

After Dark

A Midnight Fantasia

PIERRE GALLON

After Dark

A Midnight Fantasia

I. Before Darkness Falls / *Avant la tombée du jour*

- ANONYMOUS (16th century)
- 1 | **Like as the Lark within the Merlion's Foot** * 2'29
- PETER PHILIPS (ca. 1560-1628)
- 2 | **Pavana Doloroso Tregian** 6'46
- 3 | **Galiarda Dolorosa** 2'12
- ANONYMOUS (16th century)
- 4 | **O Death Rock Me Asleepe** 2'37

II. At Nightfall / *Au crépuscule*

- ANTHONY HOLBORNE (ca. 1545-1602)
- 5 | **The Night Watch** * 1'29
- WILLIAM BYRD (ca. 1540-1623)
- 6 | **The Bells** * 4'19
- RICHARD EDWARDS (1525-1566)
- 7 | **In Goinge to my Naked Bedde** 2'22
- JOHN BULL (ca. 1562-1628)
- 8 | **Bulls Goodnighte** 4'06

III. The Night / *La nuit*

- JOHN DOWLAND (1563-1626)
- 9 | **A Dream** * 4'50
- ANONYMOUS / Att. to THOMAS PRESTON (d. ca. 1563)
- 10 | **Uppon La Mi Re** 3'38
- WILLIAM BYRD
- 11 | **The Ghost** 1'58

- JOHN DOWLAND
- 12 | **Mr. Dowland's Midnight** * 2'34
- BERNARD FOCCROULLE (b. 1953)
- 13 | **Night** (2023) 4'21
- World première recording / *Premier enregistrement mondial*
© Bernard Focccroulle

IV. At Daybreak / *À l'aube*

- PETER PHILIPS
- 14 | **Ecco l'aurora** 4'11
- WILLIAM BYRD
- 15 | **Prelude** 1'05
- JOHN BULL
- 16 | **Fantasia** MB 15 3'07
- PETER PHILIPS
- 17 | **Bonjour mon coeur** 3'34

V. Go Nightly Cares! / *Hors ! Tourments de la nuit*

- JOHN BULL
- 18 | **Fantasia** MB 12 6'18
- ANONYMOUS (16th century)
- 19 | **The Gannet Pavan** 2'44
- 20 | **Galliard** 2'30
- JOHN DOWLAND
- 21 | **Go Nightly Cares** * 2'41

PIERRE GALLON, *keyboards*

1, 7, 9, 13, 19, 20 : virginal-muselaar by Jean Tournet and Émile Jobin (1973/2013) after Rückers, collection of the Hôtel de Barneville (Harmonia Sacra, Valenciennes)
2, 3, 5, 8, 10, 11, 21 : Flemish harpsichord by Emmanuel Danset and Julien Bailly (Atelier Marc Ducornet, 2020) after Couchet
4, 12, 14-18 : Italian harpsichord by Philippe Humeau (2016) after various 17th-century models
6, 21 : toy piano by Claire Berget (2024), original 39-key model after Victor Michel's 1960's models

* Transcriptions/arrangements/completions by Pierre Gallon

Fled is that music: — Do I wake or sleep?

John Keats, *Ode to a Nightingale* (1819) ¹

— Puck: “If we shadows have offended,
Think but this and all is mended,
That you have but slumbered here
While these visions did appear.”

William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream* (1600) ²

Je voulais raconter la nuit anglaise. Ma nuit anglaise. Pas nécessairement une nuit historique, pas une nuit sociologiquement renseignée qui décrirait des habitudes sans doute éloignées de nos usages modernes : plutôt une nuit poétique, fantasmée, une nuit renaissante qui dialoguerait avec notre nuit contemporaine, une nuit universelle donc, inspirée par les *Sonnets* de Shakespeare ou les toiles du Siècle d'or néerlandais (et tant pis si l'on sait aujourd'hui que *La Ronde de nuit* de Rembrandt est en fait une parade au grand jour !) mais aussi éclairée par les romans de Dickens ou la poésie de Keats.

Il s'agirait là d'ouvrir un espace sonore où la nuit se révèle sous de multiples facettes, comme une invitation à projeter notre propre rêverie sur ce moment singulier de la journée mais aussi plus généralement sur une époque foisonnante et une culture insulaire qui s'autorisaient déjà toutes les audaces créatives. Au fil des pièces, interprétées sur différents instruments à claviers, se déploient les visages changeants de cette nuit fantasmée : des songes délicats aux échos de rencontres furtives, des élans spirituels aux contrées de la fantaisie – genre musical typiquement anglais où l'imagination est la seule loi. De cette chimère parfois teintée d'inquiétante étrangeté, une subtile tension se révèle, une utopie qui renvoie aux mots de Shakespeare dans ce délicieux oxymore de son sonnet 43 : “And darkly bright are bright in dark directed” – “Et d'une troublante clarté brillent ceux qui sont guidés dans la nuit”.

