve renforcée. Elle aurait pu lui être toujours utile pendant les années 1560 à la cathédrale de Lincoln. Le plain-chant reste très audible dans le soprano. En-dessous, deux voix (ténor et basse) commencent un doux dialogue. La première phrase est suivie d’une autre, comparable au début, mais qui mène la musique vers une cadence bien différente. La troisième phrase est nettement plus longue et complexe, car vers la fin, le soprano abandonne le plain-chant strict, en notes longues. Pour la dernière phrase, une voix supplémentaire (alto) est ajoutée qui amène cette petite pièce lumineuse vers une belle fin. *Christe qui lux* aurait eu une fonction liturgique pour l’office très calme des Complies, pendant le Carême. Ici on l’entend deux fois, d’abord au diapason de 10 pieds, et ensuite à l’octave, de 5 pieds.

② *Praeludium*, BK12 [première version]

Sources : *Weelkes* (n° 72), *FVB* (n° 100). [*Neighbour*, p. 222]

Dans le *FVB*, une note dans la marge indique que ce prélude en la mineur est lié à la grande fantaisie de jeunesse dans la même tonalité (BK13 ; CD7/23). Il pourrait bien avoir été composé dans les années 1560. Pourtant, les deux œuvres ne sont pas copiées ensemble, car la fantaisie y paraît quelque cent pages auparavant (comme n° 52). De plus, des sources copiées par deux des élèves de Byrd ne confirment pas ce lien : la fantaisie se trouve dans le manuscrit *Tomkins* sans le prélude, et ce dernier est dans *Weelkes* sans la fantaisie. Aussi, rien ne prouve que Byrd soit responsable du lien affirmé par le *FVB*. Ici, à l’orgue, j’ai placé le prélude avant une autre belle fantaisie de jeunesse, BK27, dont la première partie est dans un mode compatible. On peut l’entendre à nouveau, placé avec la fantaisie BK13 (selon la suggestion du *FVB*), et sur divers instruments, au diapason haut, sur le CD7/19-22. Le petit prélude paraît donc cinq fois dans cette intégrale.

③ *A Voluntarie*, BK27

Sources principales : 29996 (f. 69’), *Nevell* (n° 42), *RCM MS 2093* (p. 31). [*Neighbour*, “Fantasia C3”, p. 225]

Cette pièce est une fantaisie ou *fancy*, en dépit du titre *Voluntarie*. Elle survit presque par hasard car seule une source (*RCM*) la donne entièrement. 29996 préserve seulement la première partie tandis que *Nevell* et d’autres manuscrits moins importants ne donnent que la seconde partie. C’est peut-être Byrd lui-même qui a coupé en deux cette œuvre de jeunesse qui date, sans doute, des années 1560. A-t-il ressenti un problème structurel, puisque la première partie semble être en mode éolien (la mineur) et la

second partie s'établit finalement en mode ionien (ut majeur) ? Le langage musical du début peut être vu comme un hommage à l'une des premières figures importantes de la musique d'orgue en Angleterre, John Redford (mort en 1547). En 1560, cette pièce redfordienne de Byrd, composée dans le style "meane" ("moyenne", librement imitative, sans être basée sur un plain-chant), a dû donner une forte impression de jeunesse novatrice ; si elle reste dans la grande tradition anglaise elle est néanmoins très aventurière. C'est un style qui a tout à gagner d'être entendu dans une vaste acoustique.

La *Voluntarie* est à trois voix. Elle est remplie d'une richesse de motifs qui exploitent l'imitation mélodique et rythmique, d'un genre particulièrement lucide et éloquent. Les paragraphes délibérément statiques ont un effet hypnotique. Chaque grande phrase est plus longue que la précédente. Byrd limite les hauteurs auxquelles les mélodies sont entonnées et prépare ainsi la brillante dernière page. Ici, le nombre de voix est augmenté à quatre, et des imitations en combinaisons rythmiques très variées et des strettes sont superposées dans une tessiture de plus en plus élevée, pour en faire une fin puissante. Peut-être qu'en 1591, de *Nevell*, Byrd se souvenait de sa fierté de jeune homme vis-à-vis de cette dernière page, tout en comprenant que la première partie était devenue un peu surannée stylistiquement ; cela expliquerait pourquoi la seconde partie seule a été copiée dans *Nevell*.

[4] *Ut, re, mi, fa, sol, la*, **BK64**

Sources : *Nevell* (n° 9), *FVB* (n° 101). [*Neighbour*, p. 228]

[5] *Ut, mi, re*, **BK65**

Unique source : *FVB* (n° 102). [*Neighbour*, p. 230]

Thomas Tomkins a inclus ces pièces dans ses deux listes de *Lessons of worthe*, en ajoutant qu'elle étaient bonnes "Toutes les deux, Pour la substance" ("*Bothe For substance*"). Les deux sont, apparemment, liées (si leur juxtaposition et la note en marge dans le *FVB* sont fiables), bien que Byrd lui-même ait inclus seulement l'*Ut, re, mi, fa, sol, la* dans *Nevell*. La première pièce est une construction noble, mûre, dans le style du *ricercar*, tandis que la seconde (sans doute composée quelques années auparavant, dans sa jeunesse) est une pièce plus vivace et capricieuse, plus proche en effet du style complémentaire d'un *capriccio* ; elle suit l'*Ut, re, mi, fa, sol*, la solennel d'une façon très puissante, en dépit de sa facture plus ancienne.

Chacune des œuvres est une fantaisie sur l'hexacorde, une sorte de composition abstraite et monothématique. Morley note à propos des hexacordes que "nous les appelons normalement les 'six notes' ou *ut, re, mi, fa, sol, la*" (*PEIPM*, préface "Au lecteur courtois"). Les noms des six premières notes de la gamme majeure sont, selon la tradition, dérivés des premières syllabes de chaque vers de l'hymne *UT queant laxis, REsonare fibris, Mira gestorum, Famuli tuorum, SOLve poluti, LABii reatum*, bien qu'au XVII^e siècle des musiciens comme Playford les aient liés également à un élégant vers hexamètre en latin, *UT RELivet MISerum, FATum SOLitumque LABorem*.

Les premières pièces connues pour clavier basées sur ces “six notes” sont très simples. Elles sont de (John?) White et Nicolas Stogers (cette dernière probablement écrite dans les années 1560). Les œuvres de Byrd semblent pourtant être les premières longues compositions développées du genre. Il a également composé une autre pièce, plus badine, sur ces “six notes,” pour trois mains sur un seul clavier, qui incorpore des chansons populaires (BK58 ; CD4/2). La forme semble s’être développée dans les îles britanniques et être passée ensuite sur le continent. Des pièces très complexes sur l’*Ut, re, mi, fa, sol, la* ont été composées par des musiciens de la génération suivante, parmi lesquelles une œuvre (en grande partie canonique) de John Lugg, deux pièces de Bull, quatre de Tomkins (qui a également composé une fantaisie élaborée sur l’*Ut, mi, re*) et une de Farnaby, où le thème est habilement déguisé en mineur. Les compositeurs continentaux ont ensuite pris la relève : du Cauroy, Cornet, Frescobaldi, Froberger (une magnifique fantaisie publiée par Athanasius Kircher en 1650 et copiée par Mozart), Guillet, Hassler, Scheidt et Sweelinck ; deux versions complètes de l’Ordinaire de la Messe par le compositeur catalan Francisco Valls sont basées entièrement sur l’hexacorde (*Missa Scala Aretina*, 1702, et *Missa regalis*, 1740).

L’*Ut, re, mi, fa, sol, la* de Byrd est une œuvre majestueuse basée sur les “six notes” de la gamme qui monte et redescend. Morley parle d’une telle progression en notes conjointes de l’hexacorde qui monte et descend par “déduction continue” (“*continuell deduction*” ; *PEIPM*, p. 7). Ici, puisque l’œuvre est en sol majeur (mixolydien), les hauteurs au début sont *sol, la, si, ut, ré, mi* ; et ensuite *mi, ré, ut, si, la, sol*. Ces notes sont entendues en valeurs longues, mais plus tard la gamme se déplace sur d’autres notes. Chaque montée et chaque descente est ainsi une phrase de six notes. La première entrée est au soprano.

Relativement tôt dans cette longue pièce (à la mesure 62), Byrd introduit une mélodie populaire très gaie, apparemment d’origine flamande (identifiée récemment par Olivier Hirsh) et connue sur le continent sous le nom de *Bruynsmedelijn* (“Allemagne”, Tielman Susato, 1551 ; Jan Fruytiers, 1565 ; “Almande smedelijn”, Pierre Phalèse, 1571). En Italie on l’appellait la “Basse flamande”. Quelque cinquante ans après Byrd, Frescobaldi composera son *Capriccio sopra la Bassa fiammenga* (1624) sur le même thème.

Il serait difficile d’exagérer la nature révolutionnaire de cette pièce qui quitte, de façon si volontaire, la modalité mixolydienne de sol majeur, pour faire un voyage harmonique nouveau dans l’histoire de la musique anglaise. Le point culminant, en plein centre de la pièce, est une série d’entrées au soprano qui elles-mêmes commencent chacune sur la note suivante de la gamme, projetant ainsi la musique vers des territoires harmoniques inexplorés. La sixième entrée de l’hexacorde commence ainsi sur *fa*, la septième sur *sol*, puis sur *la*, sur *si bémol*, pour terminer avec une entrée qui commence sur *ut*. Cette dixième entrée permet à Byrd de mener l’hexacorde vers la note la plus aiguë de son clavier, six notes plus haut, le *la* aigu. A la fin de ce paragraphe surprenant, la musique retrouve les territoires harmoniques plus habituels, et des gammes rapides avec des rythmes de danses prennent la relève.

Dans l'autre pièce, le joyeux *Ut, mi, re*, la montée et la descente de l'hexacorde sont interrompues de façon systématique par l'interpolation d'une note intermédiaire une tierce plus haut, pour donner ce que Morley appelle "les notes en déduction disjonctive" ("*the notes in disjunct deduction*" ; *PEIPM*, p. 7). Les deux parties du thème deviennent ainsi *sol-si, la-ut, si-ré, ut-mi* ; et ensuite *mi-ut, ré-si, ut-la, si-sol*. Chaque partie est ainsi coupée en quatre paires de notes (plutôt qu'en phrases de six notes comme dans la première œuvre). De telles versions de l'hexacorde figurent dans plusieurs livres théoriques de l'époque, en plus de celle de Morley (par exemple, ce *ut, mi, re* se trouve exactement dans l'*Instruction methodique* de Cornelius Blockfort [Corneille de Montfort], Lyon, 1571, p. 16 ; Playford le donne aussi dans *A Brief Introduction to the Skill of Musick*, 1654, p. 20).

Puisqu'ici l'hexacorde commence et termine normalement sur l'accord de sol majeur (une différence frappante avec le *Ut, re, mi, fa, sol, la*), l'effet harmonique est plus calme, à cause du tempérament inégal (qui donne à sol majeur un effet doux). Les rythmes de chaque énoncé du thème, en revanche, sont beaucoup plus variés ici (pas du tout comme dans le *Ut, re, mi, fa, sol, la*). La plupart des variations ont un point culminant au milieu de la phrase, sur l'accord de mi majeur, particulièrement riche dans le tempérament. Le voyage harmonique vers cet accord est différent chaque fois, avec des tensions harmoniques toujours renouvelées et renforcées par le tempérament. Tout cela donne une force exceptionnelle à cette œuvre. La préoccupation principale de Byrd ici est le contrepoint des rythmes (beaucoup plus que des mélodies). Contre l'inexorable mélodie *Ut, mi, re*, une variété étonnante de syncopes en contrepoint crée une confusion voulue, jusqu'à ce que, vers la fin, un dernier énoncé du thème rétablisse magistralement l'ordre.

À la différence de l'*Ut, re, mi, fa, sol, la*, les répétitions du thème, du moins au début, sont généralement bien séparées, comme des variations. Ce caractère de variations offre à l'interprète une belle opportunité de démontrer les couleurs différentes de l'orgue. Ou peut-être est-ce le contraire : les registrations et les couleurs différentes qui sont possibles à l'orgue peuvent rendre plus audibles les structures de ces deux œuvres remarquables. Platon remarquait que "la beauté est l'ordre rendu visible."

[6] ***Gloria tibi trinitas*, BK50**

Unique source : *Tomkins* (n° 9, p. 36). [*Neighbour*, p. 110]

L'influence de Thomas Tallis est évidente dans cette pièce basée sur le plain-chant, en mode dorien (ré mineur). Le texte du plain-chant, *Gloria tibi trinitas equalis una deitas et ante omnia secula et nunc et in perpetuum* ("Gloire à la trinité, trois personnes égales dans l'unique divinité, depuis les siècles, maintenant, et à tout jamais") est l'antienne du rite Sarum pour le psaume *Laudate pueri*, aux Vêpres du Dimanche de la Trinité. C'est sans doute l'une des premières pièces de Byrd. Elle renferme ce qui semble être une citation délibérée d'une composition de Tallis, basée sur le même plain-chant. Comme l'a fait son maître, Byrd utilise la technique de *cantus fractus* décrite plus haut (CD1/14) à propos du premier *Miserere* (BK66 ; également sur ce CD/7). La main gauche est très ornée, "tirée du, et non pas

faite sur le plain-chant”, comme dirait Morley. En effet, la mélodie n’est plus reconnaissable. L’ajout d’une voix supplémentaire dans les dernières mesures est typique de Byrd dans ce genre d’œuvre. Ici on l’entend au diapason de cinq pieds. (Voir également le CD1/11 pour la version en *cantus firmus* du même plain-chant, *Parson’s In nomine*, BK51.)

[7] *Miserere (I), BK66* [seconde version]

[8] *Miserere (II), BK67* [seconde version]

Voir la notice pour le CD1/14-15 (où les pièces sont jouées au clavicorde, au diapason haut.)

[9] *A Verse of Two Parts, BK28*

Unique source : *Tomkins* (n° 10, p. 38). [*Neighbour*, “Fantasia C4”, p. 225]

Cette petite composition est, en dépit du titre qui veut dire “un verset à deux voix”, une fantaisie brillante et joyeuse en ut majeur (mode ionien). Elle a sans doute été composée au début de la carrière de Byrd, avant 1565. L’écriture à deux voix est typique de la musique d’orgue des XVIe et XVIIe siècles. Les harmonies plus riches sont amplement suggérées par la résonance dans une grande église. Néanmoins l’œuvre a pu voir le jour comme pièce pour consort, un *bicinium*, nonobstant la brève apparition d’une troisième voix à la toute fin. Le même style sera utilisé plus tard par le fils de Giles Farnaby, Richard, dans un *Duo* comparable, en ut majeur (*FVB*, n° 238), ainsi que par Sweelinck dans une fantaisie en sol mineur.

[10] *A Grounde, BK43*

Unique source : *Forster* (n° 46). [*Neighbour*, “Short Ground in C major”, p. 120]

Voici le premier des trois *grounds* de Byrd basés sur un court motif à la basse, de seulement quatre mesures ; on peut l’entendre seul au début de cette pièce. Les deux autres sont BK9 (ce CD/13, et CD5/5) et BK86 (CD4/9). Ces trois compositions sont visiblement des pièces de jeunesse et datent sans doute des années 1560. La brièveté du *ground*, en ut majeur (mode ionien) n’empêche pas Byrd de construire de grands paragraphes, dont les phrases individuelles sont nettement plus larges que le *ground*. Le premier paragraphe, par exemple, couvre plus de huit énoncés de la basse.

Le jeu de régale, utilisé ici, se trouvait souvent sur les petits orgues anglais du XVIe siècle. Plusieurs sont répertoriés dans l’inventaire des instruments d’Henry VIII à sa mort, en 1547, par exemple le “bel Instrument, étant *Régalles* et *Virgynalles*”, qui se trouvait dans la Chambre du roi. On décrit souvent ces instruments comme ayant “un jeu de tuyaux de *timbre*”. La popularité de l’instrument est documentée pendant tout le XVIe siècle. William Treasurer, par exemple, était “facteur de *Regall*” d’Edward VI et d’Élisabeth Ire.

II **A Fancie, BK46** [première version]

Sources : *Weelkes* (n° 74), *Nevell* (n° 41). [*Neighbour*, “Fantasia d1”, p. 248]

II **A Fancie, for my Ladye Nevell, BK25** [première version]

Sources : *Nevell* (n° 36), *FVB* (n° 103). [*Neighbour*, “Fantasia C2”, p. 245]

BK46, une fantaisie dorianne en ré mineur, date sans doute d'à peu près 1590. Elle a été révisée peu après avoir été copiée dans *Nevell*, car le texte dans *Weelkes* présente plusieurs améliorations. En revanche, le texte dans *Nevell* de la fantaisie en ut majeur pour “My Ladye Nevell” (BK25) est à peu près définitif et doit dater de la fin des années 1580. Structuellement, les deux œuvres sont proches de la *Voluntarie for my Ladye Nevell* (BK61 ; ce CD/20). S'il est vrai que la plupart des fantaisies de Byrd évoluent en une douce progression, une idée cédant la place, le moment venu, à une autre plus animée, ces fantaisies commencent toutes par un paragraphe autonome et distinct.

