





## Mr Tomkins his Lessons of Worthe

Musique pour clavecin  
de Byrd, Bull, Tomkins & Tallis

Bertrand Cuiller

**Pièces en la**

1. John Bull : Chromatic Pavan (Queen Elizabeth's)	6'05
2. John Bull : Chromatic Galliard	2'58
3. Thomas Tomkins : Offertory	12'03

**Pièces en sol**

4. ( <i>Thomas Tomkins?</i> ) : Robin Hood	5'15
5. William Byrd : Pavan Sir William Petre	5'27
6. William Byrd : Galliard Sir William Petre	1'53
7. Thomas Tallis : Felix Namque	10'22
8. Thomas Tomkins : Ut, ré, mi, fa, sol, la (for a beginner)	1'04

**Pièces en ré**

9. John Bull : In Nomine (Gloria Tibi Trinitas : The First)	3'50
10. Thomas Tomkins : Ground MB 40	3'58
11. John Bull : Fantasia MB 11	4'56

durée totale : 58'

Thomas Tomkins, à la fin de son manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, exprime le souhait que les *Lessons of Worth* restent rangées, dans d'éventuelles copies ultérieures, par tonalités. J'ai appliqué sa recommandation à cet enregistrement discographique et organisé ce programme en trois parties, de trois tonalités, sur trois instruments, comme autant de courts concerts.

- Pour le groupe de pièces en SOL, je joue une copie de Malcolm Rose du clavecin fait par Lodewijk Theeuwes en 1579, conservé au Victoria & Albert Museum, Londres. C'était un instrument connecté, par son propriétaire Anthony Roper, à Thomas Tallis et William Byrd.
- Pour les pièces en RÉ, je joue un claviorganum. Cet instrument très répandu à l'époque associe un clavecin et un orgue, actionnés tous deux depuis le clavier du clavecin. Ici, c'est mon clavecin italien de Philippe Humeau qui est relié à un orgue positif d'Etienne Fouss (un jeu bourdon de 8').
- Pour les pièces en LA, c'est une invention magnifique du facteur de clavecin Philippe Humeau, un tout petit clavecin italien en sequoïa, avec un jeu de 8' et un 4'. Le choix de ce clavecin à «octave courte» m'a conduit à faire quelques aménagements dans les lignes de basse.

Tous ces instruments sont à 440, préparés et accordés par Jean-François Brun en tempérament mésotonique.

Je remercie chaleureusement Louise Moaty, Hugues Deschaux, Jean-François Brun, Alan Brown, Philippe Humeau, Etienne Fouss et l'équipe de Mirare pour la réalisation de ce disque, Gilbert Martinez pour m'avoir fait découvrir les *Lessons of Worth*, la famille Thibault pour son accueil chaleureux au Château de Coussay, ainsi qu'Olivier Baumont, Jérôme Verghade et Matthieu Ferrandez pour leur aide et leurs conseils précieux.

Bertrand Cuiller

## « Leçons de valeur »

La musique pour clavier de Thomas Tomkins (1572-1656) ne fut probablement guère connue de son vivant au-delà du cercle immédiat de sa famille et de ses amis de Worcester, où il exerça les fonctions d'organiste de la cathédrale de 1596 à 1646. Un sort bien différent de celui des pièces pour clavier des « trois fameux Maîtres », William Byrd, John Bull et Orlando Gibbons, qui furent publiées dans *Parthenia, ou l'hymen des premières musiques qui furent jamais imprimées pour le virginal* (Londres, 1612-1613) et qui continuèrent à faire l'objet de nombreuses copies jusqu'à une époque tardive du dix-septième siècle. Néanmoins, un élément nous rend Tomkins plus proche que ces « fameux trois » : nous ne possédons pas moins de trois recueils contenant des manuscrits autographes de sa musique pour clavier. Parmi ceux-là, le plus important se trouve dans le Fonds du Conservatoire de la Bibliothèque Nationale de Paris, Rés. 1122 (nous l'appellerons désormais 'Paris 1122')<sup>1</sup>. Dans ce recueil, toute la musique est écrite de sa main. Les 71 premières pages contiennent quelques pièces de Byrd et de Bull, mais tout le reste est de Tomkins. Plusieurs de ces pièces portent des dates, qui vont du 9 novembre 1646 au 8 septembre 1654, date à laquelle il était âgé de plus de quatre-vingts ans - il n'est donc pas surprenant que, vers la fin du manuscrit, l'écriture devienne tremblotante et parfois difficile à déchiffrer, et que le nombre des passages raturés ou corrigés s'accroisse. Les deux dernières pièces du volume sont écrites sur un *Miserere* en plain-chant.

On trouve également des autographes de Tomkins dans deux manuscrits composites (c'est-à-dire ayant des sections distinctes consacrées à différents répertoires) : l'un à la *British Library* de Londres, Add. MS 29996, fut la propriété de Tomkins aux alentours de 1600. Il avait auparavant contenu de la musique liturgique pour

orgue du milieu du seizième siècle ; Tomkins s'y intéressait, et ajouta des commentaires à plusieurs morceaux, comme « Une très belle pièce » ou « Deux parties en une à la quarte» (pour attirer l'attention sur des voix en canon sur une mélodie de plain-chant). La section ultérieure de ce manuscrit contient de la musique variée du début du dix-septième siècle, notamment quatre pièces pour clavier de Tomkins écrites de sa main. L'autre manuscrit est le MS Mus. Sch. C. 93 de la *Bodleian Library* d'Oxford, dont la dernière partie semble être une compilation réalisée dans les années 1630 à Worcester par un petit groupe de musiciens proches du compositeur. On y trouve six de ses pièces, parmi lesquelles trois sont écrites de sa main.