J'ai construit ce programme en plusieurs chapitres entourant celui de la nuit à proprement parler, avec des pièces parfois bien connues qui côtoient des pages plus anonymes ; des pièces véritablement écrites pour le clavier ou des transcriptions que j'ai faites, tirées des corpus de consorts de violes, de tablatures de bandora ou de luth.

C'est un soir ordinaire, après une journée ordinaire : la pénombre se fait, soulevant son lot de questions existentielles ; bientôt la garde de nuit appelle au couvre-feu et les cloches sonnent l'heure du coucher. C'est là qu'entre en scène le fabuleux *toy piano* construit pour l'occasion par Claire Berget, rappelant les carillons des beffrois nordiques. L'imagination sans borne des Anglais à la Renaissance en matière de facture instrumentale (virginal-muselaar ou “mother and child”, *lyra viol*, cistre, bandora ou orpharion) nous a convaincus que cette bizarrerie anachronique ne trahirait pas l'esprit de nos aventureux aînés ! Le bonnet de nuit vissé sur les oreilles, au faite de la nuit, la pièce de Bernard Focroulle nous plonge dans un rêve distordant la réalité que seule une aube toscane sait rétablir, avant le réveil et le retour au quotidien qui nous autorise, au moins pour quelques heures, à bouter hors les tourments de la nuit.

PIERRE GALLON

¹ *La musique s'est tue : — Suis-je éveillé ou toujours endormi ?*

² *Ombres que nous sommes, si nous avons déplié, — figurez-vous seulement (et tout sera réparé) — que vous n'avez fait qu'un somme, — pendant que ces visions vous apparaissaient.*

La nuit possède sa propre culture, qui change et se remodèle au fil des époques. Pour contextualiser le voyage musical proposé sur ce disque – du coucher au lever du soleil en passant par les ténèbres –, il faut se rappeler ceci : ce que nous appelons aujourd'hui “pollution lumineuse” n'existait pas au moment de la composition de ces pièces. Décrite par un poète anglais comme “s'évasant telle une aube lugubre”, l'espèce de faible lueur orangée recouvrant les zones urbaines modernes était alors inconnue. Lorsque l'obscurité tombait, elle restait épaisse et impénétrable. Mais la moindre présence d'un éclairage visant à la dissiper était perçue avec autant de suspicion que de soulagement. Ceux qui erraient dans le noir plutôt que de se blottir au fond de leur lit se voyaient aisément divisés en “veilleurs de nuit” et “noctambules”. Les premiers étaient des gardiens et agents de police armés de lourds bâtons et de lanternes à bougies à l'affût des seconds, causes de toutes sortes de méfaits et de troubles.

William Shakespeare, dont les pièces datent de la même époque que cette musique, utilise la nuit et l'obscurité pour accentuer l'intensité et la concentration de son drame. Disant adieu à ce qu'il appelle “le jour criard, bavard et impitoyable”, le poète transforme l'approche du soir en moment critique pour ses personnages les plus vulnérables ou les plus menaçants. Le meurtre de Duncan par Macbeth se déroule dans le noir le plus profond, le roi Lear devient fou par une nuit d'orage et, dans *Cymbeline*, le comploteur Iachimo est introduit clandestinement dans la chambre d'Imogène, qui dort en toute innocence tandis que “les grillons chantent et les sens épuisés de l'homme se réparent par le repos”. C'est aussi le crépuscule qui façonne si magnifiquement la comédie et la magie au cœur du *Songe d'une nuit d'été*.