La première partie est écrite en polyphonie serrée, une écriture qui allait s'appeler plus tard le style ancien traditionnel, ou *stilo antico*. Elle est basée sur deux “*points*” d'imitation successifs, dans un style vocal. Dans la fantaisie en ré mineur, cette partie est en style de *ricercar* et s'ouvre par une référence éventuelle au plain-chant du *Salve regina*. Dans la *Fancie for My Ladye Nevell*, la première partie est en style de *capriccio*, plus proche des œuvres écrites pour des ensembles instrumentaux. Dans les deux pièces, la deuxième partie est basée sur des rythmes de danses, comparables à certaines *canzone* polychorales d'Andrea ou de Giovanni Gabrieli (bien que Byrd n'ait probablement pas connu cette musique vénitienne).

La suite de la fantaisie en ré mineur comprend une grande section, plus sonore et plus fournie. Vers la fin, un passage remarquable anticipe de vingt ans les imitations serrées qui montent, et les rythmes en syncope énergiques, trouvés dans un autre répertoire vénitien : les *Vêpres* de Monteverdi. John Bull, plus tard, a rendu hommage à ce passage innovateur dans l'œuvre de Byrd, à la fin de l'une de ses pavanen en la mineur. Cette phrase dure sept mesures ; elle est répétée avec une ornementation où, enfin, les doigts se délient en longues phrases, dans le style des *toccatas*, le *stylus fantasticus*. En revanche, la suite de la *Fancy* en ut majeur pour “My Ladye Nevell”, comprend plusieurs sections contrastées, bien que la toute dernière soit traitée de la même façon que dans l'œuvre en ré mineur. Néanmoins, l'idée musicale est plus longue ici (de douze semi-brèves) avant la reprise variée, et cette œuvre se termine par une belle petite phrase inattendue, presque nostalgique.

Dans ces deux fantaisies, écrites une bonne génération avant que des compositeurs italiens n'aient publié des *toccatas* comparables, Byrd anticipe sur les trois différentes sortes d'écriture pour le clavier qui seront si importantes à l'époque baroque. Elles seront codifiées dans les compositions de Frescobaldi et Froberger ou dans les écrits de Athanasius Kircher (*Musurgia Universalis*, 1650). Là où, à l'époque baroque, les trois écritures se sépareront en trois sortes de ghettos stylistiques (le vieux style ou *stilo antico* ; les différentes sortes de danses ; et le style libre de fantaisie), Byrd préfère les unir dans

des œuvres variées, proches des toccatas, et ajoute aussi parfois une chanson populaire. Chacune de ces deux grandes fantaisies sont enregistrées dans cette intégrale une seconde fois, au clavecin et au diapason haut (CD4/10 et CD6/2).

Nous ne savons pas pour quelle “Ladye Nevell” la fantaisie en ut majeur fut composée. Les quatre œuvres qui portent son nom, *Qui passe, for my Ladye Nevell* (BK19), cette *Fancie, for my Ladye Nevell* (BK25), *My Ladye Nevell’s Grownde* (BK57) et *A Voluntarie, for my Ladye Nevell* (BK61), sont réunies dans le CD6, autour de la séquence de neuf pavanés et gaillardes qui forment la partie centrale de son manuscrit.

[13] **A Grounde, BK9** [première version]

Unique source : *Forster* (n° 47). [*Neighbour*, “Short Ground in G minor”, p. 120]

Voici le deuxième des trois *grounds* de Byrd basés sur un court motif à la basse de seulement quatre mesures. Les deux autres sont BK43 (ce CD/10 et CD5/5) et BK86 (CD4/9). Ces trois compositions sont visiblement des pièces de jeunesse et datent sans doute des années 1560. Une seconde version, au clavecin et au diapason haut se trouve sur le CD5/5.

Il est particulièrement intéressant d’entendre comment la dernière page prend de l’ampleur et du poids à l’orgue, tandis qu’au clavecin les sonorités moins soutenues imposent un decrescendo dans le même passage. (Le même effet a lieu à la fin de l’*Ut, re, mi, fa, sol, la* et dans bien d’autres pièces.) L’orgue fait chanter merveilleusement les mélodies, les imitations et les dissonances, mais le clavecin rend plus audibles les gammes de la main gauche. Ayant enregistré les deux versions, ma première réaction était de laisser seulement la version pour clavecin ; pourtant, le chant riche de l’orgue donne une gravité éloquente à cette musique. Debussy disait qu’il préférerait que ses *Nocturnes* soient “floues” ; de la même façon, le son un peu imprécis de l’orgue dans une très grande acoustique peut être très émouvant. La technologie moderne offre souvent à nos oreilles une sonorité peut-être trop nette et précise, comme s’il n’y avait qu’une seule façon d’écouter la musique...

[14] **Clarifica me, pater, 2 parts (I), BK47**

[15] **Clarifica me, pater, 3 parts (II), BK48**

[16] **Clarifica me, pater, [4 parts] (III), BK49**

Sources : *Weelkes* (n° 24, n° 25, n° 26) ; *FVB* (n° 176, n° 177, deuxième et troisième mouvements seulement). [*Neighbour*, p. 108]

Les trois mouvements sont basés sur le plain-chant en mode dorien *Clarifica me pater apud temetipsum, claritate quam habui, priusquam mundus fieret*, l’antienne du rite Sarum pour le Magnificat des premières Vêpres du Dimanche des Rameaux. Le manuscrit *Weelkes* n’identifie pas le plain-chant pour les deux premiers mouvements et, par erreur, appelle le troisième *Innomine*, tandis que dans le *FVB* les

deuxième et troisième mouvements sont intitulés *Miserere*. Cette double erreur dans les deux sources nous montre à quel point, au début du XVII^e siècle, ces œuvres avaient perdu leur lien avec la liturgie. La confusion autour de ce plain-chant semble avoir été très répandue : Tallis a laissé trois morceaux qui l'utilisent mais aucune n'a un titre dans la source, le Mulliner Book ; Tomkins a aussi écrit une excellente pièce sur le même plain-chant, qu'il appelle, par erreur, *Glorifica me pater*. Toute cette confusion a donné lieu à une belle série de découvertes par les musicologues : Denis Stevens a, le premier, identifié les pièces de Tallis en 1951 ; trois ans plus tard, Gustave Reese a reconnu le même plain-chant dans les deuxième et troisième mouvements de Byrd (c'est-à-dire, les deux qui figurent dans le *FVB*) ; en 1955, Stephen Tuttle a noté le lien avec l'œuvre de Tomkins ; et finalement, en 1965, John Caldwell a pu identifier la première pièce de Byrd.

Ces trois pièces ont probablement été composées entre 1555 et 1565. Il n'y avait aucune raison liturgique de regrouper ainsi trois versions de l'antienne, et encore moins de transposer le plain-chant à la quinte supérieure dans la deuxième, comme le fait Byrd ici. Nous pouvons en conclure que Byrd a simplement écrit trois mouvements basés sur le plain-chant, destinés à être joués ensemble, avec un effet cumulatif, un regroupement qui ne doit rien aux besoins de la liturgie catholique ou anglicane. Son but ici était simplement d'explorer trois différentes sortes de contrepoint, de trouver une solution à un problème précis de compositeur.

Le premier mouvement est à deux voix, écrit en *cantus fractus* (voir la notice pour le CD1/14). Le plain-chant est "cassé" à la main gauche dans l'octave la plus grave de l'instrument, une tessiture riche et originale utilisée plus tard par Bull et Gibbons, et qui deviendra typique de l'écriture pour orgue en Angleterre. Dans la deuxième partie de ce mouvement, le plain-chant apparaît, à nouveau audible et reconnaissable, à la main gauche, au ténor, mais Byrd joue avec, de façon espiègle, en ajoutant des syncopes mystérieuses et des contre-rythmes à la main droite. Une troisième voix s'ajoute à la texture vers la fin, comme d'habitude, et annonce les sonorités du deuxième mouvement.

Celui-ci est donc à trois voix et utilise la technique différente de *cantus firmus*. Le plain-chant s'entend en notes longues dans le soprano, mais a été transposé une quinte plus haut (ce qui rend très peu probable une quelconque destination liturgique). Le duo entre les deux voix inférieures commence de façon rationnelle et imitative, mais bientôt une guerre rythmique se déclare qui déplace les temps forts dans la mesure, comme si le *cantus firmus* faisait une erreur en se décalant d'un temps. Voici une sorte d'équivalent musical à l'effet de *trompe l'œil* dans un tableau, où l'œil est volontairement induit en erreur ; ici, la musique est en *trompe l'oreille*.

Dans le troisième mouvement, le nombre des voix s'augmente à nouveau, jusqu'à quatre. C'est la plus riche sonorité entendue jusqu'ici, et ce mouvement se termine par de grands accords à six voix. Cette pièce est imitative du début jusqu'à la fin. Par comparaison avec le deuxième mouvement, la voix supplémentaire ici est le soprano, ajouté comme une sorte de déchant sur le plain-chant (qui est à l'alto), selon le même principe qu'utilise Byrd à la fin de ses variations sur des chansons profanes. Dans la

première cellule imitative, les trois voix libres (soprano, ténor, basse) chantent successivement trois différentes versions du contre-sujet, en noires qui se déplacent par de petits intervalles (la “déduction disjonctive” de Morley) ; mais chaque énoncé du thème est légèrement différent, car telle est la nature du contrepoint hautement flexible de Byrd : il aime tirer sur les intervalles et les valeurs, ou les comprimer, pour redéfinir une cellule mélodique ou rythmique. La deuxième cellule commence par une idée en croches conjointes (en “déduction continue”) et introduit quelques dissonances en fausse relation qui, par leur position sur de multiples notes de la gamme, enrichissent la palette harmonique d’une façon inattendue. La troisième cellule présente une nouvelle idée musicale, des noires qui montent inexorablement. L’écriture devient de plus en plus en accords et marche vers l’aigu du clavier. La longue cellule finale (un thème qui monte quatre notes en noires avant de redescendre en croches) semble être une extension naturelle de la précédente. Sans que l’on s’en aperçoive, le plain-chant a disparu dans l’alto, couvert par des ornements ; l’alto commence à s’intégrer dans le discours imitatif général. Au moment où la musique atteint la note la plus aiguë du clavier, Byrd commence un dernier paragraphe, magnifique, qui permet à cette musique profonde de revenir vers le grave de l’instrument, où tout avait commencé au début des trois mouvements. Cet effet doit beaucoup à la nature de l’orgue et aux résonances dans une grande église. *Neighbour* considère que ce mouvement est “à placer à côté des meilleures pièces de Redford et Tallis, parmi les plus belles pages de musique d’orgue écrites en Angleterre.”

17 ***Fantasia, BK62*** [première version]

Sources principales : *Weelkes* (n° 66), *FVB* (n° 261). [*Neighbour*, “*Fantasia G2*”, p. 232]

Thomas Tomkins a inclus cette œuvre dans l’une de ses listes de *Lessons of worthe*, et dans une autre liste des meilleures pièces de Byrd, il l’appelle “sa vieille fantaisie”. En effet, elle doit dater des années 1560. *Weelkes* est la meilleure des quatre sources. Cette *Fantasia* de Byrd est un parfait exemple de la fantaisie anglaise, où le compositeur change de thème quand il le veut, compose des sections bien contrastées et augmente la valeur des notes progressivement pendant la pièce. C’est la plus développée de toutes les fantaisies de Byrd. La longueur sereine du premier “*point*” d’imitation annonce bien l’envergure de l’œuvre. Ce serait sans doute une erreur de voir ici le *stilo antico* car, quand Byrd l’a écrite, le vieux style était “encore jeune” (pour reprendre une belle phrase de Anthony Newcomb). Cette fantaisie utilise toute l’étendue du clavier, d’une façon brillante, et réserve la note la plus grave, l’*ut*, pour la toute fin. Elle est très sonore et noble à l’orgue, mais au clavecin, et à un diapason plus haut, l’effet peut être plus vigoureux (voir CD4/4).

Peter Philips a composé une longue *Fantasia* basée sur le thème de son maître (*FVB*, n° 84). Celle-ci est écrite dans le style continental, étant monothématique (presque trop, avec des augmentations et diminutions rythmiques, démontrées systématiquement et avec beaucoup de zèle). C’est sans doute par Philips que Pieter Cornet a connu ce thème, car il l’utilise aussi dans une pièce d’orgue.

18 ***Salvator mundi (I), BK68***

19 **Salvator mundi (II), BK69**

Unique source : *Weelkes* (n° 22, n° 23). [*Neighbour*, p. 107]

Dans le rite anglais de Sarum, l'hymne *Salvator mundi domine / Qui nos salvasti hodie ; / In hac nocte nos proteges, / Et salva omni tempore* ("Seigneur, sauveur du monde, / Qui aujourd'hui nous sauve ; / Protège-nous cette nuit / Et sauve-nous pour l'éternité") était, comme l'indique son texte, associée à la veille de Noël, pour la liturgie nocturne des Complies. La mélodie est presque identique à celle du chant romain *Veni creator spiritus*. Les deux œuvres de Byrd sur *Salvator mundi* utilisent la technique de *cantus firmus*. Elles sont clairement écrites comme une paire et sont visiblement des œuvres de jeunesse, peut-être datant des années 1550.

Le premier verset commence à deux voix, avec une main gauche en croches rapides, en dessous du plain-chant qui est en semi-brèves à la main droite ; une troisième voix s'ajoute à la texture, au moment où la musique passe en triplets. Byrd y incorpore une citation (mesures 42-44) d'un *Gloria tibi trinitas* de Blitheman. Bien que Byrd ait choisi de ne pas suivre le chemin stylistique de celui-ci, ils sont devenus néanmoins collègues plus tard, pendant vingt ans, et avaient sans doute de bonnes relations professionnelles.

Le second verset, à trois voix, présente le plain-chant une octave plus bas (où il doit être joué par le pouce de la main gauche). Le contrepoint en croches se trouve maintenant au-dessus, et une autre partie est ajoutée en blanches, plus haut. Mais la texture est bientôt renversée, et les deux lignes changent de place ; ensuite les blanches cèdent la place aux noires, le rythme s'accélère, et à la fin une quatrième voix arrive pour amener la musique vers une cadence affirmée.

10 **A Voluntarie, for my Ladye Nevell, BK61** [première version]

Unique source : *Nevell* (n° 26). [*Neighbour*, "Fantasia G1", p. 253]

Concernant "Ladye Nevell", voir la notice pour *A Fancie for my Ladye Nevell* (BK25 ; ce CD/12) ainsi que pour les pièces sur le CD6. La *Voluntary* jouée ici, étant dans *Nevell*, doit dater d'avant 1591, mais à peine. La table des matières du manuscrit l'appelle *Voluntarie lesson*. L'œuvre commence par un court prélude qui, d'une façon littérale, donne le ton (en l'occurrence, sol majeur, mixolydien). On peut observer la même façon de commencer dans une autre fantaisie en sol majeur, BK63 (CD4/6). La dernière partie développe plus encore l'idée déjà explorée à la fin des fantaisies BK46 et 25 (ce CD/11-12). Dans ces deux compositions, la dernière idée musicale dure sept et douze semi-brèves respectivement ; maintenant Byrd l'étire pour en faire un grand paragraphe de seize semi-brèves dont le point culminant s'énonce avec des syncopes puissantes qui rappellent la dernière partie du BK46. Comme dans les autres fantaisies, toute la phrase est reprise et renouvelée par une figuration élaborée, qui complète cette belle fantaisie de façon réjouissante.

Une autre version, au clavecin et au diapason haut, se trouve sur le CD6/20.

① ***Will yow walke the woods soe wylde, BK85*** (Virginal muselar)

Sources principales : *Nevell* (n° 27), *FVB* (n° 67), *Forster* (n° 17), *Weelkes* (n° 47). [*Neighbour*, p. 156]

Cette chanson (“Voulez-vous marcher dans les bois si sauvages ?”) semble avoir été particulièrement populaire en Angleterre au XVI^e siècle, et reste l’une des plus faciles à reconnaître. Sir Peter Carew aurait chanté à Henry VIII une chanson avec le texte “Un jour, marchant dans le bois si sauvage” (“*As I walked the wode so wylde*”). Sir Thomas Wyatt a laissé un poème basé sur la même idée : “Je dois aller marcher dans les bois si sauvages / Et errer ici et là” (“*I muste go walke the woodes so wylde / And wander here and there*”). La chanson “*Will you walk the woods so wilde*”, attribuée à Charles Jackson, se trouve dans le livre de luth de Giles Lodge (1571). La mélodie a été connue plus tard sous le nom de “*Greenwood*”. Des phrases fragmentaires de la musique sont citées dans la gaillarde de Dowland pour le comte d’Essex (“*The Right Honourable Robert, Earl of Essex, his Galliard*”), et il existe une autre belle version pour clavier d’Orlando Gibbons, avec neuf variations (*FVB*, n° 40).