Les feuilles volantes qui précèdent la musique dans 'Paris 1122' présentent un intérêt particulier : les pages ii et iii contiennent la liste des « leçons de valeur » (« Lessons of worthe ») de Tomkins, en tout quelque 60 morceaux. Ici encore, les noms les plus importants sont ceux de Byrd, de Bull et de Tomkins lui-même. Pour quelques-unes de ces pièces, il indique le lieu où elles se trouvent, par exemple « dans le vieux livre noir avec un fermoir », ou « dans le vieux livre rouge ». À plusieurs occasions, il regroupe des morceaux par tonalité : « Tous ceux-ci dans la même tonalité. En la mineur » ou « Tous ceux-ci en do majeur »<sup>2</sup>. Dans neuf cas, il copie une brève mélodie, ou motif d'ostinato, sur des portées librement tracées : cela nous aide à identifier certaines pièces, qu'on trouve dans 'Paris 1122' ou ailleurs, mais il en est d'autres qui ont apparemment été perdues ou qu'on ne peut identifier qu'hypothétiquement. En haut de la page iii, on lit : « Un couplet à deux parties : Orlando Gibbons ... en ré mineur » ; il semble bien que cette œuvre ait disparu. Par ailleurs, une paire de danses, décrite comme « Pavane et gaillarde en écho. Mr Byrd ... en gamut»<sup>3</sup> a été découverte par Oliver Neighbour en 1970, dissimulée et anonyme, dans le

1 - Une édition en fac-similé du manuscrit 'Paris 1122' est parue en 1982 : Pièces pour Virginal 1646-1654. Introduction par François Lesure, Genève, Minkoff.

2 - Le texte original dit : « in A re », « All these in C fa.ut ». En termes modernes, 'A re' correspond de fait à la mineur, 'C fa.ut' à do majeur, et 'D sol re' à ré mineur.

3 - Tomkins emploie « gamut » pour des morceaux s'achevant sur un sol, que ce soit en majeur (sans altération à la clef) ou en mineur (avec un ou deux bémols à la clef).

*Will Forster's Virginal Book* de 1625<sup>4</sup>. Sur la page iii également se trouvent les appréciations célèbres (et perspicaces) de Tomkins sur la Pavane *Quadran* de Bull, « excellente pour la main », tandis que les deux *Quadran* de Byrd sont « excellentes quant à leur sujet » et que deux autres de ses pièces sont recommandées « Toutes deux : pour leur substance ».

Une note de la main de Tomkins en page 186 renvoie de nouveau aux « leçons de valeur ». Tomkins s'en remet au « jugement » de son fils Nathaniel pour s'assurer que « le grand Livre qui appartenait à mon frère John soit fidèlement et soigneusement recopié », les notes étant disposées soigneusement et distinctement, et que les morceaux qui seront recopieront ne soient « rien d'autre que des leçons de valeur » – desquelles suit une liste qui reprend en partie celle des pages ii et iii. Il ajoute ensuite cette condition que les œuvres choisies soient « placées selon leur tonalité propre d'origine : sans les mêler ni les mélanger avec d'autres de tonalités opposées ; mais mises en leur juste place ». Cet enregistrement, qui présente trois groupes de pièces respectivement en la, sol et ré, fait sienne la recommandation que donnait Tomkins à un copiste, en l'appliquant à un programme de récital. Toutes les pièces de ce disque sont associées aux « leçons de valeur », même si, dans certains cas, on ne peut pas être sûr que la pièce qui se trouve dans la liste de Tomkins soit celle que Bertrand Cuiller a choisi de jouer.

Par exemple, aucune des deux occurrences de l'Offertoire *Felix namque* de Thomas Tallis (env. 1505-1585), cité au début de la liste de Tomkins page ii ('mr Tallis offertori') ainsi que page 186 de 'Paris 1122', n'en mentionne la tonalité. Ces deux pièces se trouvent l'une à la suite de l'autre dans le *Fitzwilliam Virginal Book*<sup>5</sup>, datées de 1562 et 1564 ; la première, dont le plain-chant en mode dorien est transposé à la quarte supérieure, est en « gamut » (avec deux bémols à la clef) et la seconde, transposée

à la quinte supérieure, est en la mineur. Bertrand Cuiller joue ici la première version – plus évidente pour les auditeurs, dans la mesure où l'on entend clairement le chant liturgique à la voix supérieure, chaque note y étant répétée. L'intérêt de cette pièce en termes de composition se trouve dans les deux ou trois voix inférieures, dont la complexité rythmique des figures d'accompagnement s'accroît progressivement, sans jamais s'attarder sur le même motif.

La partie antérieure à Tomkins du manuscrit 'Add. 29996' ne comprend pas moins de onze versions du *Felix namque*, par Thomas Preston et d'autres ; elles ont sans doute été jouées pour la liturgie de la Messe de la Vierge, l'orgue remplaçant le chant liturgique (le texte est : « Car tu es vraiment féconde, sainte Vierge Marie, digne de toute louange, toi de qui est né le Soleil de Justice, Christ notre Dieu. Alléluia »). Le chant liturgique est long et les compositeurs précédents omettaient parfois l'Intonation (8 notes sur le mot 'Felix') et l'Alléluia (les 39 dernières notes). La version de Tallis, non destinée à la liturgie et conçue de toute évidence pour le clavecin, utilise le chant liturgique dans son intégralité. L'Intonation est écrite comme une brève introduction indépendante avec les huit notes (non répétées) au ténor ; la section principale commence par des imitations qui développent les trois notes suivantes (sol, fa et si bémol) avant que la musique n'adopte la texture stratifiée décrite précédemment.

William Byrd (1539 ou 1540-1623) fut l'élève et le collègue de Tallis à la Chapelle Royale ; en 1575, les deux compositeurs éditérent ensemble un volume de chants sacrés, *Cantiones Sacrae*. Byrd publia ensuite plusieurs volumes de musique en latin en 1589, 1591, 1605 et 1607 (sans compter les Messes non datées), et de chansons anglaises en 1588, 1589 et 1611. Sa musique pour le clavier ne fut pas publiée, à l'exception de huit morceaux dans *Parthenia*. Toutefois, les 42 morceaux que l'on trouve dans

4 - Londres, British Library, Royal Music Library, MS 24.d.3.

5 - Cambridge, Musée Fitzwilliam, Mu. MS 168.