Pour plus d'un compositeur au programme de l'album, la nuit charriait cependant quelque chose de plus inquiétant, voire de véritablement effrayant. Le long règne d'Élisabeth I^{re}, de 1558 à 1603, se déroula sous la menace constante d'une série de cabales et de conspirations, dont beaucoup furent soutenues par des monarques étrangers, comme Philippe II d'Espagne. Menaces qui créèrent un climat de suspicion et d'hostilité envers quiconque restait fidèle à la foi catholique plutôt qu'à l'Église protestante réformée d'Angleterre dirigée par la souveraine. Bien qu'elle ait elle-même été décrite par un contemporain comme “n'aimant pas ouvrir de fenêtres dans le cœur et les pensées secrètes des hommes”, ses principaux ministres poursuivirent une politique de surveillance stricte, d'espionnage et de sanctions sévères contre les catholiques au nom de la sécurité nationale. L'obscurité, au moins métaphorique, s'abattit sur les “papistes” et “romainistes” britanniques, dont nombre de prêtres furent arrêtés, torturés et exécutés pour avoir comploté contre la reine.

Le fait que **William Byrd** ne se soit jamais trouvé contraint d'abjurer sa foi était en grande partie lié à l'amour qu'Élisabeth portait à la musique. “Elle privilégiait cette excellente science” et jouait du luth et du virginal avec talent. La carrière du compositeur connut certes des moments difficiles lorsque sa loyauté envers ses coreligionnaires le rendait suspect, mais la reine semble avoir garanti à ce “Père de la Musique” des exemptions spéciales lorsqu'il fallait s'acquitter des lourdes amendes imposées aux fidèles réticents à assister aux offices religieux anglicans.

Doyen des compositeurs anglais pour clavier des dernières décennies du XVI^e siècle, Byrd fut à juste titre décrit par des auteurs et musiciens de notre époque comme “le Bach de son temps”. Dans ses cycles de variations virtuoses sur des mélodies bien connues ainsi que dans la paire de danses traditionnellement formée par la pavane et la gaillarde, il pouvait tirer une merveilleuse gamme de sonorités contrastées sur les différents instruments à disposition – virginals, clavecins ou épinettes. *The Bells* montre une inventivité joueuse dans son utilisation d'un *ostinato* imitant les cloches d'église (bien que la nuit, le seul son de ce genre à résonner dans les rues sombres d'une ville fût généralement le simple tintement de la clochette d'un veilleur signalant le passage des heures).

The Ghost témoigne pour sa part de l'habileté avec laquelle Byrd transforme une chanson populaire en composition raffinée pour clavier, sans pour autant que son élégance et ses ornements mettent trop l'accent sur le caractère fantomatique. Il faut souligner que tout le monde à l'époque élisabéthaine croyait aux esprits et aux apparitions. La présence de différents spectres, souvent censés transmettre des messages précis à ceux qui pouvaient les voir, ajoutait aux terreurs de la nuit.

Menacés par la persécution religieuse, plusieurs élèves et collègues musiciens de Byrd préférèrent fuir l'Angleterre, cherchant refuge en Flandre ou voyageant jusqu'en Italie et en Espagne. Parmi eux se trouvait **Peter Philips**, formé comme enfant de chœur à Londres avant de partir pour Rome, où il travailla auprès de Felice Anerio, maître de musique au Collège anglais. C'est là que Philips s'imprégna pleinement des styles polyphoniques de Palestrina et Victoria, tout en découvrant les madrigaux italiens de Luca Marenzio. Finalement installé dans les Pays-Bas espagnols sous le patronage de l'archiduc amateur d'art Albert de Habsbourg et de son épouse Isabelle, il publia son propre recueil de madrigaux ainsi que trois magnifiques volumes de motets et antiennes. Sa renommée en tant qu'Anglais à l'étranger faisait la fierté de ses compatriotes. Dans *The Compleat Gentleman* (1622), Henry Peacham écrit : “Je ne dois pas non plus oublier ici notre remarquable concitoyen Peter Philips, aujourd'hui l'un des plus grands maîtres de la musique en Europe : il s'inspire entièrement de la veine italienne.”

Cette influence est particulièrement audible dans sa version pour clavier du madrigal *Ecco l'aurora* de Marenzio. Dans cet arrangement ainsi que dans celui, similaire, de la chanson *Bonjour mon cœur* de Roland de Lassus, Philips montre ce qu'il doit au style de Byrd en tant que compositeur pour virginal, le clavecin britannique. L'équilibre se fait ici entre virtuosité improvisée et hommage conscient aux formes polyphoniques sur lesquelles les musiciens de l'ère Tudor fondaient leur éducation artistique. La plupart des œuvres pour clavier de Philips furent probablement écrites avant son départ d'Angleterre, notamment les exubérantes pavane et gaillarde nommées en l'honneur d'un mécène catholique, le gentilhomme cornouaillais Francis Tregian.