La pièce de Byrd a plusieurs titres dans les sources : dans le *FVB*, “Les Bois si sauvages” (“*The Woods so Wild*”) ; et dans une autre source “Errant dans les bois, de mr byrd” (“*mr birds wandringe the woodes*”). La mélodie de huit mesures présente une caractéristique particulièrement touchante, en alternant deux mesures de fa majeur avec deux de sol majeur, créant ainsi de doux chocs harmoniques non seulement à l’intérieur de chaque variation mais également entre les variations elles-mêmes.

La pièce est datée 1590 dans *Nevell* ainsi que dans le *FVB* ; c’est la seule composition de Byrd qui soit datée de façon si précise dans les sources. Elle est également conservée dans cinq autres manuscrits, signe de sa popularité. Les variations 12 et 13 manquent dans *Nevell*, sans doute parce qu’elles sont plus tardives, datant du moment d’une révision. Pourtant, la structure primitive de l’œuvre dans *Nevell* est excellente. La mélodie est parfaitement audible dans les premières variations, se promenant entre l’alto (variations 1, 3 à 6) et le soprano (variation 2 et 7). Pour les variations 8 à 12, elle disparaît, plus ou moins ; pourtant, l’oreille l’entend... Elle revient clairement dans les deux dernières variations, d’abord à l’alto et puis de façon triomphale à l’octave supérieure. Ici Byrd trouve une nouvelle façon de présenter un déchant final : la mélodie elle-même, élevée jusqu’en haut de l’instrument, devient le déchant lui-même, et elle est harmonisée par de riches accords à six voix. Byrd prolonge la cadence, d’une façon inhabituelle, par une petite coda qui renforce l’aspect conclusif de la dernière phrase.

② ***Ut, Re, Mee, Fa, Sol, La, The playnesong... by a second Person, BK58*** (Virginal muselar)

Unique source : *Tomkins* (n° 1). [*Neighbour*, p. 116]

Cette pièce amusante pour trois mains se trouve uniquement dans le manuscrit de Thomas Tomkins, écrite de sa main, où elle ouvre le recueil. Il remarque qu’il s’agit d’une “bonne leçon de mr Byrd”

(“*A good lesson of mr Byrdes*”). L’œuvre est divisée en cinq énoncés des six notes de l’hexacorde, numérotés par Tomkins, qui les appelle des “façons” (“*wayes*”). L’hexacorde est ainsi une gamme de six notes tout en haut de l’instrument, qui monte à partir d’*ut* (*ut, re, mi, fa, sol, la*) et redescend (*la, sol, fa, mi, re, ut*). Tomkins appelle cette gamme le *ground* ; aujourd’hui on l’appellerait peut-être un “dessus de *ground*”. Puisque chaque note dure une mesure, comme un *cantus firmus*, chaque “façon” comporte douze mesures. Tomkins explique que “les Brèves du plain-chant doivent être jouées par une seconde personne”. Ici elles sont assurées par Oliver Neighbour.

En dessous de la gamme *Ut, re, mi, fa, sol, la* (trompeusement simple), l’autre musicien ne chôme pas. Ses doigts doivent courir partout sur le clavier tout en incorporant deux chansons populaires élisabéthaines : dans la variation 3, “*The Woods so wild*” (voir ce CD/1 pour une version plus élaborée de cette même mélodie, BK85), et au milieu de la variation 4, “En secouant les draps” (“*The Shaking of the Sheets*”). De la même façon badine, Dowland cite “*The Woods so wild*” à la fin de sa gaillarde pour le comte d’Essex.

Peut-être Byrd était-il influencé ici par une autre œuvre à trois mains sur l’hexacorde, *Upon ut re my fa soul la* de Nicholas Stogers, trouvée dans le même manuscrit qui contient le *Christe qui lux* que nous attribuons à Byrd (*Christ Church Musical MS 371, f. 20* ; voir le CD3/1). L’œuvre de Stogers date probablement de la fin des années 1550, et celle de Byrd daterait de 1570-75. Chez Stogers, le *cantus firmus* est présenté quatre fois, chez Byrd, cinq. Dans les deux cas, il doit être joué par une autre personne en haut de l’instrument, sur exactement les mêmes notes. L’œuvre de Byrd se termine un peu abruptement dans le manuscrit de Tomkins (serait-il incomplet ?). J’ai donc ajouté un accord final, comparable aux derniers accords souvent ajoutés dans les manuscrits tels que le *FVB*. (Voir le CD3/4-5 pour deux autres œuvres sur l’hexacorde, BK64 et 65.)

[3] *Go from my window*, BK79 (Clavecin HB)

Sources : *Forster* (n° 56), *BL Royal Music Library MS 23.1.4*. (f. 83). [*Neighbour*, p. 160]

En 1587, John Wolfe reçut l’autorisation d’imprimer une chanson avec ce titre, mais aucun exemplaire n’est connu. Les paroles associées à cette mélodie étaient peut-être proches de celles chantées par Merrythought dans *The Knight of the Burning Pestle* de Beaumont et Fletcher (1613) : “Pars de ma fenêtre, mon amour, va. / Pars de ma fenêtre, ma chère. / Le vent et la pluie / Te pousseront à revenir, / Tu ne peux pas être logée ici.”

Il est peu probable que Byrd ait pu écrire ces variations avant les années 1590, au plus tôt, car elles sont parmi les plus sophistiquées qu’il ait conçues. Thomas Tomkins les a mises dans sa première liste de *Lessons of worthe*. Il y a ici une variété harmonique et une figuration claviéristique particulièrement subtiles. Rien n’est fait de façon automatique et chaque phrase présente des petites surprises. Le calme lyrisme n’est guère dérangé par les grandes gammes qui prennent progressivement le dessus sur la mélodie ; en effet, celle-ci disparaît peu à peu, sans que l’oreille

ne la perde vraiment. Dans la variation 5, elle est au ténor, à la main gauche, et puis elle se promène dans la texture musicale, comme si elle cherchait des doigts libres à qui se confier. Dans la dernière partie, la variation 7, elle est à nouveau au ténor, laissant la place à un beau déchant à la main droite.

Il y a également une série de variations de John Bull sur la même mélodie (dans *NYPL 5612*), et une autre, moins intéressante, qui figure deux fois dans le *FVB* (n° 9 et n° 42), attribuée de façon confuse à Thomas Morley ainsi qu'à John Mundy. D'autres versions pour luth sont connues, mais elles sont plus simples : celle de John Dowland est la plus célèbre, mais les variations d'Edward Collard et une autre version anonyme sont excellentes aussi. Enfin, deux versions pour consort sont connues, sans doute plus tardives que l'œuvre de Byrd : une version pour "consort anglais" (avec des instruments mélangés) de Richard Allison, publiée par Morley dans ses *Consort Lessons* (1599), et une magnifique série de variations pour consort à six voix, anonyme mais probablement d'Orlando Gibbons.

[4] *Fantasia, BK62 [second version]* (Clavecin HB)

Voir la notice pour le CD3/17 (version jouée à orgue).

[5] *Fortune my Foe, Farewell Delight, BK6* (Virginal muselar)

Sources principales : *Forster* (n° 45), *FVB* (n° 65). [*Neighbour*, p. 158]

Fortune, mon ennemie, pourquoi me regardes-tu avec hostilité ?
Jamais tes faveurs ne s'amélioreront-elles ?
Continueras-tu, je demande, à me faire toujours la peine ?
Ne m'accorderas-tu jamais des joies ?

La chanson élisabéthaine "Complainte d'un Amant sur la perte de son aimée" ("*The Lover's complaint for the Loss of his Lass*") commence par ces paroles. La mélodie était souvent utilisée pour des "Lamentations", c'est-à-dire des romances censées raconter les dernières paroles de criminels notoires, imprimées et vendues lors des exécutions sur la place publique. Les origines de la mélodie sont peut-être encore plus anciennes, car la première phrase ressemble à celle d'une chanson italienne de la Renaissance, *Fortuna desperata* d'Antoine Busnois (c. 1430-1492), et ce thème figure à nouveau dans plusieurs œuvres du début du XVI^e siècle de Josquin des Prés, Obrecht, Isaac et Senfl.

Les deux sources principales de la pièce de Byrd l'appellent simplement *Fortune*, mais le manuscrit de Clement Matchett (collection de Lord Dalhousie, à la National Library of Scotland) l'intitule "Adieu plaisir" ("*Farwell delighte, Fortune my foe*"), le signe sûr d'un caractère sombre, parfaitement en rapport avec l'atmosphère de la chanson ; c'est peut-être une variante des paroles. A l'époque de Byrd, on prenait la mélodie pour anglaise, comme le montre le *Engelsche Fortuyn* de Sweelinck, ainsi que la *Cantilena Anglica Fortunae* de Scheidt, un élève de Sweelinck ; on la trouve également chez plusieurs chansonniers hollandais. La date du 19 août 1612 trouvée dans le manuscrit de Matchett indique

seulement quand les variations de Byrd ont été copiées dans cette source ; leur composition, en revanche, doit dater d'au moins une trentaine d'années auparavant.

Ces douces variations sont introspectives, proches du caractère de la pavane, surtout au début. Elles sont incomplètes dans *Forster* (les mesures 25 à 36 manquent). Le premier énoncé de la mélodie de douze mesures est suivi de trois autres variations dont la complexité grandissante ne cache jamais la mélodie. Les harmonies du début sont proches de celles du *Passamezzo antico* (voir, par exemple, *The nyntih pavian, the Passinge mesures*, BK2a ; CD6/17). Dowland semble avoir rendu hommage à Byrd en empruntant une de ses phrases pour sa propre version au luth (transformée plus tard en duo pour deux luths, intitulé *Complaint*). Les premières variations de Byrd adoptent, en effet, un style d'écriture proche de celle du luth.

[6] **Fantasia, BK63** (Clavecin HB)

Unique source : FVB (n° 8). [*Neighbour*, “Fantasia G3”, p. 242]

Les trente premières mesures, calmes et imitatives, servent d'introduction, comme une sorte de prélude ou d'*intonazione* qui donne le ton (en l'occurrence, sol majeur, mixolydien). Le passage qui suit anticipe l'imitation polychorale des Vénitiens. Une phrase entonnée par le chœur “haut” est reprise une octave plus bas par le chœur “grave”. Un duo aigu s'ensuit, imité une octave plus bas, puis développé sur tout le clavier. Une sorte de débat polyphonique s'enchaîne ensuite avec un discours moins sérieux, plus brillant. Celui-ci cède la place à la danse, dont les rythmes compliqués sont particulièrement intéressants. Dans cette œuvre, qui date probablement des années 1570, l'utilisation du principe de la reprise variée à l'intérieur d'une fantaisie libre est très caractéristique. Réprouvant depuis sa jeunesse l'idée de se répéter de façon littérale, Byrd enrichit toujours toutes les phrases qu'il reprend. A la toute fin, toute l'énergie se dissipe dans un beau *decrecendo*.

[7] **Corranto, BK45** (Clavecin HB)

Sources : FVB (n° 241), NYPL 5609, p. 114. [*Neighbour*, “Coranto (Jig) C1”, p. 170]

La forme de cette petite pièce est un quatrain “ABCC”, connue des chansons populaires et des pièces comme *Wilson's Wilde* (CD2/20) et *The Mayden's songe* (ce CD/8). Le titre est *Corranto* dans le FVB et *Jigg* dans la seconde source, qui ne contient que les seize premières mesures. En effet, peut-être ces premières mesures ne sont-elles qu'un arrangement de Byrd d'une mélodie bien connue à l'époque. La seconde partie, en revanche, présente clairement sa variation originale, bien conçue pour le clavier. L'œuvre est jouée ici sur le jeu de 4' du clavecin (à l'octave supérieure), ce qui lui confère la légèreté appropriée.

[8] **The Mayden's songe, BK82** (Orgue de chambre)

Sources : Nevell (n° 28), FVB (n° 126). [*Neighbour*, p. 150]

Certaines séries de variations datant de la jeunesse de Byrd, dont celle-ci, sont particulièrement, voire strictement, polyphoniques. Elles adoptent une écriture proche de celle pour consort de la même époque. Les sons soutenus de l'orgue correspondent bien à cette écriture, mais l'œuvre sonnerait bien sur n'importe quel instrument à clavier, ou même jouée par des violes. Les paroles de la chanson ne sont pas connues.

Byrd présente la première phrase avec toute la simplicité d'une ballade populaire : elle est même entièrement sans accompagnement, un peu comme le début des variations sur *Walsingham* (CD2/11) et *The Carman whistle* (BK36 ; CD1/9). La mélodie a seize mesures, divisée en quatre phrases de quatre mesures. Elle présente la forme d'un quatrain "ABCC", comme la *Corranto* en ut majeur (BK45 ; ce CD/7) et *Wilson's Wilde* (BK37 ; CD2/20). Elle est toujours clairement audible pendant chacune des huit variations. La qualité de la mélodie prête son caractère lyrique à tous les contrepoints ajoutés par Byrd, surtout le dernier, qui est ajouté au-dessus de l'ultime variation. L'œuvre date certainement d'avant 1591, étant dans *Nevell*, et pourrait être des années 1570, ou même des années 1560. Un arrangement plus ancien de la mélodie, nettement plus court et simple, se trouve dans le Mulliner Book.

[9] A Grounde, BK86 (Virginal muselar)

Unique source : *Forster* (n° 1). [*Neighbour*, "Short Ground in G major", p. 120]

Voici le dernier des trois *grounds* de Byrd basés sur un motif court à la basse, de seulement quatre mesures ; les deux autres sont BK9 (CD3/13 et CD5/5) et BK43 (CD3/10). Les notes du *ground* sont présentées seules au début, conformément à la description de Thomas Mace de la forme d'un *ground*, qui doit commencer par "un Nombre fixe de *Notes Lentes*, très *Graves*, et *Solennelles*... joué (Une ou Deux fois, très *Simplement*)". Tomkins a mis ce *ground* en sol majeur dans ses deux listes de *Lessons of worthe*, l'appelant à la fois "un *ground* de Mr Byrd" et "son vieux *ground*". En effet, c'est certainement une composition de jeunesse, datant sans doute des années 1560, comme les autres *grounds* construits sur une basse courte.

La musique se développe tranquillement, par un discours en blanches et noires, en explorant toute l'étendue du clavier sur un grand paragraphe de quarante mesures (dix énoncés de la basse). Des trilles prennent la relève. Ensuite (quatre énoncés plus tard), un discours plus mélodique émerge et porte la musique pendant un autre long paragraphe (à nouveau, dix énoncés de la basse). Un rythme de gigue se fait entendre (développé sur onze répétitions de la basse) et le *ground* se termine par une belle phrase de dix mesures (un double énoncé de la basse, avec une petite coda). Le calme du début revient, mais Byrd place la musique dans la partie la plus haute de l'instrument. Ainsi on s'aperçoit que l'expérience vécue pendant la pièce a transformé le matériel musical.

[10] A Fancie, BK46 [seconde version] (Clavecin HB)

Voir la notice pour le CD3/11 (version jouée à l'orgue).

□ ***O quam gloriosum est regnum*, [BK122] EKM 48** (Virginal muselar)

Unique source : *Forster* (n° 60, n° 61).

Les manuscrits de l'époque contiennent plusieurs arrangements pour clavier d'œuvres vocales de Byrd mais cet arrangement est le seul considéré comme provenant du compositeur lui-même. C'est aussi l'unique arrangement de l'un de ses motets, en l'occurrence *O quam gloriosum est regnum tuum*, publié dans les *Cantiones sacrae* de 1589 (mais sans doute composé vers 1580). Le texte avait un lien avec l'office de la fête de Toussaint, mais Byrd l'a publié comme une "chanson sacrée" et non pas à une fin liturgique. Le texte de la première partie est tiré de l'antienne pour le Magnificat "O combien est glorieux le royaume où les saints se réjouissent avec le Christ ! Habillés en vêtements blancs, ils suivent l'Agneau partout où il va." La seconde partie est également tirée de l'office : "Que la bénédiction, la gloire, la sagesse, les louanges, l'honneur, le pouvoir et la force soient avec notre Dieu jusqu'à la fin des temps, Amen" (*Apocalypse*, Ch. 7, v. 12). Joseph Kerman réserve à la version originale, pour cinq voix, un commentaire particulièrement perspicace. "L'atmosphère brille d'accords majeurs lumineux", dit-il, en évoquant "la luminosité sereine qui se répand sur *O quam gloriosum*". Il admire surtout "la perfection du cheminement progressif de mot en mot, de phrase en phrase, par la mise en musique naturellement 'conçue d'après la vie des paroles', perfection à laquelle Byrd réussit quand il est au sommet de son inspiration" (*Kerman*, 1981, p. 155).

Cette version pour clavier n'est pas attribuée à Byrd dans l'unique source. Alan Brown, en 1986, avait suggéré avec précaution qu'il serait peut-être "téméraire pour l'instant de l'attribuer à Byrd lui-même", mais Oliver Neighbour a depuis présenté des arguments solides en faveur du compositeur : "C'est la tentative d'établir une plus grande clarté par des changements structuraux, et surtout le traitement très imaginaire de la dernière partie, qui rendent difficile l'attribution à quelqu'un d'autre" (*Byrd Studies*, 1992). A l'instar de beaucoup de transcriptions, l'ornementation ajoutée semble imposer à la version pour clavier un tempo plus lent que pour la version chantée.