*My Ladye Nevells Booke* de 1591<sup>6</sup> semblent être un choix du compositeur parmi ses œuvres les plus récentes. Ce manuscrit a été copié par John Baldwin pour être présenté à Elisabeth, femme de Sir Henry Nevell of Billingbere, Berkshire<sup>7</sup>.

Les Pavane et Gaillarde de Sir William Petre, MB 3<sup>8</sup>, de Byrd sont les seuls morceaux de lui que l'on trouve aussi bien dans *My Ladye Nevells Booke* que dans *Parthenia*. Elles furent certainement écrites pour le fils du patron de Byrd, Sir John Petre (plutôt que pour le père de ce dernier, appelé également Sir William, mort en 1572). Ces morceaux furent presque les derniers à avoir été copiés dans le *Nevell*, dans lequel la pavane porte ce titre : « la dixième pavane. M. W. Petre ». Byrd en fit des versions révisées pour *Parthenia*, où la « Pavane. Sir William Petre » est suivie par sa « Gaillarde ». On les trouve toutes deux dans la liste des « leçons de valeur », désignées ainsi : « À mon seigneur Peters : en gamut ». Ces divers titres témoignent de l'évolution du jeune William Petre au fil des ans : né en 1575, il devient capable de jouer la musique de Byrd vers 1590, puis il est fait chevalier en 1603, et accède au titre de Second Baron Petre à la mort de son père en octobre 1613. Le fait que Byrd ait inséré ces morceaux dans *Parthenia* montre la haute estime dans laquelle il les tenait. Ce sont des exemples classiques de ces types de danse, comme Morley les décrit : la pavane pleine de dignité, à deux temps, en trois parties, longues de 16 rondes chacune et avec une reprise élaborée ; la gaillarde plus vive, à trois temps, en trois parties, longues de 8 rondes pointées chacune, elles aussi avec des reprises variées<sup>9</sup>. Comportant plusieurs

modulations bien placées dans des tonalités presque voisines, elles font preuve d'un travail sur les tonalités en avance sur leur temps. En outre, dans ces œuvres magnifiques de sa maturité, Byrd réalise un équilibre idéal entre la mélodie de la main droite et les contrepoints, écrits de manière serrée, qui la soulignent. Comme Byrd, John Bull (env. 1562-1628) était un gentilhomme de la Chapelle Royale et l'un de ses organistes. Il fut présent lors des funérailles de la reine Elisabeth I en 1603 et, en 1612, il enseigna le virginal à la fille de Jacques I<sup>er</sup>, la princesse Elisabeth (l'une des dédicataires de *Parthenia*). En 1613, au sommet de sa carrière, Bull eut des ennuis dus à son caractère instable et dut s'enfuir d'Angleterre pour ne jamais plus y revenir. Les morceaux de Bull enregistrés sur ce disque ont été certainement composés avant 1613, le plus ancien d'entre eux étant sans doute le *In Nomine*. Les pièces portant ce titre ont presque toujours pour *cantus firmus* l'antienne du dimanche de la Trinité, *Gloria tibi Trinitas*. Ces morceaux étaient à l'origine des arrangements du *In Nomine* de la messe *Gloria tibi Trinitas* de John Taverner, et étaient appelés *In Nomines* alors même qu'ils n'avaient plus de rapport avec le texte de la messe. Celui qui a été choisi ici est le seul des douze *In Nomines* de Bull dont le plain-chant est dans le mode dorien d'origine, commençant et s'achevant sur un *ré*<sub>3</sub> (les autres le transposent à la quinte supérieure). De même que dans l'*Offertoire* de Tallis, le chant liturgique est confié à la voix du dessus, chaque note y étant répétée ; les deux voix inférieures, qui commencent tranquillement par quelques syncopes, s'animent à mesure que progresse le morceau. On ne trouve aucune mention

6 - *My Ladye Nevells Book*, Londres, British Library, MS Mus 1591.

7 - John Harley, « "My Ladye Nevell" revealed », *Music & Letters* 86 (2005), pp. 1-15.

8 - Dans ce texte et dans la liste des titres, 'MB' renvoie au volume concerné des *Musica Britannica* (Londres, Stainer and Bell), suivie du numéro du morceau dans ce volume. Les volumes sont les suivants : *William Byrd: Keyboard Music*, éd. Alan Brown, vol. 1, 3<sup>e</sup> édition 1999 (*Musica Britannica*, 27); *John Bull: Keyboard Music*, éd. John Steele, Francis Cameron et Thurston Dart, 3<sup>e</sup> édition du vol. 1 revue par Alan Brown, 2001, 2<sup>e</sup> édition du vol. 2, 1970 (*Musica Britannica*, 14 et 19); *Thomas Tomkins: Keyboard Music*, éd. Stephen D. Tuttle, 3<sup>e</sup> édition revue par John Irving, 2010 (*Musica Britannica*, 5; comprend le facsimilé des pp. ii et iii du manuscrit 'Paris 1122'). L'*Offertoire* de Tallis est dans *The Fitzwilliam Virginal Book*, éd. J. A. Fuller Maitland et W. Barclay Squire (Londres et Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894-1899), et dans *Tudor Keyboard Music c.1520-1580*, éd. John Caldwell, 1995 (*Musica Britannica*, 66).

9 - Thomas Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (Londres, Peter Shore, 1597), p. 181.

de cette œuvre aux pages ii et iii de 'Paris 1122', mais c'est probablement elle que Tomkins avait à l'esprit quand il écrivait, page 186 : « *In Nomines ... du docteur Bull – une sélection* ». Il a recopié le morceau aux pages 41-43 de 'Paris 1122' (« *Gloria tibi Trinitas : docteur Bull : le premier* ») et c'est cette version que joue Bertrand Cuiller, en complétant une mesure manquante par une mesure en provenance d'une autre source, le *Fitzwilliam Virginal Book*.