C'est pour de tout autres raisons que le claviériste **John Bull** fut contraint de s'enfuir sur le continent alors qu'il semblait au sommet d'une carrière prometteuse. En 1613, année même où il dédia son anthologie pour clavier *Parthenia or The Maydenhead* à son élève la princesse Élisabeth, fille de Jacques I^{er}, et reçut une pension royale, il fut impliqué dans un scandale d'adultère. "Cet homme a plus de musique que d'honnêteté et est aussi connu pour attenter à la virginité que pour toucher l'orgue et le virginal", observa l'archevêque de Canterbury. Réfugié à Bruxelles, Bull se convertit précipitamment au catholicisme afin d'entrer au service de l'archiduc Albert. Ses partitions allient une technique d'un raffinement éblouissant à une intelligence et une inventivité singulières. Les deux *Fantasias* retenues ici illustrent parfaitement cette combinaison, tandis que *Bulls Goodnight* ressemble davantage à un joyeux appel aux réjouissances nocturnes qu'au rituel apaisant d'une bougie que l'on souffle à l'heure du coucher.

À **John Dowland**, luthiste extrêmement doué et meilleur compositeur de "songs" de sa génération, la vie de musicien itinérant au sein des cours d'Allemagne et du Danemark apporta son lot de succès et de frustrations. Il semble avoir été l'archétype de "l'âme sensible", sujet à d'intenses moments de joie et de mélancolie. *Go Nightly Cares* est avant tout un adieu solennel au monde et une préparation à la vie à venir. Certaines compositions pour luth comme *A Dream* ou *Mr. Dowland's Midnight* lui valurent l'admiration de l'Europe entière et parurent dans des versions destinées à une gamme d'instruments divers en même temps qu'il luttait pour faire face aux exigences pratiques qu'on lui imposait en tant qu'interprète et professeur.

Avec ses hasards, ses accidents et ses surprises, la nuit devint un royaume que les compositeurs anglais de cette époque aimèrent à explorer. Doit-on déceler dans *The Night Watch* d'**Anthony Holborne** une pointe de moquerie intentionnelle, opposant la confiance majestueuse de cette musique en forme de procession à la réalité monotone des veilleurs élisabéthains, si souvent moqués pour leur incompétence et leur inefficacité ? Les paroles originales d'*In Goinge to my Naked Bedde* de **Richard Edwards** évoquent en revanche sans détour les perturbations causées par les pleurs d'un bébé et sa mère inquiète, privée de sommeil. On trouve un pré-écho plus sinistre des *Nightly Cares* de Dowland dans *O Death Rock Me Asleepe*, dont les vers seraient l'œuvre de la reine Anne Boleyn, seconde épouse du roi Henri VIII, avant son exécution (sur base d'accusations mensongères) à la Tour de Londres en 1536. Anne était une musicienne talentueuse et a peut-être aussi conçu la basse obstinée de la chanson. Quant au subtil *Uppon La Mi Re* de l'organiste d'Oxford **Thomas Preston**, il appartient sans doute à ces petites heures précédant l'aube où le cerveau éveillé est souvent le plus créatif. Avec les rythmes vifs et enjoués entendus dans *The Gannet Pavan* et *Galliard*, nous pouvons nous réjouir de la promesse d'un jour nouveau.

JONATHAN KEATES
Traduction : Nicolas Deryn

Night (2023)

Pierre Gallon m'avait demandé de lui écrire une pièce dans le cadre de son projet discographique sur le thème de la nuit. J'ai composé *Night* en février 2023, et l'œuvre lui est dédiée.

Comment traiter de la nuit au clavecin ? Je me suis souvenu que dans les *rāgas* indiens, la tierce majeure est absente des improvisations nocturnes mais elle réapparaît avec le lever du soleil. J'ai donc décidé de construire cette pièce en privilégiant les tierces mineures, dont la sonorité plus sombre évoque bien l'atmosphère nocturne.

J'ai conçu cette pièce pour un clavecin à un clavier accordé selon le tempérament méso-tonique aux 2/7 de coma qui privilégie les tierces justes (en particulier les tierces mineures) par une répartition inégale des différents demi-tons dans la gamme. Cela accentue et différencie les couleurs spécifiques à chaque intervalle, à chaque accord, et ce d'autant plus si l'harmonie consonante fait place à des agrégats plus complexes. En offrant une riche diversité de couleurs des intervalles, le tempérament inégal devient un outil expressif à part entière. Au clavecin, il existe plusieurs manières de jouer un accord : accord plaqué ou brisé, arpège... Toutes ces techniques typiques de la littérature pour clavecin se retrouvent dans *Night* et renforcent ainsi l'expression spécifique de chaque accord.