□ ***The Hunt's Up*, BK40** (Clavecin HB)

Source principale : *FVB* (n° 59). [*Neighbour*, p. 123]

La chasse est en cours, la chasse est en cours,
Et il fera bientôt jour ;
Et Harry notre roi est parti à la chasse,
Pour mettre son cerf aux abois.

Cette œuvre est conservée dans des versions confuses dans quatre sources, y compris *Nevell* (n° 8). La plus ancienne, mais la plus cohérente, semble être la première des deux qui se trouvent dans le *FVB*, dont j'ai adopté l'ordre des variations pour cet enregistrement (différent de l'ordre présenté dans le texte *Musica Britannica*). Dans la seconde version du *FVB* (n° 276) la pièce est intitulée *Pescod Time*, car le

ground sur lequel elle est construite, est la basse d’une chanson populaire de ce nom (“peas-cod time” se réfère à la période de récolte des petits pois). Orlando Gibbons a composé une belle série de variations sur la mélodie elle-même, non pas sur la basse. En revanche, les neuf variations de John Johnson sur *The New Hunt’s Up*, pour deux luths, sont basées sur le même *ground* que celui qu’utilise Byrd. Elles datent peut-être des années 1580, bien après l’œuvre de Byrd, qui fut sans doute composée vers la fin des années 1560.

La pièce est construite sur un long *ground* (de seize mesures) en ut majeur. Il y a onze variations. Après le démarrage délibérément lent, comme d’habitude, les grands paragraphes pensifs et rêveurs accumulent une grande force durant les quatre premiers énoncés de la basse. Byrd explore ici toute la partie supérieure du clavier, ce qui est plutôt inhabituel pour lui, si tôt dans la structure ; normalement, il réserve cette exploration pour plus tard. Le mouvement en croches se généralise, des imitations s’entremêlent de plus en plus nombreuses et rapides, et des rythmes en syncopes extravagants menacent de tout déstabiliser. Mais tout d’un coup Byrd rétablit l’ordre en introduisant au dessus de la basse, d’une façon un peu pompeuse, la chanson populaire élisabéthaine, “*The Nine Muses*”. Cette mélodie carrée, à quatre temps, est superposée de façon autoritaire sur la basse qui, elle, est à trois temps. On entend des trompettes et des rythmes de danses avant que la dernière variation ne vienne clore l’œuvre de façon très sonore. Le copiste de *Nevell*, John Baldwin, a ajouté à la fin de cette belle pièce la phrase *laus sit deo* (“béné soit Dieu”).

DISQUE 5

① *O Mistris myne, I must*, BK83 (Clavecin RvN)

Unique source : FVB (n° 66). [*Neighbour*, p. 162]

Mes yeux regardent depuis longtemps, et avec plaisir,
 Offrant de l’espoir à mon âme,
 Prenant du plaisir uniquement à sa vue,
 Celle qui gouverne mes yeux;
 Et maintenant mes yeux doivent perdre leur lumière.
 Donc, ô ma maîtresse, reçois cet adieu :
 Un cœur qui saigne, un œil qui pleure,
 Des pensées troublées qui se rebellent,
 Un cœur cassé qui ne peut pas mourir ;
 Si jamais homme n’eut pas de chance, ce fut bien moi !

Thomas Tomkins a inclus cette belle pièce dans sa première liste de *Lessons of worthe* et c’est par lui que nous savons que les mots “*I must*” font partie du titre (“Ô ma maîtresse, je dois...”). Ceux-ci confirment, hélas ! qu’il n’y a pas de lien avec la fameuse chanson de Shakespeare, “*O mistress mine*,

where are you roaming”, chantée par Feste dans *La Nuit des Rois* (Acte II, sc. 3), et dont le texte sied mal avec la mélodie. Vincent Duckles a remarqué que le manuscrit “Gamble” contient une version de la mélodie qui date du début du XVII^e siècle, mais avec un autre texte, de Thomas Campion (voir les première et cinquième strophes, ci-dessus). Bien que la première phrase ne corresponde pas au titre donné par Tomkins, la référence dans la cinquième strophe à la “maîtresse” semble évoquer ce titre.

La version de Byrd est proche en structure et texture des variations *Go from my window* (BK79, CD4/3), et date sans doute de la même période tardive de sa vie. Dans les deux œuvres, la mélodie n’est pas toujours vraiment présente, mais l’oreille l’entend facilement. C’est l’une de ses rares pièces à exploiter le clavier lissant en “octave courte” à la basse. L’œuvre sonne, et donne cette impression sous les doigts, comme une série d’improvisations qui se déroule progressivement, sans se presser. Il s’agit de commentaires fluides sur les fragments mélodiques et non pas d’une série de variations différentes et systématiques. Il y a ici une qualité particulièrement “hors du temps” qui est en partie le résultat d’une caractéristique curieuse de la mélodie : elle comporte quatorze mesures, non pas douze ou seize, comme d’habitude. De plus, à l’intérieur de ces quatorze mesures, plusieurs phrases sont répétées (et donc déjà variées par Byrd) avant même d’atteindre la variation suivante. Ainsi, l’oreille perd facilement le sens de coupure entre les variations. Aucune autre œuvre de Byrd réunit de cette façon une atmosphère calme et méditative avec une structure si libre et une aussi grande variété de matière musicale.

② **La Volta, BK91** (Clavecin HB)

Sources : *Forster* (n° 5), *FVB* (n° 155). [*Neighbour*, p. 170]

Une simple mélodie italienne, connue sous le nom d’*Italiana* dans les sources anglaises et écossaises pour luth, comme le livre “Rowallen” de la Edinburgh University Library, est à l’origine de cette composition. Elle existait également dans le fameux “Codex Chilesotti” pour luth, maintenant perdu, d’où elle a été tirée par Ottorino Respighi, qui l’a introduite dans la première suite d’*Antiche arie e danze per liuto*, 1917 (voir Hyperion CDA 66228, page 4, pour une version interprétée par Paul O’Dette). Dans la version pour luth, la petite mélodie est présentée avec un simple bourdon comme accompagnement. On peut donc voir que la version de Byrd est plus riche que l’original. Les harmonies qu’il ajoute apportent de la variété et, après les deux strophes de la danse (chacune avec sa reprise variée), Byrd ajoute une variation complète, avec une ornementation encore plus variée. La structure est donc comparable à l’autre volte, BK90 (ce CD/12) et aux trois *almans* BK10, 11 et 117.

③ **Quadran Paven, BK70a** (Clavecin RvN)

④ **Quadran Galliard, BK70b** (Clavecin RvN)

Sources : *Weelkes* (n° 7, n° 8), *Forster* (n° 51, n° 52), *FVB* (n° 133, n° 134). [*Neighbour*, “Pavan & Galliard G1”, p. 138]

Ce chef-d'œuvre est construit sur la basse italienne *Passamezzo moderno*, en sol majeur. Byrd utilise cette même basse pour une autre composition dans la même tonalité, les variations sur la chanson *Jhon come kisse me now* (BK81 ; CD2/22). Dans les variations, la mélodie de la chanson ne dure que huit mesures ; les huit notes de la basse sont ainsi distribuées une note par mesure (*sol, ut, sol, ré, sol, ut, ré, sol*). Pour la pavane *Quadran*, Byrd décida d'adopter — et d'adapter — la structure imposante d'une pavane "à 32", c'est-à-dire que la première phrase est de trente-deux mesures et les suivantes sont agrandies de la même façon ; l'œuvre dure ainsi presque deux cents mesures. Byrd a écrit seulement une autre œuvre comparable, *The nynth pavian, the Passinge mesures* (BK2a) en sol mineur, qui date d'avant 1591 et qui est basée sur la basse *Passamezzo antico* (CD6/17), en sol mineur. Les deux pièces *Quadran* sont visiblement écrites en complément de cette paire antérieure en sol mineur ; elles datent sans doute du début des années 1590.

Les huit notes de la basse sont ici étirées pour remplir les trente-deux mesures en faisant durer chaque note pendant quatre mesures. Bien que l'on impose ainsi sur le *Passamezzo moderno* une sorte de double augmentation, la mélodie de la fameuse basse n'est jamais vraiment audible. Certes, toutes les quatre mesures, Byrd organise une rencontre entre sa propre basse et la note appropriée du *Passamezzo* mais, entre ces rencontres, sa basse libre continue son chemin d'une façon inattendue et harmoniquement complexe. Il s'ensuit que les phrases sont exceptionnellement longues, même pour Byrd. Puisque la première strophe est suivie de sa reprise variée, le premier paragraphe principal occupe soixante-quatre mesures, plus long que certaines de ses pavanentières. Les pièces *Quadran* ne sont que superficiellement dans les formes de "danse" de pavane et gaillarde ; puisque les deux doivent visiblement être jouées ensemble, elles sont transformées par la présence unificatrice de la basse du *Passamezzo moderno*, pour créer un *ground* d'une ampleur exceptionnelle, sans comparaison dans la musique anglaise ou continentale de l'époque. Byrd crée ici un langage musical unique. La pavane contient quelques unes des dissonances les plus gringantes qu'il ait jamais composées.

Le titre "*Quadran*" se réfère à la tonalité de sol majeur, et au signe carré utilisé en notation musicale pour indiquer un bémol pour la note *si*, c'est-à-dire la tierce majeure de l'accord de tonique de sol majeur. (Le *Passamezzo antico*, étant en sol mineur, utilise un bémol pour indiquer la tierce mineure de l'accord de tonique.) Puisqu'à l'époque, on appelait le *si* bémol le "*B quadratum*", l'origine du surnom "*Quadran*" (ou parfois "*Quadrant*" ou "*Quadro*") devient évidente. Morley, dans son livre, parle d'une basse souvent chantée chez les coiffeurs, en l'appelant un "*Gregory Walker*" : "En dérision, ils donnent ce nom à la pavane *quadrant*, car elle marche ['walk'] parmi les coiffeurs et les musiciens de la rue plus souvent que d'autres" (*PEIPM*, p. 120).

Trois pièces intéressantes sur le "*Quadro*" sont composées pour luth par John Johnson. Elles doivent précéder les pièces de Byrd. Morley et Bull ont également composé des pavanentières pour clavier sur la même basse, adoptant la forme "à trente-deux" (*Forster*, p. 96 et *FVB*, n° 31, respectivement), probablement vers la fin des années 1580 et sous l'influence de la grande pavane *Passinge mesures* de Byrd ; ce dernier semble avoir répondu à Morley et Bull avec ces deux pièces basées sur la basse

Quadran dans les années 1590, car il a incorporé, peut-être en hommage, quelques petites références mélodiques et harmoniques à leurs œuvres moins complexes. Plus tard, Bull écrira une autre version encore, *FVB* n° 32, plus brillante, qui rendra hommage à nouveau à la *Quadran* de Byrd.

Thomas Tomkins a inclus les deux remarquables pièces *Quadran* de Byrd dans sa première liste de *Lessons of worthe*, en ajoutant qu'elles sont "Excellentes pour la matière". Les versions de Bull y figurent aussi, signalées comme "Excellentes pour la main". Sans doute il ne faudrait pas voir dans cette formule un manque d'estime pour Bull, dont les œuvres *Quadran* utilisent une technique très impressionnante. Pourtant, Tomkins était bien placé pour reconnaître dans l'œuvre de son maître la qualité exceptionnelle de la matière musicale et la façon dont elle est traitée.

[5] **A Grounde, BK9** [seconde version] (Clavecin HB)

Voir la notice pour le CD3/13 (version jouée à l'orgue, au diapason bas).

[6] **If my complaints, or Pyper's Galliard, BK118 [EKM 26]** (Clavecin HB)

Unique source : *Forster* (n° 72)

Si mes complaints pouvaient toucher les émotions
 Ou rendre l'Amour capable de voir comme on me traite mal,
 Mes passions seraient suffisantes pour montrer
 Que mes désespoirs m'ont trop longtemps gouverné.
 Mes espoirs mourront, mais non pas ma conviction
 Que vous, qui entendrez parler de ma chute,
 Entendrez le désespoir, qui dit vrai lorsqu'il affirme que
 J'étais plus fidèle envers l'Amour qu'il ne l'était envers moi.

Cet arrangement est basé sur l'une des compositions les plus populaires de Dowland. Diana Poulton considère cette gaillarde élégiaque comme étant "de toutes ses gaillardes... peut-être la plus belle". Dowland l'a laissée en quatre versions, toutes en sol mineur. La gaillarde pour luth seul est probablement la plus ancienne ; elle est la compagne de l'expressive *Mayster Pyper's Pavyn* dans la même tonalité. Une adaptation pour le clavier, à la mineur, a été faite par Martin Peerson (*FVB*, n° 182). Un autre arrangement, en sol mineur, figure également dans les *Consort Lessons* de Morley, 1599, n° 4. Dowland a ensuite transformé la gaillarde en chanson de désespoir, *If my complaints*, la quatrième pièce du *First Booke of Songs* (1597), où elle est présentée en deux versions, soit pour voix seule et luth, soit comme *Ayre* à quatre voix. Finalement, il l'a publiée dans la version pour consort, intitulée *Captaine Piper his Galiard*, la huitième gaillarde de *Lachrymae* (1604).

En 1585, trois ans avant que Sir Francis Drake ne joue aux boules en attendant l'invincible Armada espagnole, l'hystérie anti-espagnole gagne déjà toute l'Angleterre, qui redoute une invasion. Le jeune

marin Digory Piper (1559-1590), du pays de Cornouailles, est autorisé à faire des patrouilles dans la Manche, dans son navire, *Sweepstake*, et à attaquer tous les bateaux espagnols “afin d’appréhender et prendre n’importe quels bateaux, biens ou marchandises appartenant aux sujets du roi d’Espagne.” Diana Poulton a montré qu’il a passé les mois suivants à piller des bateaux français, hollandais et danois. Le capitaine Piper est donc arrêté le 10 juin 1586. Condamné pour “piraterie simple”, il échappe à la peine capitale mais meurt trois ans plus tard, à l’âge de trente ans. La pièce originale pour luth doit donc dater de 1582-85, époque à laquelle Dowland et Piper avaient entre vingt et vingt-cinq ans. Deux transcriptions pour clavier particulièrement brillantes de Bull (en la mineur) se trouvent dans le *FVB* (n° 182, n° 183), et confirment un tempo plutôt lent pour cette œuvre sombre. Un autre arrangement pour consort, en sol mineur, se trouve dans les *Consort Lessons* de Morley (1599, n° 5).

Une autre version, nettement moins satisfaisante, en sol mineur, est attribuée à “mr. Birde” — sans doute à tort — dans le manuscrit *Christ Church, Oxford, Music MS 431* (f. 18). La version pour clavier présentée ici, en sol mineur, a été attribuée à Byrd seulement récemment. Elle est anonyme dans la source unique. Elle est typique du style de Byrd, notamment par sa façon souple d’en faire l’adaptation pour clavier. En effet, cette transcription n’hésite pas à recomposer certains passages afin de les améliorer. Il n’est pas possible de la dater de façon précise mais, puisqu’elle est basée sur la version pour luth seul, elle pourrait avoir été faite entre 1585 et 1595. Les huit dernières mesures (la reprise variée de la dernière strophe) manquent dans la source ; la reconstruction jouée ici est d’Alan Brown.

7 *The Queenes Alman*, BK10 (Virginal muselar)

Source principale : *FVB* (n° 172). [*Neighbour*, “Alman g1”, p. 168]

La mélodie n’est pas d’origine anglaise. Elle avait déjà une popularité internationale dans les années 1560 ; une version a été publiée à Erfurt en 1572, intitulée *Von Gott will ich nicht lassen* (et une version plus tardive de ce choral figure dans plusieurs œuvres de Bach ; voir les BWV 417-19, 658). L’arrangement fait par Byrd de cette mélodie en sol mineur (mode dorien, transposé) avec deux variations vigoureuses, semble dater des années 1580 ou 1590 ; la dédicataire serait ainsi la reine Élisabeth et non pas la reine Anne (femme de Jacques Ier). La mélodie comporte deux phrase inégales. La première est de quatre mesures, la seconde de huit (chacune avec une reprise variée). Toute cette structure est reprise deux fois par Byrd. Comme d’habitude à la fin de telles variations, un déchant est placé au-dessus de la mélodie originale. Ici il est particulièrement réussi, planant de façon vocale vers la note la plus aiguë du clavier. Cette œuvre illustre à quel point les titres peuvent parfois nous induire en erreur. *The Queenes Alman* est en tous points similaire à *Rowland* (CD1/1), où Byrd ajoute deux variations de sa propre composition à une chanson en sol mineur. Les considérer comme deux différentes sortes de compositions, l’une “danse” et l’autre “variations”, est artificiel et arbitraire. Dans les deux cas, Byrd agit exactement de la même façon pour construire son œuvre.