La Fantaisie MB 11 de Bull pourrait bien être le « Couplet en deux [parties] du docteur Bull ... en ré mineur » que mentionne la page iii de 'Paris 1122'. Le morceau n'a pas de titre dans l'unique source dont nous disposons (*British Library, Add. MS 36661*, daté d'environ 1630). C'est un *bicinium* : les deux voix, souvent éloignées l'une de l'autre, s'imitent mutuellement en introduisant plusieurs thèmes successifs. Les rondes initiales font place peu à peu à des valeurs moins longues, pour aboutir vers la fin à des séries de doubles-croches à la main droite puis à la main gauche. La texture s'élargit à trois voix pour une brève coda. L'ensemble du morceau reste proche de sa tonique propre de ré mineur.

Les *Pavane* et *Gaillarde chromatiques*, MB 87, sont plus modernes du point de vue des tonalités. La liste de Tomkins mentionne en page iii « Deux pavanes du docteur Bull : Toutes deux en la mineur », et il y a de fortes chances que cette pavane soit l'une d'entre elles. Les *Pavane* et *Gaillarde* se trouvent dans un autre manuscrit parisien, Bibliothèque Nationale, Rés. 1185 (dont on pensait un temps qu'il était de la main de Bull). Elles sont également dans le *Livre de virginal de Benjamin Cosyn*<sup>10</sup>, dans lequel la pavane est répertoriée comme « pavane de la reine Elisabeth » ; elle a peut-être (comme le suggère Thurston Dart<sup>11</sup>) été composée en 1603 en mémoire de la reine. Dans leur structure, les deux pièces sont légèrement moins régulières que celles de Byrd, et leur matériau musical est plus diversifié. Le deuxième couplet de la pavane est remarquablement chromatique, comportant des enchaînements

de blanches montant et descendant en demi-tons ; le troisième couplet est de bout en bout en la majeur, et non plus seulement lors des cadences. Le couplet final de la gaillarde développe encore ces idées avec des demi-tons plaintifs en séquences descendantes et des harmonies qui s'éloignent fort loin du côté des dièses.

Tomkins cite nommément huit de ses propres compositions parmi les « leçons de valeur » ; plus modestement, en page 186 de 'Paris 1122', il mentionne seulement « quelques unes de mes pièces en leur place : si elles sont dignes d'y prendre place ». L'indication « Thomas Tomkins. Ut ré mi fa sol la » en page ii est regroupée avec des pièces en hexacorde de Byrd et de Bull, toutes en « *gamut* » (les « ut ré mi fa sol la » étaient construits sur des répétitions d'un motif de douze notes, montant par paliers depuis la tonique jusqu'à la sixte de la gamme majeure, et redescendant ensuite). Il se peut que Tomkins ait fait référence à sa très ample série de 32 variations sur ce thème, recopiée aux pages 71 à 85 de 'Paris 1122'. Le petit *Ut ré mi fa sol la pour un débutant* est écrit sur des portées librement tracées sur la page 168 du même recueil. L'écriture assez soignée laisse penser qu'il a pu être composé à une date antérieure à celle de la copie (autour de 1650). Le thème est exposé seulement deux fois, respectivement à la basse et dans l'aigu.

En page iii se trouve la mention « Robin Hood: Thomas Tomkins ». Il est impossible d'identifier ce morceau avec certitude. Bertrand Cuiller joue ici la série anonyme de variations portant le titre de « *Robin Hood* » du *Forster's Virginal Book* ; il est bien possible qu'elle soit de Tomkins, en particulier du fait que par endroits, elle semble avoir été influencée par *The Carman's Whistle* de Byrd (répertorié en page ii de 'Paris 1122'). Une version de la mélodie se trouve dans *Pammelia* de Thomas Ravenscroft (Londres, 1609), associée à ces mots : « Robin Hood, Robin Hood, dit le petit Jean, / vient danser devant la reine ha / en jupon rouge et vert

10 - Londres, British Library, Royal Music Library, MS 23.1.4.

11 - Dans *Musica Britannica*, 19, p. 231.

pourpoint, / une chausse blanche et l'autre verte ha ». Dans la pièce pour clavier, trois des quatre phrases de la mélodie s'achèvent par une harmonie sur la dominante, et dans chacune des dix variations, la mélodie est présente au moins une partie du temps à la voix supérieure. Mais il y a dans les figures d'accompagnement quantité de rythmes variés, et la variation finale quasi canonique fait un usage plein d'imagination de l'idée du superius (faisant écho à une idée utilisée par Byrd dans son *Carman's Whistle* et ailleurs).

En page ii, la mention « De Tomkins sur ces notes dans le livre rougeâtre avec un fermoir » (à cet endroit, les notes ré<sub>2</sub> mi<sub>2</sub> fa<sub>2</sub> sol<sub>2</sub> la<sub>2</sub> la<sub>2</sub> ré<sub>2</sub> sont écrites sur une portée de quatre lignes) renvoie au ground MB 40. Il se peut que le livre « rougeâtre » ait été le manuscrit 'Add. 29996' ; c'est en tout cas la seule source dont nous disposons pour ce morceau, et il est de la main de Tomkins. Il ne l'a pas signé, mais le texte porte des marques de corrections par le compositeur et le morceau est répertorié dans l'index du manuscrit 'Add. 29996' (probablement de la main de Nathaniel) comme étant de Tomkins. Le nom « Arthur Phillips » au début du morceau, là où l'on attendrait un titre, constitue une petite énigme. Organiste attitré du Collège Magdalen d'Oxford en 1639, Phillips a bien écrit un Ground pour clavier (en la mineur)<sup>12</sup> : il consiste en 22 variations plutôt mécaniques sur un thème de 14 notes. L'explication est sans doute que Tomkins a adapté le thème de Phillips pour créer le sien propre : les trois premières et les trois dernières notes des deux motifs d'ostinato sont les mêmes (à l'exception de la transposition en ré). Le thème à sept notes de Tomkins se fait d'abord entendre non harmonisé. Pendant les 24 variations, le motif d'ostinato demeure la plupart du temps à la basse mais se déplace parfois vers la voix aiguë (commençant sur un ré<sub>4</sub>) ou, dans les deux variations centrales, vers l'alto (sur un ré<sub>3</sub>). Dans la première variation, la mélodie d'ostinato est en canon à la quinte, anticipant plusieurs variations dans lesquelles les parties qui l'accompagnent sont artistement tressées en imitations. Dans la seconde moitié de l'œuvre, certaines variations sont davantage écrites « pour la main » que « pour la substance ».