Un mot sur la forme : après l'introduction et la présentation du matériau musical initial, une section chromatique descendante traverse le clavier jusqu'en son milieu. La section suivante fait place à une écriture plus rapide et plus fluide où lignes ascendantes et descendantes se confrontent mutuellement. Le mouvement descendant finit par l'emporter et vient se briser sur un accord de *do* mineur. Mais cette arrivée dans le grave de l'instrument se colore presque immédiatement d'une apparition de la tierce majeure. Celle-ci, partant de l'aigu du clavier, va progressivement s'imposer dans tous les registres. La nuit a pris fin...

BERNARD FOCCROULLE



Église Sint-Agnesbegijnhof, Sint-Truiden

Des claviers pour écrire la nuit

Qui veut raconter la nuit doit sortir de sa poche tous les appeaux nécessaires. Chacun des quatre instruments de cet enregistrement fait ici précisément entendre la pâte sonore de ce territoire musical partagé par l'Angleterre et les Flandres. Les trois "clavecins" ont en commun le mode d'émission du son : une corde métallique est pincée par une plume, par l'intermédiaire d'une mécanique légère. Mais leurs formes différentes, les essences de bois dont ils sont issus, la variabilité des points de pincement de la corde par rapport au sillet, et les multiples subtilités de facture d'un instrument à l'autre, offrent un riche nuancier de timbres et permettent de gagner en vocalité, en gras ou en diphtongues, mais aussi en éloquence. Par d'ingénieux systèmes d'accouplements de registres, et même par l'ajout ponctuel d'un *jeu-de-luth* en cuir ou d'un *arpichordum* grésillant, ces instruments campent tantôt l'activité de la ville, tantôt les modulations de leurs forêts originelles.

Le carillon miniature du *toy piano* fait, quant à lui, sonner ses tiges d'acier comme d'innombrables cloches qui scandent et strient l'espace sonore avant de laisser, enfin, la parole aux seuls chats-huants.

Keyboards for narrating the night

Anybody who wants to tell the story of the night needs to have all the necessary sound effects at the ready. Each of the four instruments in this recording reproduces the precise soundscape of a musical territory shared between England and Flanders. The three 'harpsichords' heard here all use the same sound production method: a metal string plucked by a quill, operated by a light intermediary mechanism. Yet their different shapes and sizes, the types of wood from which they are fashioned, the variable point where the strings are plucked and its respective distance from the bridge, as well as the multiple subtle varieties in manufacture from one instrument to the next, make for a rich palette of timbres which allows each instrument to gain, say, in vocal quality, in full-bodied power or in vowel-rich nuances, but also in eloquence. With ingenious systems for coupling registers, and even the ad hoc addition of a leather lute stop or buzzing arpichordium effect, these instruments sometimes mimic the activity of the city, sometimes the sounds of the forests they originally came from.

As for the miniature carillon of the toy piano, it strikes its steel rods like countless tiny bells scratching and scoring the sound space, before leaving the last word to screech-owls alone.

CLAIRE BERGET
Translation: John Thornley



Left:
- Flemish harpsichord by Emmanuel Danset and Julien Bailly after Couchet
- virginal-muselaar by Jean Tournet and Émile Jobin after Ruckers

Right:
- Italian harpsichord by Philippe Humeau after various 17th-century models
- toy piano by Claire Berget after Victor Michel's 1960's models

Fled is that music: – Do I wake or sleep?

John Keats, *Ode to a Nightingale* (1819)

– Puck: 'If we shadows have offended,
Think but this and all is mended,
That you have but slumbered here
While these visions did appear.'

William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream* (1600)

I wanted to tell the tale of an English night – *my* English night. Not necessarily an historically authenticated night, based on sociological research, describing customs far removed from contemporary ones, but rather a poetic night of fantasies, a night of the Renaissance era, capable of colloquy with our own night of today: a universal night, so to speak, a night inspired by Shakespeare's Sonnets and the paintings of the Dutch Golden Age – notwithstanding research showing Rembrandt's *The Night Watch* was actually a daytime parade! – but also illuminated by the novels of Dickens, and the poetry of Keats.