- [8] **A Pavion, BK23a** (Virginal muselar)
- [9] **The Galliard, BK23b** (Virginal muselar)

Sources : *Weekes* (n° 77, n° 78), *NYPL 5612* (p. 96). [*Neighbour*, “Pavan & Galliard Bflat1”, p. 201]

Il est particulièrement difficile de dater ces belles pièces. Elles utilisent le *fa* dièse dans le grave de l'instrument, à l'intérieur d'accords qui grondent un peu, typiques de l'écriture du début du XVII^e siècle. Ce sont les seules pièces de Byrd pour clavier, écrites en si bémol majeur, une tonalité extrêmement rare à l'époque, et plutôt évitée même par les compositeurs de la génération suivante (hormis Thomas Warrock, qui l'utilisera également pour une pavane et gaillarde, *FVB* n° 97). Byrd traite cette tonalité comme une double transposition vers le grave du mode ionien (proche de la tonalité moderne d'ut majeur). Il en résulte que les deux mouvements ont un schéma harmonique qui paraît assez moderne : les trois strophes de la pavane commencent sur des accords de si bémol majeur, sol mineur et fa majeur, tandis que les trois strophes de la gaillarde commencent sur des accords de si bémol majeur, mi bémol majeur et fa majeur. Cet agencement définit la tonique (pour utiliser une terminologie moderne) par rapport à la tonalité relative en mineur, la sous-dominante et la dominante. L'hypothèse que ces œuvres pourraient dater de sa maturité serait soutenue par le fait qu'elles ne sont pas présentes dans *Nevell*. Néanmoins, leur langage musical semble être plus proche de la tradition strictement polyphonique des consorts, une écriture normalement associée aux œuvres de Byrd datant des années 1570. Peut-être sont-elles des arrangements pour clavier, faits dans les années 1580 ou au début des années 1590 (car elles sont copiées dans *Weekes*, qui date de cette époque), de pièces pour consort écrites quelque vingt années auparavant.

L'une des particularités de la pavane apparaît à l'examen de la structure des phrases. Bien qu'elle soit “à seize”, seules les deux premières strophes (et leurs reprises variées) sont de longueur orthodoxe. La troisième strophe et sa reprise comportent dix-huit semi-brèves chacune, ce qui ajoute quatre semi-brèves à la structure générale. Ceci pourrait confirmer que l'œuvre n'est pas destinée à la danse. Puisque les six sections de l'œuvre durent exactement cent semi-brèves (et non pas les quatre-vingt-seize habituelles), Byrd arrive tout juste à satisfaire à la règle de Morley selon laquelle, dans les pavanés et gaillards, “vous devez concevoir votre musique par groupes de quatre semi-brèves ; si vous suivez cette règle, peu importe le nombre de groupes de quatre que vous mettez dans votre strophe, car tout tombera bien à la fin” (*PEIPM*, p. 181). Certes, cette pavane tombe assez bien à la fin, à tous points de vue. Elle est l'une de plus satisfaisantes de Byrd.

- [10] **Pavana Bray, BK59a** (Clavecin RvN)
- [11] **Galiarda, BK59b** (Clavecin RvN)

Source principale : *FVB* (n° 91, n° 92). [*Neighbour*, “Pavan & Galliard F1”, p. 203]

Le titre se réfère peut-être au jésuite William Bray ou à un membre de sa famille. L'œuvre circulait déjà en 1596, dans un arrangement pour orpharion, mais son style indique que la version originale pour clavier doit dater des années 1580. Cette paire est un peu dans l'ombre de l'autre diptyque de Byrd en fa majeur ("*Ph. Tr.*", BK60 ; CD2/6-7). Si la paire "Bray" ne montre pas toute la maîtrise de maturité des BK60, elle est néanmoins très raffinée. La pavane est "à seize", ayant six sections et quatre-vingt-seize semi-brèves. Les trois strophes commencent sur les accords de fa majeur, si bémol majeur et fa majeur, soulignant ainsi que la pièce n'est pas composée dans le mode lydien traditionnellement associé à la tonalité de fa, mais plutôt en mode ionien, transposé. Le schéma harmonique est moins varié que d'habitude, mais par choix, car Byrd va encore plus loin dans ce sens dans la gaillarde, dont les trois strophes (ainsi que leurs reprises variées) commencent sur l'accord de fa majeur, un cas unique dans son œuvre. Son intérêt ici, donc, n'est pas de bâtir une construction harmonique subtile ; il préfère plutôt utiliser des phrases mélodiques exceptionnellement longues dans la pavane et, par un effet de contraste, très courtes dans la gaillarde ; il emploie aussi de vigoureuses syncope rythmiques. Il y a quelques petits liens entre le matériel de la pavane et de la gaillarde, rares chez Byrd (et qui sont plus visibles qu'audibles), notamment l'utilisation de la gamme d'une quarte, qui monte et qui descend partout dans les deux pièces. Le *FVB* préserve la seule version complète (mais une autre source fragmentaire a été découverte récemment).

▣ **La Volta L. Morley, BK90** (Clavecin HB)

Unique source : *FVB* (n° 159). [*Neighbour*, p. 170]

On ne sait pas si cette pièce est dédiée à Lord Morley ou à Lady Morley. La première femme d'Edward Parker, le douzième Lord Morley, fut Elizabeth, Lady Montegle, morte en 1585. Byrd composa *Lady Montegle's Paven* pour cette première "Lady Morley" (BK75 ; CD7/16). Si cette volte lui était destinée, elle aurait sans doute reçu son propre nom, comme pour la pavane BK75. Puisque Lord Morley lui-même est mort en 1618, la pièce était peut-être composée pour lui. En tout cas, il n'y a pas de lien avec l'élève de Byrd, le compositeur Thomas Morley. Byrd a dédié au moins trois paires de pièces à des Lords : les pavanés et gaillards pour Sir William Petre (BK3), pour Lord Salisbury (BK15), et une pavane et gaillarde en fa majeur pour Sir Charles Somerset (maintenant perdues, mais mentionnées par Tomkins). Plusieurs compositions de Byrd portent les noms de ses mécènes femmes, dont les quatre pour Lady Nevell dans son manuscrit, *Lady Montegle's Paven* et, bien sûr, *The Queenes Alman*.

La mélodie utilisée ici était déjà connue en Angleterre et sur le continent (voir la notice pour l'autre volte, BK91 ; ce CD/2). Comme d'habitude, chacune des deux phrases est suivie d'une reprise variée (pendant lesquelles Byrd n'essaie même pas d'animer l'accompagnement à l'italienne, un peu simplet) ; mais une fois le premier énoncé complètement fini, il ajoute une variation entière de sa propre composition, nettement plus libre et imitative, et qui porte toutes les marques de sa personnalité.

[13] **Pavana, BK4a** (Virginal muselar)

[14] **Galiarda, BK4b** (Virginal muselar)

Unique source : *FVB* (n° 165, n° 166). [*Neighbour*, “Pavan & Galliard g3”, p. 197]

La pavane est courte, c’est-à-dire “à huit”. On s’attend donc à ce que les six sections de la pavane ainsi que de la gaillarde aient en tout quarante-huit mesures. Mais la gaillarde a quatre strophes de huit, huit, quatre et quatre mesures (chacune répétée) : ainsi la forme globale reste inchangée, en dépit de l’organisation interne peu habituelle. On trouve le même procédé dans une seule autre pièce de Byrd, la gaillarde qui suit la quatrième pavane de *Nevell* (BK30b ; CD6/10). La paire BK4 est en sol mineur (mode dorien, transposé). Les trois strophes de la pavane commencent toutes sur des accords de sol, mais la gaillarde a un schéma plus varié car sa deuxième strophe commence sur l’accord de fa majeur, qui renforce le caractère dorien. Ces deux œuvres ont certains éléments en commun avec la paire en si bémol majeur (BK23 ; ce CD/8-9), plus spacieuse, étant “à seize” et non pas “à huit” comme ici.

[15] **Gypseis Round, BK80** (Clavecin RvN)

Unique source : *FVB* (n° 216). [*Neighbour*, p. 147]

Il est difficile de ne pas entendre cette pièce de jeunesse (qui date probablement des années 1570) comme une première tentative qui annonce l’autre “ronde”, *Sellinger’s Rownde* (BK84 ; CD1/10), d’une plus grande réussite. Les deux pièces sont basées sur une chanson de vingt mesures, en mode mixolydien (sol majeur). *Gypseis Round* a dû être une chanson populaire à l’époque élisabéthaine, mais elle n’est pas connue ailleurs ; aucun texte n’est connu. Peut-être était-ce simplement une danse de gitans. Ici, il n’y a que sept variations, au lieu des neuf de *Sellinger’s Rownde*, et on a l’impression que l’ordre des variations — dans l’unique source, le *FVB* — pourrait être erroné. *Neighbour* va jusqu’à se demander si la pièce ne serait pas incomplète et la voit comme “souffrant d’un vocabulaire trop limité”. En effet, il y a un problème à la variation 6 qui, par rapport aux autres, comporte quatre mesures de trop. Et la variation 3 aurait pu terminer la pièce autant que la variation 7, comme si le texte dans le *FVB* était dans le désordre (comme il l’est visiblement pour *The Bells* ; CD1/2). Il en reste néanmoins que la force et la bonne humeur de cette composition, ainsi que sa sympathique façon énergique de bondir sur tout le clavier, diminuent la portée de ces critiques. Si l’on compare, mesure par mesure, *Gypseis Round* et *Sellinger’s Rownde*, il devient évident que cette dernière est plus réussie ; mais *Gypseis Round* demeure délicieusement satisfaisante à jouer et agréable à écouter.

[16] **Pavana, BK52a** (Clavecin RvN)

[17] **Galiarda, BK52b** (Clavecin RvN)

Unique source : *FVB* (n° 254, n° 255). [*Neighbour*, “Pavan & Galliard d1”, p. 204]

La pavane est “à seize”, ayant six sections et quatre-vingt-seize semi-brèves. Il est aisé d’entendre comment Byrd divise chacune de ses phrases de seize mesures en deux, en introduisant un nouveau

thème à la moitié de la phrase (ou une nouvelle version du thème annoncé) pour renouveler le discours musical. L'enchaînement de ses phrases longues est normalement une sorte de dialogue, écrit non seulement dans son contrepoint en strette habituel, mais également en proposant deux idées complémentaires. Ainsi, chacune influence l'autre. Comme d'habitude, les mélodies du début sont plus retenues et méditatives que celles de la fin. Par une touche assez moderne, Byrd semble ici vouloir mettre en valeur le contraste entre la tonalité mineure principale (ré), trouvée dans la première et la troisième strophes, et la tonalité majeure relative (fa), utilisée pour toute la deuxième strophe. La gaillarde vigoureuse est conçue en contraste à la pavane introspective. Les accords riches du début cèdent la place à des rythmes plus joyeux et à des textures plus légères. Les trois strophes commencent sur des accords de ré majeur, sol majeur et fa majeur, un schéma inattendu pour une œuvre en ré mineur. La pavane et la gaillarde datent probablement des années 1590.

[18] Galliard, BK53 (Clavecin HB)

Unique source : *FVB* (n° 164). [*Neighbour*, “Galliard d2”, p. 202]

Cette gaillarde n'a pas de pavane. Elle date probablement des années 1580, ou peut-être des années 1590. Certains aspects de l'écriture rappellent les textures retrouvées, de façon plus complexe, certes, dans la gaillarde *Quadran*. Normalement, la troisième strophe d'une gaillarde de Byrd est plus animée que les autres ; ici, en revanche, elle est délibérément retenue, par un effet presque humoristique, renforcé dans la reprise variée.

[19] An Almane, BK89 (Virginal muselar)

Sources : *Forster* (n° 11), *FVB* (n° 156). [*Neighbour*, “Alman G3”, p. 169]

Normalement, les *almans* de Byrd sont basées sur une mélodie pré-existante en deux strophes, dont chacune a sa reprise variée ; le tout est ensuite repris et varié à nouveau. Dans cette petite pièce en sol majeur, en revanche, il y a simplement les trois strophes, avec leurs reprises variées, un peu comme une gaillarde à deux temps. Elle est difficile à dater. Bien que les sources soient tardives (deuxième décennie du XVII^e siècle), la notation indique qu'elle a pu être composée cinquante ans auparavant, vers 1570.

[20] Pavin, BK76 (Virginal muselar)

Unique source : *Forster* (n° 18). [*Neighbour*, “Pavan G8”, p. 199]

Aucune gaillarde n'est connue pour cette pavane. Elle est “à seize”, ayant six sections et quatre-vingt-seize semi-brèves. Elle est incomplète car la reprise variée de la deuxième strophe manque ; j'ai donc comblé cette lacune ici. Il est particulièrement intéressant d'entendre cette pavane après avoir écouté les deuxième et septième du manuscrit *Nevell* (CD6/5 et 15), toutes deux en sol majeur aussi. La deuxième de *Nevell* est plus courte, étant “à huit”. La première strophe partage certaines idées mélodiques et structurales avec le BK76, comme si Byrd retravaillait ici avec les mêmes outils, mais en les adaptant au

format “à seize” pour se permettre plus de largeur dans le discours. Mais il n’y a plus de place pour le canon strict à la basse (par double augmentation) qui laisse son empreinte si parfaite sur la seconde pavane *Nevell*. Ici, pourtant, la première phrase dans le soprano et l’alto est présentée en canon strict, “deux parties en une, à la quinte inférieure”, et l’écriture canonique est maintenue à la reprise variée, comme dans le canon de la septième pavane *Nevell*. Curieusement, dans le BK76, la première strophe est un peu guindée, peut-être à cause du canon, mais comme d’habitude Byrd se limite délibérément afin de se libérer plus tard. Le langage harmonique, les contrastes subtils et la variété rythmique dans les autres strophes indiquent que cette pavane ne daterait pas d’avant 1580.

[21] **A Galliard, BK77** (Virginal muselar)

Unique source : *Forster* (n° 55). [*Neighbour*, “Galliard G9”, p. 199]

Cette gaillarde ne suit pas, dans *Forster*, la pavane BK76, présentée sur la page précédente, mais les deux morceaux existent uniquement dans cette source. Néanmoins, elles ne furent pas copiées ensemble et Byrd ne les a probablement pas conçues comme une paire. C’est la gaillarde la plus courte du compositeur, la seule “à quatre” ; il est donc peu probable que Byrd l’ait envisagée comme compagnon de l’ample pavane “à seize” BK76 (ou, d’ailleurs, de la septième pavane *Nevell*, qui est également en sol et qui n’a pas de gaillarde). Les textures de cette œuvre rappellent celles de la gaillarde *Eccho* (CD2/19) tout en étant moins abouties. Il s’agit ici du genre plus tardif de gaillarde, moins rapide. Ces caractéristiques indiquent qu’elle a pu être composée vers 1590.

[22] **An Alman, BK117 [EKM 30]** (Clavecin HB)

Unique source : *Forster* (n° 68). [*Neighbour*, “Alman C2”, p. 169]

Cette *alman* en ut majeur (mode ionien) est sans attribution dans la source. Elle a été identifiée comme étant de Byrd en 1973 par Oliver Neighbour, qui remarque qu’elle est “d’un travail plus raffiné que n’importe quelle *alman* dans le répertoire des virginalistes.” La forme est similaire à celle de l’*alman* en sol majeur (BK89 ; ce CD/19), ayant trois strophes, chacune avec une reprise variée ; mais à la différence de cette pièce, l’œuvre est suivie ici d’une variation complète. Elle date de la maturité du compositeur, ayant été composée sans doute dans les années 1600.

[23] **A Galliarde Gygge, BK18** (Clavecin HB)

Unique source : *Nevell* (n° 7). [*Neighbour*, p. 170]

Cette pièce curieuse en rythme de gaillarde est visiblement une œuvre de jeunesse, datant sans doute des années 1560. Elle ne ressemble pas vraiment à une *Jig*. Au début, le style est plutôt celui d’une gaillarde courte, “à quatre”, et chaque strophe est suivie d’une reprise variée. De telles gaillardes courtes ne sont pas inconnues dans l’œuvre de Byrd : voir, par exemple, celle en sol majeur, BK87 (ce CD/21), ainsi que les dernières strophes de celle en sol mineur (BK4 ; ce CD/14), également construites sur des

phrases “à quatre”. Mais dans la *Galliarde Gygge*, à la fin de la troisième strophe (et de sa reprise variée), là où une gaillarde normale devrait toucher à sa fin, la musique n’a pas retrouvé la tonalité initiale de la mineur, étant toujours en ut majeur. Byrd reprend donc la deuxième strophe à nouveau, et la forme est close après trente-deux mesures plutôt que vingt-quatre. La “gaillarde” suit donc les principes énoncés par Morley, en n’utilisant que des multiples de quatre mesures. Maintenant Byrd reprend ces quatre strophes et ajoute une nouvelle variation complète. L’œuvre commence ainsi à devenir comme un *ground* construit sur une longue basse de trente-deux mesures. Sans doute Byrd aurait pu continuer à improviser d’autres variations de la sorte. En structure, rythme et caractère, l’œuvre ressemble un peu à *Qui passe, for my Ladye Nevell* (BK19 ; CD6/1), construite sur une basse italienne obstinée, avec un schéma plus complexe de quarante mesures et deux variations complètes.