12 - New York Public Library, Drexel MS 5611.

« L'Offertoire de Thomas Tomkins », regroupé en page ii de 'Paris 1122' avec d'autres morceaux en la mineur, est sans nul doute l'Offertoire MB 21. Il est conservé dans le manuscrit de la Bodleian Library (Mus. Sch. C. 93), mais il ne s'agit pas d'un des morceaux écrits de la main de Tomkins. À la fin, l'inscription « M. Thomas Tomkins organiste de la chapelle de Sa Majesté 1637 » nous rappelle que, parallèlement à ses fonctions à Worcester, Tomkins a passé une partie de son temps à Londres ; il avait été nommé organiste de la Chapelle Royale en 1621 et participa à la composition de la musique pour les funérailles de Jacques I<sup>er</sup> en 1625 et pour le couronnement de Charles I<sup>er</sup> en 1626. Son Offertoire a une structure tout à fait extraordinaire, dans laquelle on peut reconnaître l'influence des versions de Tallis du *Felix namque*. Il repose à nouveau sur un thème à sept notes, la<sub>2</sub> ut<sub>3</sub> si<sub>2</sub> ut<sub>3</sub> ré<sub>3</sub> si<sub>2</sub> la<sub>2</sub> – cinq de ces tons étant communs aux notes quiouvrent (avec le mot 'Felix') le chant liturgique familier, transposés à la quinte supérieure. Tomkins introduit son thème sur un rythme souple, traité en imitation dans le style d'une fantaisie. Après une cadence en la majeur, le thème se présente en notes de valeurs égales dans l'aigu (commençant sur un la<sub>3</sub>), dans la basse (sur un la<sub>1</sub>) ou dans la voix médiane (sur un la<sub>2</sub>). Il y a 55 expositions en forme de *cantus firmus*, principalement en rondes lentes ; les contrepoints d'accompagnement, comme on pouvait s'y attendre, présentent une variété kaléidoscopique de figures, et la texture évolue librement entre deux et quatre voix. Vers la fin, une série d'expositions (38-53) accélère le rythme en présentant le thème en blanches ; l'exposition 53 commence exceptionnellement sur un ré, ce qui prépare l'auditeur à la coda en forme de toccata, laquelle, avec ses alternances d'accords de sub-dominante et de tonique, rappelle les mesures conclusives des deux offertoires de Tallis.

Version originale en anglais : Alan Brown  
Traduction française : Laurent Cantagrel

## Bertrand Cuiller clavecin

Né en 1978, Bertrand Cuiller a étudié le clavecin avec Jocelyne Cuiller à Nantes, puis Christophe Rousset au CNSM de Paris et Pierre Hantaï, dont il a suivi l'enseignement pendant plusieurs années. Il joue également du cor baroque. Il a participé à des productions d'opéra avec Le Concert Spirituel, Les Arts Florissants, Le Poème Harmonique et Stradivaria.

Bertrand Cuiller se produit aujourd'hui en soliste à travers le monde et en musique de chambre avec Les Basses Réunies ou La Rêveuse. Il s'intéresse également au répertoire contemporain et crée des œuvres de Jean-Yves Bosseur et Olivier Mellano.

Fort du succès remporté en 2006 par son premier disque « *Pescodd Time* » (Diapason d'Or, « Choc » du *Monde de la Musique*, « Joker » de *Crescendo*, « 9 » de *Classica*, « Coup de cœur » de l'Académie Charles Cros...), il a enregistré un second disque chez Alpha, Scarlatti-Soler, et avec Stradivaria les *Concertos pour clavecin* de Bach, un disque paru chez Mirare, qui a obtenu le Choc *Classica* de l'année 2009.

« À l'instar de rares clavecinistes de sa génération, Bertrand Cuiller possède au plus haut degré le pouvoir de donner aux idées musicales leur forme la plus achevée. » *Diapason*



At the end of his manuscript now held in the Bibliothèque Nationale de France in Paris, Thomas Tomkins expresses the wish that the 'lessons of worthe' should retain an ordering by key in any subsequent copies. I have applied his recommendation on this recording by organising the programme in three parts, in three different keys and on three different instruments, like so many brief concerts.

- For the group of pieces in G, I play a copy by Malcolm Rose of the harpsichord built by Lodewijk Theeuwes in 1579 and now in the Victoria and Albert Museum in London. Through its owner, Anthony Roper, this instrument was connected with Thomas Tallis and William Byrd.
- For the pieces in D, I play a claviorgan. This hybrid instrument, very widespread at the period, combines a harpsichord and an organ, both operated from the harpsichord keyboard. Here my Italian harpsichord by Philippe Humeau is coupled with a positive organ by Étienne Fouss (an 8' bourdon).
- For the pieces in A, I perform on a magnificent invention of the builder Philippe Humeau, a diminutive Italian harpsichord in sequoia with 8' and 4' stops. The choice of this 'short octave' instrument necessitated a few adjustments to the bass lines.

All these instruments are pitched at  $a' = 440$  Hz, prepared and tuned by Jean-François Brun in mean-tone temperament.

I would like to express my warm thanks to Louise Moaty, Hugues Deschaux, Jean-François Brun, Alan Brown, Philippe Humeau, Étienne Fouss and the Mirare team for the recording of this disc; Gilbert Martinez for introducing me to the 'lessons of worthe'; the Thibault family for their kind hospitality at the Château de Coussay; and Olivier Baumont, Jérôme Verghade and Matthieu Ferrandez for their help and their precious advice.