For this, a sound space needs to be opened up to reveal night in its many different facets, in an open invitation for us to direct our daydreams to that singular moment of the revolving day, and more generally to a prolific period in the culture of that island which already allowed all kinds of creative daring. As the pieces succeed each other, played on different keyboard instruments, we see the ever-changing faces of this phantasmagoric night: delicate dreams that echo with clandestine meetings, impulses of the spirit that inhabit the native lands of the Fantasy, a typically English musical genre where imagination is the only law. Out of this illusory will-o'-the-wisp, often tinged with an unsettling strangeness, there emerges a subtle tension, a state of utopia summed up in the exquisite oxymoron of Shakespeare's Sonnet 43: 'And, darkly bright, are bright in dark directed'.²

I have arranged this programme in several chapters, following the course of night itself, with some quite well-known pieces alongside anonymous rarities, and with music conceived for the harpsichord mingled with transcriptions of my own taken from viol consort suites and tablatures for the pandora and lute.

Evening falls: an ordinary evening after an ordinary day, twilight bringing its own existential questions; soon the night watchmen will proclaim the curfew, and the bells will sound the hour for sleep. This is where the wondrous toy piano comes into play: made for this recording by Claire Berget, it recalls the carillons, sets of bell-chimes found in many northern European bell-towers. The English Renaissance period was so boundlessly imaginative in its manufacture of novel instruments (e.g. the virginal-muselar, and the 'mother-and-child' double virginal, the lute, the cittern, pandora and orpharion) that we are sure the toy piano, however bizarre and anachronistic, in no way betrays the spirit of our venturesome forefathers! At the dead of night, with a night-cap covering our ears, Bernard Foccroulle's piece plunges us into a dream that so distorts reality, it can only be restored by a Tuscan dawn, before an awakening and return to the everyday allows us, at least for a few hours, to drive away the terrors of the night.³

PIERRE GALLON
Translation: John Thornley

¹ Alternate 16c-17c English titles are *Fantazia*, *Phansie* or *Fancy*.

² When most I wink, then do mine eyes best see, / For all the day they view things unrespected; / But when I sleep, in dreams they look on thee, / And, darkly bright, are bright in dark directed (...)

³ See also the fanciful essay *The Terrors of the Night*, or *A Discourse of Apparitions* (publ. 1594) by late 16th-century poet, playwright and satirist Thomas Nashe (c.1557-c.1601).

Night time

has its own particular culture, changing and re-fashioning itself as epochs progress. For a context surrounding the musical journey on this disc, from sunset through darkness to daybreak, we need to remember a single fact, that what is nowadays called 'light pollution' did not exist during the period when these pieces were composed. The sort of faint orange glow covering modern urban areas, described by an English poet as 'flaring like a dreary dawn', was unknown. When shadows fell they were thick and impenetrable, yet the merest presence of a light to scatter them was viewed as much with suspicion as with relief. Those not tucked up in bed but moving to and fro amid the gloom were divided easily into 'night watchers' and 'night walkers'. The watchers were guardians and constables, armed with heavy sticks and candle lanterns, on the look-out for the walkers, the agents of every kind of mischief and disorder.

William Shakespeare, whose plays date from the same era as this music, makes use of night and heavy darkness to heighten the intensity and focus of his drama. Bidding farewell to what he calls 'the gaudy, blabbing and remorseless day', the poet turns the approach of evening into a crisis point for his most vulnerable or menacing characters. Macbeth's murder of Duncan takes place in the deepest dark, King Lear goes mad on a stormy night and in *Cymbeline* the scheming Iachimo is smuggled into the bedchamber of innocently slumbering Imogen while 'the crickets sing and man's o'erlaboured sense repairs itself by rest'. It is nightfall too which so beautifully shapes the comedy and magic at the heart of *A Midsummer Night's Dream*.

For several of the composers featured here, however, night had a more unsettling, sometimes genuinely alarming significance. The long reign of England's Queen Elizabeth I, from 1558 to 1603, had been constantly threatened by a series of plots and conspiracies, many of them encouraged by foreign rulers such as King Philip II of Spain. This created an atmosphere of suspicion and hostility surrounding anyone who still remained loyal to the Catholic faith rather than the reformed Protestant Church of England with Elizabeth at its head. Though she herself was described by a contemporary as 'not liking to make windows into men's hearts and secret thoughts', her chief ministers went ahead with a policy of strict surveillance, spying and severe penalties against Catholics in the name of national security. Darkness, metaphorically at least, descended on English 'Papists' and 'Romanists', with many of their priests being arrested, tortured and executed for plotting against the Queen.