24 **Paven, BK73a** (Virginal muselar)

26 **Galiard, BK73b** (Virginal muselar)

Unique source : *Weelkes* (n° 60, n° 61). [*Neighbour*, “Pavan & Galliard G4”, p. 197]

La pavane commence comme une pavane courte (“à huit”), mais la troisième strophe, exceptionnellement, est “à douze” ; les six sections de l’œuvre durent ainsi cinquante-six semi-brèves. L’authenticité des deux pièces est quelque peu douteuse mais, comme l’a remarqué Alan Brown, le manuscrit *Weelkes* ne contient aucune “attribution à Byrd qui s’est avérée fausse”. D’autres pièces qui présentent des caractéristiques similaires à celles de cette paire sont elles-mêmes d’une attribution quelque peu douteuse. Si les deux jouées ici sont en effet de Byrd, elles doivent dater des années 1570.

DISQUE 6

Toutes les œuvres de ce CD proviennent du manuscrit *Nevell* (My Ladye Nevell’s Booke), daté de 1591. Elles sont parmi les meilleures pièces de la première partie de la carrière de Byrd, jusqu’à l’âge de cinquante ans. On ne sait pas pour quelle “Ladye Nevell” le volume a été préparé. Il contient quarante-deux œuvres du compositeur, organisées en trois groupes. Le recueil s’ouvre par *My Ladye Nevell’s Grownle*, le *Qui passe* (qui figurent tous deux sur ce CD), les trois pièces de *The Battell* (CD7/4-6), *The Barley Break* (CD2/14), *A Galliarde Gygge* (CD5/23), *The Hunt’s Up* (CD4/12) , et l’*Ut, re, mi, fa, sol, la* (CD3/4), qui achève ce premier groupe de neuf pièces.

Le deuxième groupe comprend la séquence de neuf pavanes (dont la plupart avec une gaillarde) ; ce sont les mouvements qui constituent la partie centrale de ce CD.

Le troisième groupe est le plus grand, avec dix-sept pièces. Il commence par une autre œuvre pour la dédicataire, la *Voluntarie for my Ladye Nevell* (par laquelle se termine ce CD), et rassemble des *grounds*, des variations sur des chansons, des fantaisies (y compris celle en ut majeur sur ce CD, BK25, également dédiée à Lady Nevell). Presque à la fin du manuscrit se trouve une dixième pavane, avec sa

gaillarde, dédiées à William Peter. (Voir la notice pour le CD7/1-3 pour mes raisons d’avoir séparé cette paire de la séquence principale de neuf pavanés et gaillardes.)

❶ ***Qui passe, for my Ladye Nevell, BK19*** (Clavecin HB)

Sources : *Nevell* (n° 2), *Forster* (n° 9). [*Neighbour*, p. 130]

Le point de départ de cette série de trois variations, comme l’a montré John Ward, est la célèbre composition *Chi passa per questa strada*, publiée pour la première fois comme une *Villotte alla Padoana* par Filippo Azzaiuolo à Venise en 1557 (bien que cette dernière soit d’origine sans doute plus ancienne). Sa popularité explique le grand nombre d’arrangements partout en Europe. Lassus l’a chantée, en s’accompagnant au luth, au mariage du duc Guillaume V de Bavière et de Renée de Lorraine en 1568. Plus d’une quarantaine de versions du XVI^e siècle sont répertoriées. Byrd n’avait pas à connaître l’original puisque des versions circulaient en Angleterre dès les années 1550, parfois sous le nom de *Kapasse* ou *Kapassa* (comme dans *Forster*), voire *Kypascie*. Dans les sources de luth, on l’appelle parfois “gaillarde”. La version pour clavier la plus intéressante, avant celle de Byrd, se trouve à la fin du Dublin Virginal Book (Trinity College Library, D.3.30/i), source qui, bien que datée de 1583, contient un répertoire des années 1560. John Johnson a également composé une belle version pour deux luths.

Byrd semble faire un geste musical vers les origines italiennes de l’œuvre en utilisant de grands accords pour l’accompagnement, sans crainte des octaves et des quintes parallèles (en principe interdites dans l’écriture “sérieuse”). Mais ces caractéristiques se trouvent souvent dans la musique italienne pour clavier qu’il a pu jouer pendant son adolescence, par exemple l’*Intabolatura nova di balli* (Venise, 1551). Il a sans doute écrit cette pièce dans les années 1570, ou peut-être au début des années 1580. La dédicace dans *Nevell* pourrait indiquer une date plus tardive, mais le style musical semble être plus proche de celui des trois *grounds* “courts” (BK9, 43, 86), œuvres de jeunesse. Comme dans ces compositions, les notes de la basse (et donc les harmonies qu’elles soutiennent) ne sont pas très variées, ou même variables. Pourtant, Byrd les anime par des rythmes inattendus et des imitations surprenantes. La basse est présentée en deux phrases, de huit et de douze mesures. Il ajoute une reprise variée à chacune de ces phrases, faisant ainsi une structure de quarante mesure. Ensuite, il continue avec deux variations complètes sur ces quarante mesures.

Si le compositeur a ainsi dédié à Lady Nevell une pièce qu’il avait écrite quelque quinze ans auparavant, il a dû en être plutôt content — en tout cas, assez content pour revenir à un schéma similaire, à la fin des années 1580, pour une nouvelle œuvre pour elle : *My Ladye Nevell’s Grownde* (BK57 ; ce CD/19).

❷ ***A Fancie, for my Ladye Nevell, BK25*** [seconde version] (Clavecin HB)

Sources : *Nevell* (n° 36), *FVB* (n° 103). [*Neighbour*, “Fantasia C2”, p. 245]

Voir la notice pour le CD3/12 (version jouée à l’orgue).

3 *The firste pavian, BK29a* (Virginal muselar)

4 *The galliarde, BK29b* (Virginal muselar)

Sources principales : *Nevell* (n° 10, n° 11), *FVB* (n° 167, n° 168). [*Neighbour*, “Pavan & Galliard c1”, pp. 86, 183, 189]

Aucune pavane connue de Byrd ne semble précéder celle-ci. En effet, une annotation marginale dans le *FVB* affirme qu’elle est “la première qu’il ait jamais faite”. Néanmoins, elle est visiblement une adaptation pour clavier d’une œuvre écrite pour consort à cinq voix (préservée sous le titre de *Pavinge* dans les manuscrits *BL Add MSS 37402-6*). La phrase dans le *FVB* pourrait donc avoir évoqué, inconsciemment, non pas la toute première pavane de Byrd pour clavier mais plutôt sa première tentative d’utiliser cette forme, pour consort. Ou peut-être le copiste du *FVB* savait-il simplement que Byrd avait placé cette pièce en première position dans la séquence *Nevell*. D’autres pavanés de Byrd pour clavier portent les signes d’une origine pour consort. Celle-ci date sans doute des années 1570.

Elle est sévère et composée “à seize”, ayant six sections et quatre-vingt-seize semi-brèves. L’indépendance de la gaillarde vis-à-vis de la pavane, démontrée par le fait qu’elle n’est pas dérivée de la même matière musicale, est un signe de l’indépendance de Byrd lui-même vis-à-vis des traditions dont il a hérité. Tout le long de sa vie, il maintient cette distinction pour chacune de ses nombreuses gaillardes ; elles deviennent ainsi des pièces contrastant énergiquement avec les pavanés, plutôt que des œuvres dérivées de celles-ci.

La tonalité d’ut mineur, pour un musicien élisabéthain, était normalement définie comme le mode dorien transposé deux fois à la quinte inférieure, ce qui lui donne un effet encore plus sombre que d’habitude. Byrd l’utilise pour des pièces d’une gravité exceptionnelle, tel le motet *Peccavi super numerum araeanae maris* (“J’ai péché au-delà du nombre de grains de sable dans la mer, et mes transgressions se sont multipliées ; et je ne suis pas digne de regarder vers les cieux à cause de l’abondance de ma turpitude”), ou la chanson *O that we woeful wretches* (“O, si nous, tristes infortunés, / Pouvions voir à quel point la vie passe vite / Et noter, avec raison, comme on devrait le faire, / Combien la chair fane comme l’herbe ; / Alors, nous n’offenserons pas, pour de si minables raisons, / La loi de notre Créateur”). Ut mineur est une tonalité extrêmement rare dans la musique élisabéthaine pour clavier, bien que, curieusement, l’unique pavane dans le Mulliner Book, composée par Newman, est dans cette tonalité. (Elle date des années 1560 et doit être également une transcription d’une œuvre écrite à l’origine pour consort, ou peut-être pour luth.) Byrd utilise ce même mode dorien, deux fois transposé, pour la cinquième pavane *Nevell* (voir plus loin) ; Peter Philips la choisisra plus tard, également, pour la sévère et grandiose *Pavana Pagget* (*FVB*, n° 74). Néanmoins, la plupart des compositeurs évitaient soigneusement cette tonalité étrange, sauf les organistes, qui avaient l’habitude de transposer en accompagnant un chœur. Morley remarque à propos d’une pièce composée dans une tonalité avec de nombreux bémoles à la clé qu’elle est écrite “dans une tonalité qu’aucun homme n’aurait choisie, sauf si c’était pour jouer à l’orgue, avec un chœur, car les organistes doivent souvent faire de

tels changements de position pour s'accommoder aux chanteurs, et quelques-uns ont importé cette pratique de l'orgue, et l'utilisent communément" (*PEIPM*, p. 156). Visiblement, Byrd est donc parmi ces "quelques-uns".

Le caractère de cette première pavane est ainsi lourdement influencée par ce choix délibéré d'une tonalité rare et grave, et de l'épaisse polyphonie à cinq voix dérivée des consorts.

⑤ ***The second pavian, BK71a*** (Clavecin HB)

⑥ ***The galliarde, BK71b*** (Clavecin HB)

Sources : *Weelkes* (n° 5, n° 6), *Nevell* (n° 12, n° 13), *Forster* (n° 16, n°43), *FVB* (n° 257, n° 258). [*Neighbour*, "Pavan & Galliard G2", p. 192]

A la différence de la première pavane, en mineur, sombre et longue, la deuxième est en majeur (sol mixolydien, non transposé), plus ensoleillée, et courte (étant "à huit", les six sections durent ainsi quarante-huit semi-brèves). La première strophe de huit mesures est parmi les plus parfaites et concentrées que Byrd ait jamais composées. Ecrite en contrepoint à quatre voix, le soprano, l'alto et le ténor dialoguent sur une petite phrase mélodique de six notes, mais chaque voix présente sa propre version, légèrement différente des autres. Leur débat a lieu au dessus d'une double augmentation de ce même motif, à la basse, qui énonce ainsi les notes de la cellule : *sol, ré, si, ut, ré, sol*. La cellule mélodique fournit ainsi à la fois le matériel mélodique et l'harmonie du paragraphe ; ou, autrement dit, l'élaboration polyphonique du thème est harmonisée par ce même thème (un procédé que Bach n'aurait pas renié).

La variété rythmique dans la gaillarde est unique. La première strophe est d'un caractère ferme, comme pour mieux préparer les rythmes déchainés de la deuxième strophe et les syncopes de la troisième. Il s'agit exactement du genre de "jeux" qu'aimait Byrd dans ses œuvres de jeunesse.

⑦ ***The third pavian, BK14a*** (Virginal muselar)

⑧ ***The galliarde, BK14b*** (Virginal muselar)

Sources principales : *Nevell* (n° 14, n° 15), *Weelkes* (n° 3, n° 4), *FVB* (n° 252, n° 253). [*Neighbour*, "Pavan & Galliard a1", p. 190]

J'adopte ici les variantes du manuscrit *Weelkes*, qui semblent être des révisions de la version *Nevell*. La pavane est à nouveau en mineur (maintenant il s'agit du mode éolien, en la mineur), et Byrd reprend le grand format, "à seize" ; les six sections ont ainsi quatre-vingt-seize semi-brèves. Le rythme harmonique est particulièrement lent au début, mais il s'accélère pendant la deuxième strophe, et surtout dans la troisième. La mélodie monte vers *mi*, dans la première strophe, avant de retomber pesamment. Dans la deuxième strophe, elle remonte, cette fois jusqu'à *sol* ; après une respiration, elle refait le trajet, et confirme l'arrivée sur *sol* aigu. Tout ceci est une préparation de ce qui se passe dans la troisième

strophe, qui monte directement vers *la*, la note la plus aiguë du clavier, et ensuite retombe doucement vers le point de départ, une longue descente sur une octave. Les trois strophes commencent sur des accords de la mineur, fa majeur et la majeur et la gaillarde passe par la majeur, ut majeur et ré majeur ; mais citer ces accords ne donne que peu d'idées de la complexité du voyage harmonique de ces deux pièces.

⑨ ***The fourth pavian, BK30a*** (Clavecin HB)

⑩ ***The galliarde, BK30b*** (Clavecin HB)

Sources : *Nevell* (n° 16, n° 17), *Weelkes* (n° 62, n° 63). [*Neighbour*, “Pavan & Galliard C1”, p. 192]

J'adopte ici également les variantes du manuscrit *Weelkes*, sans doute une révision du texte trouvé dans *Nevell*. A nouveau, après une longue pavane en mineur, voici une autre, courte, en majeur (ut, ionien). Le schéma d'alternance de Byrd continue, car c'est une autre pavane “à huit”. Nous pouvons ainsi commencer à mieux apprécier la séquence de pavares et gaillardes dans *Nevell*, car non seulement le compositeur alterne les longues pavares avec les courtes, mais en plus les quatre premières utilisent chacune un mode différent : dorien, deux fois transposé (ut mineur) ; mixolydien (sol majeur) ; éolien (la mineur) ; ionien (ut majeur).

La pavane de la quatrième paire commence de façon inhabituelle pour une pièce en ut majeur, sur un accord de fa majeur. Si ces pièces étaient construites “à huit” de façon normale, on trouverait dans chacune, trois strophes, avec leur reprise variée, soit six sections de huit mesures. Ici, exceptionnellement, la gaillarde comporte quatre strophes et non pas trois ; mais, puisque les deux dernières sont de quatre mesures chacune, il n'en résulte pas une différence de longueur globale, mais seulement d'organisation interne. Le même procédé se trouve dans une seule autre gaillarde de Byrd (BK4b ; CD5/14). Dans les deux parties du diptyque, la main gauche est maintenue dans une position haute sur le clavier, ce qui lui donne une sonorité particulièrement légère qui, à son tour, renforce le contraste avec les troisième et cinquième pavares de la séquence, autant que les différences de modes et de longueurs de strophes. Le copiste de *Nevell*, John Baldwin, attribue l'œuvre avec admiration à *mr w. birde, homo memorabilis*.

⑪ ***The fift pavian, BK31a*** (Virginal muselar)

⑫ ***The galliarde, BK31b*** (Virginal muselar)

Source principale : *Nevell* (n° 18, n° 19). [*Neighbour*, “Pavan & Galliard c2”, p. 190]

Les auditeurs qui ont suivi le cycle *Nevell* jusqu'ici, auront déjà compris que cette cinquième pavane et gaillarde doit être en mineur, avec des strophes longues. En effet, ici Byrd reprend le sombre ut mineur de la première pavane (voir la notice pour la page 3), et comme prévu, celle-ci est “à seize”. La richesse mélodique de la pavane est caractérisée par le fait que chacune des strophes est construite sur

deux motifs différents, dont chacun occupe la moitié de la strophe (huit mesures). Le second motif exprime toujours une émotion plus intense que le premier : il monte plus haut, utilise des harmonies plus complexes et des dissonances inattendues. Byrd réserve la note la plus aiguë de la pièce, *sol*, pour la dernière strophe, en l'entourant de ses harmonies les plus "bémolisées" de fa mineur et la bémol majeur. La gaillarde est parmi les plus satisfaisantes de Byrd. Le copiste de *Nevell*, John Baldwin, ajoute à la fin *laudes deo* ("que Dieu soit loué").

[13] *Pavana the vi, Kinbrugh Good, BK32a* (Clavecin HB)

[14] *The galliarde, BK32b* (Clavecin HB)

Source principale : *Nevell* (n° 20, n° 21). [*Neighbour*, "Pavan & Galliard C2", p. 190]

Kinborough Good, la fille du docteur James Good, est devenue l'épouse de Robert Barnewell avant 1589. Cette œuvre doit donc avoir été composée au milieu des années 1580. Le schéma d'alternance utilisé par Byrd jusqu'ici nous fait attendre une pavane en majeur, et en effet celle-ci est en ut majeur (mode ionien). En revanche, là où l'on attendait une pièce "à huit", on en trouve une "à seize", avec six sections et quatre-vingt-seize semi-brèves. La technique utilisée ici est plus imitative que d'habitude. La mélodie de la gaillarde aurait presque pu être une chanson populaire, ce qui démontre à quel point Byrd reste toujours proche de la musique quasi folklorique, même dans une œuvre soigneusement travaillée. Le copiste de *Nevell*, John Baldwin, ajoute à la fin *laus sit deo* ("que Dieu soit loué").