Bertrand Cuiller  
Translation: Charles Johnston

## 'Lessons of Worthe'

During his lifetime, the keyboard music of Thomas Tomkins (1572–1656) was probably little known beyond his immediate circle of family and friends in Worcester, where he served as Cathedral organist from 1596 to 1646. By contrast, keyboard pieces by the 'three famous Masters' William Byrd, John Bull and Orlando Gibbons were published in *Parthenia, or the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalls* (London, [1612/13]), and their music continued to be widely copied into manuscripts well into the seventeenth century. But in one respect we stand closer to Tomkins than to the famous three, and that is that we possess no fewer than three documents containing autograph keyboard music by him. Of these, the most important is Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds du Conservatoire, Rés. 1122 (hereafter, Paris 1122)<sup>1</sup>. All the music in this source is in his hand. The first 71 pages include some pieces by Byrd and Bull, but otherwise everything is by Tomkins himself. Several of his compositions bear dates, ranging from 9 November 1646 to 8 September 1654. By the latter date he was over 80 years old, and it is not surprising that towards the end of the manuscript his handwriting becomes shaky and sometimes hard to decipher, with an increasing number of deleted passages and corrected readings. The last pieces in the book, on page 187, are two settings of the plainsong *Miserere*. Tomkins autographs survive also in two composite manuscripts (i.e., having distinct layers transmitting different repertoires). London, British Library, Add. MS 29996 was owned by Tomkins from some time around 1600. Its earlier layers include liturgical organ music from the mid-sixteenth century; Tomkins took an interest in this and added comments to several pieces, such as 'A very good one' or 'two partes in one in the 4th' (drawing attention to canonic voices against a plainsong). The latter part of Add.

29996 contains a variety of early seventeenth-century music, including four keyboard pieces by Tomkins in his own hand. The final section of Oxford, Bodleian Library, MS Mus. Sch. C. 93 seems to have been compiled in Worcester in the 1630s by a small group of musicians close to the composer. It has six pieces by him, of which three are in his hand.

Of particular interest are the flyleaves preceding the music in Paris 1122: pages ii and iii, containing Tomkins's list of 'lessons of worthe', about 60 items in all. Once again, the prominent names are those of Byrd, Bull and Tomkins himself. For a few of the 'lessons' he adds locations, for example, 'in the old Black Clasped Booke' or 'in the old Red Booke'. In several instances he groups together pieces sharing the same tonality: 'All these in one key. in A re' or 'All these in C fa.ut'.<sup>2</sup> In nine cases he writes out a short melody or 'ground' on freely-drawn staves. This helps us to identify certain items as pieces found in Paris 1122 or elsewhere, but there are others which have apparently been lost, or can be identified only tentatively. At the top of page iii is the entry 'A Verse of Two pts: orlando gibbons ... in d.sol.re'; this work seems no longer to exist. On the other hand, a dance-pair described as 'Eccho paven & galliard. mr Byrde ... in gamut' were tracked down by Oliver Neighbour in 1970, lurking untitled and anonymous in Will Forster's Virginal Book of 1625.<sup>3</sup> Also on page iii are found Tomkins's oft-quoted (and perceptive) assessments of Byrd and Bull, the latter's Quadran Pavan being 'Excellent For the Hand', whereas Byrd's Quadran pair are 'Excellent For matter' and two other pieces of his are recommended 'Bothe: For Substance'. A note in Tomkins's hand on page 186 again refers to 'lessons of worthe'. He leaves it to the 'Judgement' of his son Nathaniel to ensure that 'the great Booke w[hi]ch was my Brother Johns Should Be Fayre & Carefully prict' with the notes spread out carefully and distinctly, and that the pieces thus copied should be 'none But

1 - A facsimile of Paris 1122 was issued in 1982: *Pièces pour Virginal 1646-1654*, Introduction by François Lesure (Geneva: Minkoff).

2 - In modern terms, 'A re' is effectively A minor, 'C fa ut' is C major, and 'D sol re' is D minor. Tomkins uses 'gamut' for pieces with final G, whether major (with no key-signature) or minor (with a signature of one or two flats).

3 - London, British Library, Royal Music Library, MS 24.d.3.

lessons of worthe' – of which a list, partly duplicating the longer one on pages ii and iii, follows. He then adds the stipulation that the works selected should be 'placed in their owne native keyes: not mingling or mangling them together w[i]th others of contrary keys; But put in theyr Right places.' This recording, presenting four groups of pieces respectively with finals A, G, and D, takes Tomkins's advice to a copyist and applies it to a recital programme. All the pieces on the disc are linked to the 'lessons of worthe', though in some cases we cannot be sure that the item listed by Tomkins is the one that Bertrand Cuiller has chosen to play.

A case in point is the Offertory: *Felix namque* by Thomas Tallis (c.1505-1585), which heads Tomkins's lists on page ii ('mr Tallis offertori') and on page 186 of Paris 1122; in neither place is its key mentioned. Tallis's two settings of *Felix namque* occur consecutively in the Fitzwilliam Virginal Book,<sup>4</sup> where they are dated 1562 and 1564; the first, with the dorian-mode plainsong transposed up a 4th, is in 'gamut' (with a key-signature of two flats) and the second, up a 5th, is in 'A re'. Bertrand Cuiller here plays the first setting – probably the more listener-friendly, since the chant can be clearly heard in the top voice, with each note repeated. The compositional interest of the piece lies in the two or three lower voices, whose accompanying figurations gradually increase in rhythmic complexity, never dwelling on the same pattern for more than a few bars at a time.

The older music in Add. 29996, the manuscript once owned by Tomkins, includes no fewer than eleven settings of *Felix namque* by Thomas Preston and others; these would have been used liturgically at Lady Mass, the organ replacing the sung chant (text:

'And fruitful indeed art thou, holy Virgin Mary, worthy of all praise, for from thee hath arisen the Son of Righteousness, Christ our God. Alleluia.') The chant is a long one and the earlier composers sometimes omitted the Intonation (8 notes to the word 'Felix') and the Alleluia (the final 39 notes). Tallis's non-liturgical setting, evidently designed for harpsichord, uses the whole chant. The Intonation is set as a short self-contained introduction with the 8 notes (not repeated) in the tenor; the main section begins with imitations expanding upon the next three notes (g, f, b flat), before the music settles down to the layered texture described above.