That **William Byrd** was never forced to renounce his faith had much to do with Elizabeth's own love of music. 'She favoured that excellent science' and was a gifted performer on the lute and the virginals. Byrd's career certainly featured its moments of danger, when his loyalty to co-religionists placed him under suspicion, but the Queen seems to have guaranteed this 'Father of Music' special exemptions when it came to paying the heavy fines levied on worshippers reluctant to attend Anglican church services.

Byrd was the doyen among English keyboard composers during the sixteenth century's closing decades and has been justly described by writers and musicians in our own day as 'the Bach of his era'. He could exploit a wondrous range of contrasting sonorities on the different available instruments, virginals, harpsichord or spinet, in his sets of virtuoso variations based on well-loved folk melodies and in the classic paired dance forms of the pavan and galliard. *The Bells* reveals his playful inventiveness in its use of an *ostinato* bass imitating a ring of church bells (though at night the only sound of this kind to be heard in a town's dark streets was usually the single tinkling of a watchman's hand bell as he signalled the passing hours).

As for *The Ghost*, this displays Byrd's skilful metamorphosis of a popular song into a sophisticated courtly keyboard essay, though without too much in the way of the phantasmal about its graces and adornments. Everyone in Elizabethan times, we should note, believed in ghosts and hauntings. The presence of different kinds of spectre, often supposed to carry specific messages to those able to see them, added to the terrors of the night.

Several of Byrd's pupils and fellow musicians, under the shadow of religious persecution, preferred to flee England altogether, seeking refuge in Flanders or travelling as far away as Italy and Spain. Among them was **Peter Philips**, who trained as a choirboy in London before setting off for Rome, where he worked under Felice Anerio, music master at the English College. It was here that Philips fully absorbed the polyphonic styles of Palestrina and Victoria, while also encountering the Italian madrigals of Luca Marenzio. Settling finally in the Spanish Netherlands under the patronage of the art-loving Habsburg Archduke Albert and his wife Isabella, he published his own set of madrigals and three magnificent volumes of motets and antiphons. His fame as an Englishman abroad made his compatriots proud. In *The Compleat Gentleman* (1622) Henry Peacham writes 'Nor must I here forget our rare countryman Peter Philips, now one of the greatest masters of music in Europe: he affecteth altogether the Italian vein'.

Just how strongly he affected it can be seen in his keyboard version of Marenzio's madrigal *Ecco l'aurora*. In this and a similar arrangement of Orlande de Lassus's French song *Bonjour mon coeur*, Philips reveals his indebtedness to Byrd's style as a composer for the virginals, the English harpsichord. The balance here is between improvisatory virtuosity and a conscious homage to those polyphonic forms on which Tudor musicians based their musical education. Most of Philips's keyboard music was probably written before he left England, including the exuberant pavan and galliard named for a Catholic patron, the Cornish squire Francis Tregian.

For very different reasons the virginalist and organist **John Bull**, at what must have seemed the zenith of a promising career, was forced to escape to the Continent. In 1613, the same year that he dedicated his keyboard anthology *Parthenia or The Maydenhead* to his pupil Princess Elizabeth, King James I's daughter, and received a royal pension, Bull became involved in a scandalous case of adultery. 'The man hath more music than honesty,' observed the Archbishop of Canterbury, 'and is as famous for marring of virginity as he is for fingering of organs and virginals.' Running away to Brussels Bull hastily became a Catholic so as to enter Archduke Albert's service. His music mixes a technique of dazzling refinement with idiosyncratic wit and inventiveness. The two *Fantasias* on this disc display this amalgam perfectly, while *Bulls Goodnighte* sounds more like a cheerful summons to nocturnal revelry than a sedate snuffing of the candle at bedtime.

For **John Dowland**, supremely gifted lutenist and his generation's finest song writer, life as a wandering musician among the courts of Germany and Denmark brought its triumphs and frustrations. Dowland seems to have been the archetypal 'sensitive soul', subject to extremes of mirth or melancholy. His song *Go Nightly Cares* is essentially a solemn farewell to the world and a preparation for the life to come. Lute compositions like *A Dream* and *Mr. Dowland's Midnight* gained him admiration throughout Europe, turning up in versions scored for a variety of diverse instruments, even as he struggled at the same time to cope with the practical demands made on him as a performer and teacher.