[15] *The seventh pavian, Canon 2 parts in 1 [at the 5th below], BK74* (Virginal muselar)

Unique source : *Nevell* (n° 22). [*Neighbour*, "Pavan G6", p. 187]

La seule autre œuvre pour clavier qui utilise un canon de façon systématique est la *Lesson of voluntarie, two parts in one in the 4th above* (BK26 ; CD1/8). La technique y est exactement la même, car harmoniquement l'intervalle d'une "quarte en haut" équivaut à celle d'une "quinte en bas", utilisée ici. La *Lesson* est une fantaisie où le canon est omniprésent. Ici, il est composé de façon stricte pendant chacune des trois strophes principales. C'est-à-dire que chaque phrase du soprano est entendue à nouveau, après quatre blanches et une quinte plus bas, à l'alto. Dans les reprises variées, l'ombre du canon continue à contrôler toutes les imitations, mais au début de chaque reprise, Byrd se permet de le cacher sous une figure ornementale dans le dessus.

La troisième strophe commence sur l'accord de fa majeur, pour souligner le mode mixolydien. Pour une raison inconnue, il n'y a pas de gaillarde. Puisqu'il s'agit d'une pavane "à seize", avec six sections et quatre-vingt-seize semi-brèves, Byrd n'a pas pu vouloir la mettre en paire avec la gaillarde solitaire en sol majeur (BK77 ; CD5/21), qui n'est qu'"à quatre". En tous les cas, l'absence de gaillarde dans *Nevell*, une source de si grande autorité, interdirait d'en ajouter une. Cette pavane est parmi les plus concentrées et les plus ardues de Byrd. Son langage harmonique est unique, avec des dissonances particulièrement retentissantes.

16 **The eighte pavian, BK17** (Virginal muselar)

Unique source : *Nevell* (n° 23). [*Neighbour*, “Pavan a4”, p. 187]

Encore une fois, voici une pavane qui n’a pas de gaillarde. Elle est caractérisée par l’utilisation d’accords particulièrement riches. L’ornementation élaborée dans les reprises variées est presque toujours confinée à la main droite, une sorte de dentelle musicale qui ne dérange jamais le sérieux de l’œuvre. Elle est “à seize”, avec six sections et quatre-vingt-seize semi-brèves. Bien qu’étant en la mineur (mode éolien), les trois strophes commencent sur des accords inattendus de mi majeur, fa majeur et ut majeur.

Dans la première strophe, la mélodie monte plusieurs fois d’une quarte, lentement de *si* à *mi* pendant deux mesures, d’*ut* à *fa* en une mesure, et finalement encore plus rapidement jusqu’à *sol*, en une demi-mesure. Ainsi la phrase devient progressivement plus aiguë et plus rapide à la fois, avant de commencer une longue descente et de terminer encore plus bas que le point de départ. La compression rythmique et la hauteur relative de ces premières cellules mélodiques sont typiques de la pièce entière, car ici le tout est bien plus que la somme des petites parties. Le début de la deuxième strophe est un duo entre soprano et ténor ; à mi-chemin les rôles sont inversés et c’est le ténor qui mène le soprano (puis l’alto se joint à eux). Byrd utilise ici des harmonies particulièrement expressives. Tous ces éléments se réunissent dans la troisième strophe. Les harmonies sont encore plus surprenantes, les imitations sont plus serrées, et le rythme harmonique est délibérément ralenti.

17 **The nyntth pavian, the Passinge mesures, BK2a** (Clavecin HB)

18 **The galliarde, BK2b** (Clavecin HB)

Sources principales : *Nevell* (n° 24, n° 25), *Forster* (n° 41, n° 42), *FVB* (n° 56, n° 57). [*Neighbour*, “Pavan & Galliard g1”, p. 132-8]

Clown : “Ô! Il est ivre, Sir Toby ; cela fait une heure que ses yeux se sont fixés à huit heures du matin.”

Sir Toby Belch : “Dans ce cas, c’est un fripon, et une pavane passamezzo. Je déteste un fripon ivre.”

(Shakespeare, *La Nuit des Rois*, Acte V, sc. 1).

Byrd avait commencé la séquence *Nevell* par l’alternance de pavares longues et courtes et à la sixième pavane il avait changé de vitesse, en éliminant les pavares courtes. Maintenant, dans cette dernière, son projet grandiose arrive au point culminant : une structure deux fois plus étendue que les pavares “longues”. Ces deux œuvres sont construites sur une basse italienne connue sous le nom de *Passamezzo antico*, en sol mineur (mode dorien, transposé). “*Passinge mesures*” est une anglicisation du mot italien *passamezzo*. Byrd les a sans doute écrites avant la fin des années 1570.

Avec six sections qui font presque deux cents mesures, il s'agit de l'une des deux pavanes "à trente-deux", les plus longues que Byrd ait jamais composées. L'autre est la pavana *Quadran*, basée sur la basse italienne *Passamezzo moderno* en sol majeur (CD5/3). Comme il le fera pour la *Quadran*, quelque dix ou quinze années plus tard, Byrd étend ici les huit notes essentielles de la basse italienne (*sol, fa, sol, ré, si bémol, fa, ré, sol*) sur les phrases de trente-deux mesures, en faisant durer chaque note quatre mesures. Un autre lien avec les pièces *Quadran* est le fait que les *Passage mesures* ne sont que superficiellement dans les formes de pavana et gaillarde. Puisqu'elles doivent sans doute être jouées sans interruption et sont ainsi unifiées par la présence de la basse *Passamezzo antico*, le résultat est en effet un grand *ground*. Aussi, la dénomination "pavana" ou "gaillarde" concerne plutôt le caractère de chaque mouvement et non sa forme précise.

La pavana présente six énoncés de la basse et se conforme ainsi à une structure de pavana en six parties. Mais il ne s'agit pas de vraies "strophes" car chaque section est une variation sur la même basse ; les variations 2, 4 et 6 ne sont pas des reprises variées des variations 1, 3 et 5, ce qui aurait été imposé par une vraie structure de pavana. La gaillarde, étant plus rapide et "à seize", contient neuf variations. La dernière est particulièrement riche, comparable à l'ultime variation des autres *grounds* du compositeur. Comme d'habitude dans les œuvres de cette période de la vie de Byrd, il introduit des triplets en rythmes de danse dans la deuxième partie de chaque mouvement. Dans la gaillarde, cette partie en triplets incorpore des fragments d'une gigue populaire de l'époque, connue sous le nom de "Galand vigoureux" ("*Lusty gallant*").

Cette même gigue est citée par John Danyel, exactement au même endroit, dans son excellente *Passingmeasures Galliard* pour deux luths, probablement écrite après celle de Byrd. D'autres versions, plus simples, pour luth sont connues ; celle de John Johnson est peut-être la plus accomplie et pourrait, en revanche, avoir été composée avant celle de Byrd. Thomas Morley a également écrit une "*Pasmeasz Pavan*", construite sur la même basse, sans doute sous l'influence de l'œuvre de son maître. La *Passamezzo Pavana* et la *Galiarda Passamezzo* d'un autre élève de Byrd, Peter Philips (*FVB* n° 76, n° 77, datées de 1592) sont un hommage au maître, encore plus impressionnant.

[19] My Ladye Nevell's Grownde, BK57 (Clavecin HB)

Unique source : *Nevell* (n° 1). [*Neighbour*, p. 131]

Ce *ground* est l'un des plus remarquables de ceux construits sur une longue basse. Il date probablement du milieu des années 1580. Sa structure est similaire à (et peut-être dérivée de) celle de *Qui passe, for my Ladye Nevell*, BK19 (ce CD/1). Pourtant, ici Byrd s'est inventé un schéma harmonique nettement plus intéressant. Les vingt-quatre mesures de la basse sont divisées en trois phrases de huit, dont chacune commence sur un accord différent, la majeur, sol majeur, ut majeur, respectivement. Le résultat est beaucoup plus souple que celui des phrases presque trop équilibrées que Byrd a dû accepter dans *Qui passe*. Il se donne ainsi une palette harmonique plus colorée, ce qui permet à l'œuvre d'occuper des

zones tonales différentes. Il y a six variations d'une complexité grandissante et une courte coda, exubérante, dans laquelle la sensation du plaisir de Byrd à jouer, est presque aussi tangible que son sentiment de ne quitter la pièce qu'à contrecœur.

20 ***A Voluntarie, for my Ladye Nevell, BK61*** [seconde version] (Clavecin HB)

Voir la notice pour le CD3/20 (version jouée à l'orgue).

DISQUE 7

1 ***Preludium, BK1*** (Clavecin RvN)

2 ***[The tenth Pavan] Pavana Sir William Petre, BK3a*** (Clavecin RvN)

3 ***Galiardo, BK3b*** (Clavecin RvN)

Sources principales : *Parthenia* (n° I, n° II, n° III), *Nevell* (n° 39, n° 40), *Forster* (n° 53, n° 54). [*Neighbour, "Pavan & Galliard g2", p. 193*]

La pavane et la gaillarde sont copiées vers la fin de *Nevell*. Elles ont pour titre "dixième pavane et gaillarde" ("*the tenth pavan... galliarde to the same*"). C'est en effet la dixième pavane dans le manuscrit, mais ces pièces sont clairement séparées du cycle principal des neuf pavanés qui forment la partie centrale de la source. Il est évident que Byrd ne les considérait pas comme faisant partie de cette séquence, qui a sa propre logique interne, complète, et qui arrive à son apogée avec la grande pavane *Passing measures*, "à trente-deux". De surcroît, vingt ans plus tard Byrd a publié cette "dixième" paire indépendamment, au début de *Parthenia* (1612/13), où la pavane est précédée du prélude joué ici. Puisque *Parthenia* est, pour reprendre la phrase sur la page de titre, "la virginité de la première musique jamais imprimée pour les virginals" ("*the maydenhead of the first musick that ever was printed for the Virginals*"), ces œuvres sont les trois premières pour clavier, imprimées en Angleterre.

Dans *Nevell*, la pavane et la gaillarde sont dédiées à "mr w. peter". En 1591, son père, le protecteur de Byrd, Sir John Petre, est toujours en vie, mais au moment de la publication de *Parthenia*, William Petre avait déjà succédé à son père, devenant ainsi baron, d'où la nouvelle dédicace à "Sir William Petre". La famille Petre (le nom est prononcé exactement comme le prénom "Peter") avait, et a toujours, sa résidence à Ingatestone Hall, dont le nom est un jeu de mots sur la signification de "pierre" (rocher, *stone* en anglais) et le nom Pierre ("*Peter*"). En hommage à son mécène, Byrd, dans son second volume des *Gradualia* dédié en 1607 à Lord John Petre, publie ses pièces les plus ornées et les plus sonores, des motets à six voix, pour la fête de saint Pierre et saint Paul. Par un moyen typographique, il attire l'attention du lecteur sur les paroles "*Tu es Petrus*" ("*Tu es Pierre*") imprimées en gras. Vingt-cinq des pièces de cet enregistrement (toutes les œuvres sur les CD1 et 4) ont été enregistrées dans la Long Gallery à Ingatestone Hall, sous les portraits de famille des mécènes de Byrd, Lord John and Lord William Petre et leurs femmes. Sans aucun doute, Byrd fréquenta cette galerie pendant au moins vingt ans. Il aurait reconnu le paysage vu des fenêtres.

Cette pavane en sol mineur (mode dorien, transposé) est “à seize”, ayant quatre-vingt-seize semi-brèves. Elle est ostensiblement un peu statique harmoniquement, car les six sections commencent sur un accord de sol (et quatre terminent également sur sol). Mais en vérité, ces cadences servent d’ancrage à l’une des plus riches des pavanés. Les seize mesures de la première strophe passent par une grande variété d’harmonies. Si les huit premières mesures restent en sol mineur les huit suivantes passent par des accords tels que fa majeur, la majeur et ut majeur. La deuxième strophe établit clairement la dominante, ré majeur, et explore ainsi le côté dièse de la tonalité. La troisième strophe, en revanche, explore le côté bémol, en insistant sur ut mineur, avant de rétablir la dominante et de retrouver la tonalité de base, sol mineur. Cette œuvre est moderne dans son langage harmonique et sa façon de déterminer la tonalité. Thomas Tomkins l’a incluse dans la première liste de *Lessons of worthie*.

[4] ***The Marche before the Battell, BK93*** (Virginal muselar)

[5] ***The Battell, BK94*** (Virginal muselar)

[6] ***The Galliard for the victorie, BK95*** (Virginal muselar)

Source principale : *Nevell* (n° 3, n° 4, n° 5). [*Neighbour*, “Galliard G10”, pp. 172, 202]

La plus importante bataille dans la Campagne irlandaise a eu lieu en 1578. Alan Brown a montré que plusieurs des scènes décrites musicalement par Byrd semblent correspondre à certaines des douze gravures de John Derrick, *The Image of Irelande* (publiées en 1581), qui présentent des scènes de bataille entre les Anglais et les Irlandais : l’infanterie, la cavalerie en marche, les Anglais accompagnés de trompettes, les Irlandais avec des cornemuses, etc. Puisque l’œuvre de Byrd est, sans relâche, en ut majeur, elle semble sur papier moins intéressante qu’elle ne s’avère l’être une fois jouée. Les commentateurs, en effet, l’ont traitée avec plus de réticence que le public des concerts, qui la prend sans problème pour ce qu’elle est : une simple pièce amusante, descriptive, peut-être plus proche des manœuvres de soldats de plomb que de la poussière et du sang d’une vraie guerre. J’ai choisi de jouer *The Battell* au virginal muselar, afin d’exploiter tous ses “bruits” possibles. Le son étonnant, entendu pendant *The Trumpetts*, du registre d’*arpichordium* (petits crochets métalliques qui touchent les cordes pour les faire vrombir) peut expliquer tout seul ce choix...

Il y a une longue tradition de pièces musicales qui décrivent des batailles, depuis Clément Janequin (*La Guerre* ou *La Bataille*, commémorant la bataille de Marignan, 1515). Une autre œuvre fameuse de ce genre est de Bull, *A Battle and no Battle*. Des citations de “mélodies de bataille” (“*battle tunes*”) se trouvent également dans deux œuvres pour luth de Dowland, la *Battle Galliard* (connue aussi sous le nom de *The King of Denmark’s Galliard*), et *Mr Langtons Galliard*.

Les deux pièces supplémentaires, qui entourent *The Battell*, que sont *The Marche before the Battell* et *The Galliard for the victorie* sont visiblement des compositions autonomes, ayant une autre tonalité (sol majeur). Elles sont particulièrement réussies. Cela vaut la peine de les écouter indépendamment, en omettant *The Battell*, afin de mieux apprécier la richesse de leur invention. La marche est connue sous

le nom *The Earle of Oxforde Marche* dans le *FVB* (n° 259), bien que le comte d'Oxford n'ait pris aucune part à la Campagne irlandaise. Morley publie la mélodie dans ses *Consort Lessons* (1599), sous le titre *My Lord of Oxenforde Maske*. Dowland l'utilise également pour *Lord Strangs March*.

Les neuf sections de *The Battell* sont : (a) l'appel des soldats ; (b) la marche de l'infanterie ; (c) la marche de la cavalerie ; (d) les trompettes ; (e) la marche irlandaise ; (f) la cornemuse et le bourdon ; (g) la flûte et le tambour ; (h) la marche vers la bataille ; *tantara, tantara* ; la bataille s'est engagée ; (i) la retraite.

[7] *All in a garden greene*, BK56 (Clavecin HB)

Sources : *Nevell* (n° 32), *FVB* (n° 104). [*Neighbour*, p. 154]

La mélodie utilisée pour ces six variations, qui datent probablement des années 1570, n'est pas connue ailleurs mais elle était sans doute populaire à l'époque. Cette œuvre mérite d'être mieux appréciée (et c'est l'une des compositions de Byrd qui réussit bien à l'orgue). Le caractère nostalgique de l'écriture mélodique n'est jamais interrompu. Plutôt que de transformer la chanson en passages de plus en plus rapides, le compositeur maintient la mélodie en notes longues, en contrepoint aux figurations ornementales qui l'entourent, ce qui donne une curieuse sensation de musique à deux vitesses, à deux niveaux. Le déchant ajouté dans la dernière variation est particulièrement intéressant.

[8] *Monsieur's Alman* (I), BK87 (Clavecin RvN)

Sources principales : *Forster* (n° 44), *FVB* (n° 61). [*Neighbour*, "Alman G1", p. 167]

[9] *Monsieur's Alman* (II), BK88 (Clavecin RvN)

Sources principales : *Nevell* (n° 38), *Forster* (n° 62), *FVB* (n° 62). [*Neighbour*, "Alman G2", p. 167]

Thomas Tomkins a inclus "mounsiers Allmayne, Mr Byrds, [in] gamut" dans sa première liste de *Lessons of worthe*. S'il voulait faire référence seulement à l'une de ces deux pièces, c'était probablement à la deuxième. Cette dernière pourrait avoir été conçue soit comme continuation de la première (car le *FVB* l'appelle *Variatio*), soit comme remplacement (car seule cette version plus tardive est copiée dans *Nevell*). Les deux pièces sont conservées dans *Forster*, mais séparées. Il y a aussi une troisième version (ce CD/11) et les trois pièces sont présentées ensemble (et probablement en ordre chronologique) dans le *FVB*. Pourtant, puisque la dernière a une tonalité différente je l'ai séparée des deux premières en intercalant *The Ghost*, une autre pièce en forme d'*alman*.