William Byrd (1539 or 1540-1623) was Tallis's pupil and colleague in the Chapel Royal; the two composers jointly issued a volume of sacred songs, *Cantiones Sacrae*, in 1575. Byrd published further volumes of Latin music in 1589, 1591, 1605 and 1607 (as well as the undated Masses), and of English songs in 1588, 1589 and 1611. His keyboard music remained unpublished, apart from eight pieces in *Parthenia*. However, the 42 pieces in *My Ladie Nevells Booke* of 1591<sup>5</sup> seem to represent the composer's choice of his own recent work. This manuscript was copied by John Baldwin for presentation to Elizabeth, wife of Sir Henry Nevell of Billingbere, Berkshire.<sup>6</sup> All five Byrd pieces on this recording can be clearly identified among the 'lessons of worthe'. Four of them are in Nevell, but the Ground MB 86<sup>7</sup> survives only in Forster's Virginal Book. It is undoubtedly an early work: Neighbour places it in the 1560s.<sup>8</sup> Tomkins refers to it on pages ii and 186, calling it 'mr Birds ... old grownde' (p. 186) and in both places writing out the notes g d g c g. These pitches form the four-bar ground,

4 - Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mu. MS 168.

5 - London, British Library, MS Mus.1591.

6 - John Harley, "'My Ladie Nevell' revealed', *Music & Letters* 86 (2005), pp. 1-15.

7 - Here and in the track-list 'MB' refers to the relevant volume in the series *Musica Britannica* (London: Stainer and Bell), followed by the piece number in that volume. The volumes are: *William Byrd: Keyboard Music*, ed. Alan Brown, 2 volumes, 3rd edns 1999 and 2004 (*Musica Britannica*, 27 and 28); *John Bull: Keyboard Music*, ed. John Steele, Francis Cameron and Thurston Dart, 3rd edn of vol. 1 rev. Alan Brown 2001, 2nd edn of vol. 2 1970 (*Musica Britannica*, 14 and 19); *Thomas Tomkins: Keyboard Music*, ed. Stephen D. Tuttle, 3rd edn rev. John Irving 2010 (*Musica Britannica*, 5; includes facsimile of pp. ii and iii of Paris 1122). Tallis's Offertory is in *The Fitzwilliam Virginal Book*, ed. J. A. Fuller Maitland and W. Barclay Squire (London and Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894-1899), and in *Tudor Keyboard Music c.1520-1580*, ed. John Caldwell, 1995 (*Musica Britannica*, 66).

8 - Oliver Neighbour, *The Consort and Keyboard Music of William Byrd* (London: Faber, 1978), p. 259.

initially stated unharmonised. There follow 38 variations, the ground being used not as an unchanging cantus firmus but as a harmonic foundation. It does not modulate, and so the music is largely confined to primary chords in the home key. Yet this is a vigorous work of great variety, already showing a masterly control over long musical paragraphs.

The *Pavan and galliard Sir William Petre* were evidently written for the son of Byrd's patron Sir John Petre (rather than John's father, also Sir William, who died in 1572). The pieces were almost the last to be copied into the Nevell book, the pavan being entitled 'the tennth pavian: mr: w: peter'. Byrd made revised versions for *Parthenia*, in which the 'Pavana. Sr: Wm: Petre' is followed by its 'Galiardo'. In the 'lessons of worthe' the pair are listed as 'my lo. peters: in gamut'. These various titles reflect the younger William Petre's progress through life: born in 1575, ready to play Byrd's music by about 1590, knighted in 1603, and acceding to the title Second Baron Petre on the death of his father in October 1613. That Byrd included these pieces in *Parthenia* shows his high regard for them. They are classic examples of the dance forms as described by Morley: the dignified duple-metre pavan of three strains (sections), each 16 semibreves long and with an elaborated repeat; the livelier, triple-metre galliard of three strains, each 8 dotted semibreves long, again with varied repeats.<sup>9</sup> With several well-placed modulations to nearly related keys, they are forward-looking in their approach to tonality. Beyond that, in these mature and beautiful works Byrd achieves an ideal balance between the right-hand melody and its closely worked underlying counterpoints.

The two pieces in 'C fa ut' on this disc are both by Byrd. Both are identified on page ii of Paris 1122 by musical quotations and had special 'worthe' for Tomkins: 'An Excellent Fantasi of mr Birdes. Two pts in one in the 4th Above' and 'Another pretty grownd of mr Byrds'. The latter is Tomkins's way of referring to *The Carman's*

*Whistle*, which is not a ground in the usual modern sense but a set of nine variations on a folk-like tune (no contemporary words for it are known). A four-bar introduction in the tenor register gives the piece a superficial resemblance to the 'old grownde', composed perhaps twenty years earlier. The twelve-bar theme is then stated eight times in treble position, with light decoration and varied accompaniments; this apparently simple treatment hides a wealth of subtle detail. For the final variation Byrd adds a descant – a fine effect, which he uses in a number of his variation sets.

The 'Excellent Fantasi' is less easy listening. It derives from a five-part consort work in which the top two voices, whilst sharing many of their themes with the lower voices, are in strict canon throughout. Thus the listener notices motives or phrases in the alto register being echoed by the soprano, a fourth higher and a short while (six minim beats) later. This is another work that Byrd revised. The text in Nevell, with the title 'A lesson: of voluntarie:', is apparently Byrd's own keyboard arrangement of an early version of the consort work, now lost.<sup>10</sup> The revised consort piece, slightly longer and with a couple of melodic improvements, is found in a set of partbooks in the British Library (Add. MSS 17786-9 and 17791); Tomkins's own copy on pages 19-23 of Paris 1122 is a keyboard score of this version, and it takes little account of what is playable by two hands. The text on this recording is the revised one in Paris 1122, though at a few points it follows Nevell's more idiomatic keyboard arrangement.