Night, with its chances, its accidents and its surprises, became a realm which English composers at this period delighted in visiting. In **Anthony Holborne's** *The Night Watch*, can we detect a touch or two of conscious mockery, contrasting the stately, processional confidence of this music with the humdrum reality of Elizabethan night watchmen, so often made figures of fun for their incompetence and inefficiency? The original lyrics of **Richard Edwards's** *In Goinge to my Naked Bedde*, on the other hand, directly evoke the familiar disturbance created during the hours of darkness by a crying baby and its anxious, sleep-deprived mother. A more sinister pre-echo of Dowland's 'nightly cares' was *O Death Rock Me Asleepe*, its verses said to have been written by Queen Anne Boleyn, second wife of King Henry VIII, before her execution (on trumped-up charges) at the Tower of London in 1536. Anne was a capable musician and may perhaps have devised the song's ground bass as well as composing the poem. As for Oxford organist **Thomas Preston's** subtly-devised ground *Uppon La Mi Re*, this surely belongs to those small hours before dawn when the wakeful brain is often at its most creative. With the buoyant, nimble-spirited rhythms of *The Gannet Pavan* and *Galliard* we can rejoice in the promise of a new day.

JONATHAN KEATES

Night (2023)

Pierre Gallon asked me to write him a piece for his recording project on the theme of night. I composed *Night* in February 2023, dedicating the work to him.

How to interpret night on the harpsichord? I recalled that in Indian ragas, the major third is absent from nocturnal improvisations, reappearing at sunrise. So I decided to make the piece favour the minor thirds, whose sombre sonority fittingly evokes a nocturnal atmosphere.

I conceived the piece for a single-manual harpsichord tuned to 2/7-comma meantone temperament, which makes for precise thirds (particularly minor thirds) but means that the semitones of the scale are unequal in varying degrees. This highlights the differences between the specific colours of each interval and chord, all the more so when consonant harmony gives way to more complex note combinations. In offering a rich diversity of intervallic colours, unequal temperament becomes an expressive tool in its own right. The harpsichord has many ways of playing the notes of a chord: simultaneously, broken, arpeggiated etc. All these typical techniques of the harpsichord repertoire are found in *Night*, where they are used to reinforce the specific expression of each chord.

A word about the form: after the introduction and presentation of the initial musical material, a descending chromatic passage spans the keyboard as far down as its centre point. The section that follows is more rapid and fluid, with ascending and descending lines confronting each other. The descending motion wins over, then breaks down on a chord of C minor, but having arrived at the bottom of the instrument's register, it is almost immediately overlaid by the appearance at the top of the keyboard's range of a major third, which progressively establishes itself in all registers. Night is at an end...

BERNARD FOCCROULLE
Translation: John Thornley

Pierre Gallon | harmonia mundi

Available in digital format (download and streaming)

FRANÇOIS COUPERIN

Concerts Royaux

(Version for 2 Harpsichords)

Matthieu Boutineau, harpsichord
feat. Thibaut Roussel, theorbo
and guitar

CD HMM 902725

“L’interprétation si vivifiante et si précise des deux clavecinistes, à la fois tendre et joyeuse, renouvelle l’écoute d’un recueil que l’on pensait connaître, mais qui ne cesse de nous surprendre.” – **Diapason**

“Une parfaite connaissance de la dynamique des danses françaises rend le discours toujours très clair, malgré la profusion de notes et d’ornements. [...] La belle inventivité de François Couperin est ici parfaitement servie par les sonorités chatoyantes de ce duo de grand talent.”
– **ResMusica**



“Ce qui frappe d’emblée ici, c’est la prise de risque [...] La relecture couperinienne de Pierre Gallon et de Matthieu Boutineau s’avère passionnante dans le portrait d’un Couperin plein de vie et d’allant. [...] Voilà un enregistrement fascinant et intense.”

– **Muse Baroque**

Pierre Gallon remercie chaleureusement :
Claire Berget, Matthieu Boutineau, Julien Bailly,
Aurélien Delage et le CRR de Limoges, Renaud Détruit et le CRR de Tours,
Bernard Focroulle, Pascal Gallon, Jean-Luc Ho, Yannick Lemaire et Sébastien Wonner.



Avec le soutien du Centre national de la musique



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2026

Enregistrement : janvier-février 2025, Église Sint-Agnesbegijnhof, Sint-Truiden (Belgique)

Direction artistique : Aline Blondiau et Matthieu Boutineau

Prise de son, mixage et mastering : Aline Blondiau

Montage : Pierre Gallon et Aline Blondiau

Accord et préparation des clavecins : Matthieu Boutineau

(tempéraments mésotoniques aux 1/4 et 2/7 de coma)

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo Pierre Gallon : © Jean-Baptiste Millot

Photos des instruments : © Pierre Gallon

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
pierregallon.fr

HMM 902765