Peut-être que le "Monsieur" dont parle le titre, est François, duc d'Alençon (plus tard duc d'Anjou), l'un des soupirants officiels de la reine Élisabeth ; elle l'appelait "ma petite grenouille". Il est mort en 1584. Cette date est certainement plausible comme *terminus ante quem* pour la première version, car

son style indique une date de composition dans les années 1570. Le manuscrit de Clement Matchett porte une date de copie (le 16 août 1612), mais l'œuvre est sans doute composée quelque quarante ans plus tôt. Morley a inclus une version de cette mélodie dans ses *Consort Lessons* (1599). Une belle version de Dowland existe aussi, découverte récemment dans un manuscrit italien (qui semblerait indiquer un tempo plus rapide que pour les versions de Byrd) ; un autre arrangement pour luth, extrêmement brillant, a été publié par Daniel Batchelar en 1610.

Dans la première version de Byrd, la première strophe aurait presque pu faire partie d'une pavane, et dure seize semi-brèves. Elle est ainsi deux fois plus longue que la plupart des *almans* de Byrd. Après la reprise variée, il y a une seconde strophe "à seize", très similaire à la première, suivie de sa propre reprise variée. Toute cette structure de soixante-quatre semi-brèves est ensuite répétée, avec de nouveaux ornements et contreponts, sur la même basse.

La deuxième version daterait des années 1580. Cette fois, il y a une variation complète en plus, donc la grande structure de soixante-quatre semi-brèves y figure trois fois en tout.

10 ***The Ghost*, BK78** (Clavecin HB)

Sources : *FVB* (n° 162), *Matchett* (f. 20). [*Neighbour*, p. 168]

Le "fantôme" du titre n'est pas du genre effrayant. L'anglais élisabéthain utilise ce mot plutôt dans le sens d'"esprit". En forme et en caractère, l'œuvre est une *alman*. La mélodie des deux strophes principales n'est peut-être pas de Byrd lui-même. La première phrase (en sol majeur) est suivie d'une reprise variée. La deuxième (qui commence, exceptionnellement, en la mineur) est deux fois plus longue ; elle est suivie aussi de sa reprise variée. Toute cette structure est ensuite répétée, de façon encore plus variée. Byrd agit ici exactement comme dans d'autres *almans*. Le manuscrit de Clement Matchett porte une date de copie (le 20 août 1612), mais l'œuvre est sans doute composée quelque trente ans auparavant.

11 ***Monsieur's Alman* (III), BK44** (Clavecin RvN)

Unique source : *FVB* (n° 63). [*Neighbour*, "Alman C1", p. 167]

Voir la notice pour les deux versions en sol majeur (ce CD/8-9), sans doute antérieures. Celles-ci présentaient deux et trois énoncés complets, respectivement, de la forme de base. Cette troisième version, en ut majeur, n'en présente qu'un seul (avec, bien sûr, les reprises variées à chacune des strophes principales). En transposant la basse une quarte plus haut, comme il l'avait fait pour le *Lachrymae* de Dowland (BK54 ; CD2/12), Byrd soulève la mélodie pour la placer dans la partie la plus lumineuse et brillante de l'instrument, tout en se permettant d'y ajouter de plus riches accords en-dessous. Le résultat est maintenant hautement satisfaisant : l'œuvre est plus courte, la pensée musicale plus concise, les traits de virtuosité digitale plus brillants, et les harmonies plus variées.

- [12] **A Pavyn, BK16a** (Virginal muselar)
 [13] **A Galliard, BK16b** (Virginal muselar)

Source principale : *BL Add MS 31392* (f. 6). [*Neighbour*, “Pavan & Galliard a3”, p. 200]

Ces pièces se trouvent dans un manuscrit qui date d'environ 1600 (ainsi que dans une source fragmentaire, découverte récemment), mais elles ont dû être composées bien avant. On a tendance à les oublier, à cause de l'ombre portée sur elles par les autres pièces comparables en la mineur (mode éolien) plus connues, telles la troisième dans la séquence *Nevell* (BK14 ; CD6/7-8), “à seize”, et par une œuvre “à huit”, la *Earle of Salisbury* (BK15a ; CD2/15-17). Pourtant il serait dommage de ne pas s'attarder sur celles-ci. La pavane est “à seize”, ayant six sections et quatre-vingt-seize semi-brèves. C'est un bel exemple de la maîtrise de cette forme que le jeune Byrd avait acquise. Chaque strophe a un caractère harmonique différent. Les trois commencent sur les accords inattendus de mi majeur, ut majeur et la majeur. En outre, la pavane met en place une progression rythmique, à partir des harmonies lentes en semi-brèves du début, en passant par les minimales de la deuxième strophe, jusqu'aux noires et croches en syncopes de la troisième. L'excellente gaillarde (dont les strophes commencent sur les accords de la mineur, fa majeur et la majeur) aurait presque pu être une chanson à l'origine.

- [14] **Paven, BK100a [EKM 10a]** (Clavecin RvN)
 [15] **Galiard, BK100b [EKM 10b]** (Clavecin RvN)

Unique source : *Weelkes* (n° 58, n° 59). [*Neighbour*, p. 178]

Ces œuvres curieuses et peu satisfaisantes ne sont probablement pas de Byrd, bien que le compositeur Thomas Weelkes semble avoir pensé qu'il en était l'auteur, lors de l'établissement de son manuscrit dans les années 1590, époque où il a pu étudier avec Byrd. La paire était initialement exclue de *Musica Britannica*, mais avait reçu le numéro BK100 dans la liste des morceaux sans doute apocryphes. Vingt ans plus tard, l'attribution n'avait pas vraiment retrouvé faveur, mais Alan Brown rappelait que *Weelkes* ne contient aucune “attribution à Byrd qui s'est avérée fausse”, à moins que celle-ci ne prouve le contraire.

Neighbour rejette cette paire sans ambages ; il s'agit de pièces que le compositeur “n'aurait certainement pas reconnues comme siennes... il est difficile de croire que Byrd ait pu composer cette pièce d'une pauvreté si accablante, à quelque étape de sa carrière.” Puisque de très légers doutes subsistent toujours, je les ai incluses ici. Les auditeurs peuvent dès lors exercer leur propre jugement artistique et décider d'eux-mêmes. Une telle démarche est instructive car elle attire l'attention sur les éléments présents dans les paves et gaillards qui sont incontestablement dues au maître, éléments qui brillent ici par leur totale absence. Puisqu'il s'agit d'une pavane normalement conçue, une courte œuvre “à huit”, on peut profitablement la comparer à la courte pavane en ut majeur BK30a, la quatrième dans la séquence *Nevell* (CD6/9).

Aucune pavane authentique de Byrd ne présente de mélodies aussi peu mémorables. Ici il n'y a que des bribes de phrases qui font des méandres autour de quelques notes très limitées. La vitalité rythmique est très pauvre. La musique reste inlassablement dans la tonalité d'ut majeur : chacune de ses six sections commence en ut majeur, et quatre terminent également en ut. Il y a un bref instant plus frappant dans la deuxième strophe, pourtant sans grande originalité, mais il est repris sans raison et de façon moins convaincante dans la troisième strophe. Quant à la gaillarde, elle partage toutes les faiblesses de la pavane, en y ajoutant une de plus, mais elle est de taille. Chaque strophe comporte un nombre différent de mesures (5, 4 et 6, respectivement), un procédé inconnu dans les œuvres de Byrd. Comme résultat, il y a trente mesures, ce qui va à l'encontre de la règle précisée par Morley — instruction qu'il a sûrement apprise de Byrd lui-même — qui est de veiller à ce que, dans de telles pièces, il y ait toujours un multiple de quatre mesures.

[16] Lady Montegle's Paven, BK75 (Clavecin HB)

Unique source : *FVB* (n° 294). [*Neighbour*, “Pavan G7”, p. 198]

Élizabeth, Lady Montegle, était la fille de Thomas Stanley et la première femme d'Edward Parker, douzième Lord Morley (voir le CD5/12) ; elle est morte en 1585. Cette pièce date peut-être des années 1570. C'est la seule pavane “à douze” connue de Byrd, les six sections font donc soixante-douze semi-brèves, de façon parfaitement régulière. Bien qu'inhabituelle, elle se conforme aux règles. Les reprises variées sont particulièrement intéressantes. L'œuvre est l'une des rares à exploiter le clavier flamand en “octave courte” à la basse.

[17] A Pavion, BK72a (Clavecin HB)

[18] The Galliard to it, BK72b (Clavecin HB)

Source principale : *Weelkes* (n° 1, n° 2). [*Neighbour*, “Pavan & Galliard G3”, p. 198]

La pavane est “à seize”, ayant six sections et quatre-vingt-seize semi-brèves. La paire est en sol majeur (mode mixolydien) et la troisième strophe commence sur l'accord de fa majeur, pour souligner cet aspect mixolydien. Le schéma harmonique de la gaillarde est différent, en passant par l'accord surprenant de mi majeur dans la partie centrale. Le rythme harmonique est lent, mais varié. Dans la première strophe, la basse se déplace clairement par quarts et quintes. Dans la deuxième strophe, elle descend et puis remonte, par mouvement conjoint. Et dans la dernière partie, elle devient statique, afin de bien préparer l'énergie de la gaillarde. Celle-ci rappelle le style de la troisième gaillarde *Nevell* (BK14b ; CD6/8). Il s'agit sans doute d'œuvres de jeunesse.

[19] Praeludium to the Fancie, BK12 [deuxième version] (Virginal muselar)

[20] Praeludium to the Fancie, BK12 [troisième version] (Clavecin HB)

[21] Praeludium to the Fancie, BK12 [quatrième version] (Clavicorde)

[2] ***Praeludium to the Fancie, BK12*** [cinquième version] (Clavecin RvN)

Voir la notice pour le CD3/2, où cette œuvre est jouée sur un grand orgue d'église, dans une acoustique généreuse et résonante, au diapason bas. Ce prélude en la mineur est maintenant joué à nouveau, dans une acoustique plus intime, au diapason haut, sur le virginal muselar, sur le petit clavicorde, et sur deux différentes sortes de clavecins. Une grande partie de l'œuvre de Byrd pour clavier convient parfaitement à tous les instruments à clavier de l'époque. Le contraste frappant entre les sons majestueux de ce prélude à l'orgue Ahrend et les sons doux du clavicorde souligne une double vérité : non seulement les musiciens utilisent les instruments pour redonner vie à des pièces de musique laissées par les compositeurs ; mais également, ils se servent de ces pièces pour donner une vie aux instruments construits par des facteurs, maîtres de leur art.

[23] ***Fantasia, BK13*** (Clavecin RvN)

Sources : *Tomkins* (n° 8), *FVB* (n° 52). [*Neighbour*, p. 235]

Il nous est difficile d'imaginer maintenant comment les auditeurs en 1560 ont pu réagir à l'éclosion d'originalité et de vitalité trouvée dans cette fantaisie. Aucune pièce comparable n'existe dans le répertoire européen de l'époque, tous pays confondus. Cette fantaisie est souvent parmi les premières pièces de Byrd jouées par des musiciens de nos jours, et elle est populaire dans les concerts. Les circonstances ont fait qu'elle se trouve placée ici à la fin du dernier disque de cette intégrale. On peut noter que, à la mesure 82, Byrd incorpore une citation d'une chanson de l'époque, identifiable (mais dont le nom n'est pas connu, hélas !). Elle figure dans le manuscrit *BL Add. 60577*, copié avant 1563 (voir *Musica Britannica*, volume LXVI, n°. 54).

Quel énorme parcours de compositeur entre le petit *Miserere* ou cette brillante fantaisie de jeunesse, et la maturité de la *Fancy* en ré mineur (BK46) ; entre la pavane en ut mineur BK29a, "la première qu'il ait jamais faite", et la polyphonie joyeusement économe de la pavane et la gaillarde *Eccho* (BK114) ; entre le *Gypseyse Round* (BK80) et les textures novatrices des variations sur *O mistress mine, I must*, (BK83) ; entre la "gaieté inextinguible" du *Horne Pipe* et l'extraordinaire paire de pièces sur le *Quadran* (BK70a) !



DAVITT MORONEY

La carrière de soliste de Davitt Moroney l'a conduit en Europe, en Amérique, en Australie et au Japon. Il a enregistré près de cinquante disques, dont la plupart sont des enregistrements de clavecin seul, ou d'orgue. Il a reçu de nombreuses récompenses internationales, dont un Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros et deux Gramophone Awards.

Il a été le premier à enregistrer d'importants manuscrits récemment découverts : le Livre de tablature de Clavescin de Marc Roger Normand Couperin, le "Couperin de Turin" (recueil qu'il a identifié en 1997; publié chez Hyperion en 1999) ; les œuvres complètes pour orgue de Louis Couperin ; et le "Purcell Manuscript" (une source autographe de pièces de clavecin de Henry Purcell, maintenant conservée à la British Library). Il a également publié plus d'une vingtaine d'éditions de musique baroque (dont l'Art de la Fugue de J. S. Bach, 1990).

Né en 1950 en Grande Bretagne, Davitt Moroney a été formé à Londres, à Paris et à Berkeley. Sa thèse de doctorat (Université de Californie, 1980) porte sur la musique de William Byrd et de Thomas Tallis. Il vit en France depuis 1980 et partage sa vie professionnelle entre les récitals de clavecin ou d'orgue, les enregistrements et l'enseignement.

INDEX

BK no.	CD and Track no.	BK no.	CD and Track no.	BK no.	CD and Track no.
1	7/1	33a/b	2/9,10	67	3/8 (organ)
2a/b	6/17, 18	34	2/4	68	3/18
3a/b	7/2,3	35	1/7	69	3/19
4a/b	5/13,14	36	1/9	70a/b	5/3,4
5a/b	2/1,2	37	2/20	71a/b	6/5-6
6	4/5	38	1/2	72a/b	7/17,18
7	1/1	39	1/13	73a/b	5/24,25
8	2/11	40	4/12	74	6/15
9	3/13 (organ)	42	1/12	75	7/16
9	5/5 (harpsichord)	43	3/10	76	5/20
10	5/7	44	7/11	77	5/21
11	2/8	45	4/7	78	7/10
12	3/2 (organ)	46	3/11 (organ)	79	4/3
12	7/19 (muselar)	46	4/10 (harpsichord)	80	5/15
12	7/20 (harpsichord HB)	47	3/14	81	2/23
12	7/21 (clavichord)	48	3/15	82	4/8
12	7/22 (harpsichord RvN)	49	3/16	83	5/1
13	7/23	50	3/6	84	1/10
14a/b	6/7,8	51	1/11	85	4/1
15a/b/c	2/15,16,17	52a/b	5/16,17	86	4/9
16a/b	7/12,13	53	5/18	87	7/8
17	6/16	54	2/12	88	7/9
18	5/23	55	2/13	89	5/19
19	6/1	56	7/7	90	5/12
20	1/6	57	6/19	91	5/2
21a/b/c	1/3,4,5	58	4/2	92	2/14
22	2/21	59a/b	5/10,11	93	7/4
23a/b	5/8,9	60a/b	2/6-7	94	7/5
24	2/3	61	3/20 (organ)	95	7/6
25	3/12 (organ)	61	6/20 (harpsichord)	100a/b	7/14,15
25	6/2 (harpsichord)	62	3/17 (organ)	114a/b	2/18,19
26	1/8	62	4/4 (harpsichord)	115 [EKM3]	2/5
27	3/3	63	4/6	116 [EKM4]	2/22
28	3/9	64	3/4	117 [EKM30]	5/22
29a/b	6/3,4	65	3/5	118 [EKM26]	5/6
30a/b	6/9,10	66	1/14 (clavichord)	121 [EECM6/34]	3/1
31a/b	6/11,12	66	3/7 (organ)	EKM48	4/11
32a/b	6/13,14	67	1/15 (clavichord)		

hyperion

NOTES EN FRANÇAIS

CDS44461/7

7 compact discs

Total playing time
497'29



William
Byrd

(c1540-1623)

THE COMPLETE KEYBOARD MUSIC

Davitt Moroney

harpsichords, muselar virginal, chamber organ, clavichord
Ahrend organ of l'Église-Musée des Augustins, Toulouse

Recorded in l'Église-Musée des Augustins, Toulouse, France

Ingatestone Hall, Essex, England

l'Abbaye Royale de Fontevraud, France

on various dates in 1991, 1992, 1996, 1997

Recording Engineers KEN BLAIR, MIKE HATCH

Design TERRY SHANNON

Recording Producers EDWARD KERSHAW, NICK PARKER, JOHN HAYWARD-WARBURTON

Executive Producers DAVITT MORONEY, EDWARD PERRY

© Hyperion Records Limited, 1999

© Hyperion Records Limited, 2010

(Originally issued on Hyperion CDA66551/7)

LC 7533

MUSICA
BRITANNICA



Front illustration: Phoenix. A glass window specially designed, made
and photographed by Malcolm Crowthers

MADE IN POLAND

www.hyperion-records.co.uk

HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND

ABBAYE
ROYALE
DE
FONTEVRAUD