Like Byrd, John Bull (c.1562-1628) was a Gentleman of the Chapel Royal, and one of its organists. He was present at the funeral of Queen Elizabeth I in 1603, and in 1612 was teaching the virginals to James I's daughter, Princess Elizabeth (one of the dedicatees of *Parthenia*). In 1613, at the height of his career, Bull's volatile personality got him into trouble and he fled from England, never to return. The pieces by Bull on this disc were certainly written before 1613, and the earliest of them is probably the *In Nomine*.

9 - Thomas Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (London: Peter Shore, 1597), p. 181.

10 - Neighbour, op. cit., p. 74.

English instrumental pieces with this title almost invariably have as a cantus firmus the antiphon for Trinity Sunday, *Gloria tibi Trinitas*. Such pieces originated in instrumental arrangements of the 'In nomine' section of John Taverner's mass *Gloria tibi Trinitas*, and were called In Nomines even though they were now unconnected with the mass text. This example is the only one of Bull's twelve In Nomines to present the plainsong in its original dorian mode, starting and ending on d' (the others transpose it up a 5th). As in Tallis's Offertory, the chant is placed in the uppermost voice, each note being repeated; the two lower voices, beginning with leisurely syncopations, become more lively as the piece proceeds. There is no reference to this work on pages ii and iii of Paris 1122, but Tomkins probably had it in mind on page 186: 'doct. Bulls ... Innominies – the choise of them'. He himself had chosen to copy the piece on pages 41-43 of Paris 1122 ('gloria Tibi trinitas: doct. Bull: The First:'), and it is this version that Bertrand Cuiller plays, with a missing bar supplied from the piece's other source, the Fitzwilliam Virginal Book.

Bull's Fantasia MB 11 could perhaps be the 'Verse of Two [parts] of doct Bulls ... in d.sol.re' listed on page iii of Paris 1122. The piece is untitled in its only source (British Library, Add. MS 36661, dating from c.1630). It is a bicinium: the two voices, often quite far apart, imitate one another as they introduce a succession of themes. Semibreves at the start gradually give place to shorter values, culminating towards the end in semiquaver runs in the right hand, and then in the left. The texture expands to three voices for a short coda. The whole piece stays close to its home tonic of 'D minor'.

More up-to-date, tonally speaking, are the *Chromatic Pavan and Galliard*, MB 87. Tomkins's list refers on page iii to 'Two pavans of doct Bulls: Bothe in A re', and there is a good chance that this pavan was one of them. The pavan and galliard are found in another Paris manuscript, Bibliothèque Nationale, Rés. 1185 (which

once was thought to be in Bull's hand). They are also in Benjamin Cosyn's Virginal Book,<sup>11</sup> where the pavan is indexed as 'Queene Elizabeths pavin'; perhaps (as Thurston Dart suggested<sup>12</sup>) it was written in 1603 as a memorial to the Queen. In structure the two pieces are slightly less regular than the Byrd pair, and their material is more diverse. Strain 2 of the pavan is noticeably chromatic, with chains of minims rising and falling in semitones; strain 3 is in 'A major' throughout, and not just at cadences as in strain 1. The final strain of the galliard develops these ideas further, with plaintive semitones in descending sequences, and harmonies moving far to the sharp side of A major.

Tomkins names eight of his own pieces among the 'lessons of worthe'; more modestly, on page 186 of Paris 1122 he mentions only 'some of myne in their place: if worthy to come in place'. The entry 'Tho. Tomkins. Ut.re.mee.Fa.sol.la' on page ii is grouped with hexachord pieces by Byrd and Bull, all 'in gamutt'. (Such pieces were built upon repetitions of a twelve-note pattern, rising stepwise from the tonic to the sixth degree of the major scale, and going down again.) Tomkins may have been referring to his large-scale set of 32 variations on the theme, copied on pages 71-85 of Paris 1122. The little *Ut re mi fa sol la for a beginner* is written on freely drawn staves on page 168 of the same source. The relatively uncluttered script suggests that it may have been composed earlier than the date of copying (around 1650). There are just two statements of the theme, in bass and treble respectively.

On page iii is the entry 'Robin Hood: Tho: Tomkins'. This piece cannot be positively identified. Bertrand Cuiller plays here the anonymous set of variations with the title 'Robbin Hood' from Forster's Virginal Book; it may well be by Tomkins, especially since in places it seems to be influenced by *The Carman's Whistle* (which we know that Tomkins knew). A version of the tune is found in Thomas Ravenscroft's *Pammelia* (London, 1609), allied to these words: 'Robin Hood Robin Hood said little John, / come

11 - London, British Library, Royal Music Library, MS 23.I.4.

12 - In *Musica Britannica*, 19, p. 231.

dance before the Queene a. / In a redde Petticoate and a greene jacket, / a white hose and a greene a.' In the keyboard piece, three of the tune's four phrases close on dominant harmony, and in all ten variations the melody is present at least some of the time in the top voice. But there is plenty of rhythmic variety in the accompanying figurations, and the quasi-canonic final variation makes imaginative use of the descant idea.

The entry on page ii, 'Tomkins on these notes in the Redish Clasped Booke:' (here the notes *d e f g a a d* are written on a four-line stave) almost certainly refers to the Ground MB 40. The 'redish' book may have been Add. 29996; this anyway is the only source we have for the piece, and it is in Tomkins's hand. He did not sign it, but the text shows signs of revision by the composer, and the piece is listed as by Tomkins in the index of Add. 29996 (probably in Nathaniel's hand). A slight puzzle is the name 'Arthur phillips' at the beginning of the piece, where a title might be expected. Phillips, appointed organist of Magdalen College Oxford in 1639, did write a Ground (in A minor) for keyboard:<sup>13</sup> it consists of 22 rather mechanical variations on a 14-note theme. Perhaps the explanation is that Tomkins adapted Phillips's theme to create his own: the first three and the last three notes of both grounds are the same (save for the transposition to D). Tomkins's seven-note theme is first heard unharmonised. During the 24 variations the ground mostly remains in the bass but sometimes migrates to the treble (starting on *d*) or, in the central pair, to the alto (on *d'*). Variation 1 has the ground in canon at the fifth, anticipating several variations in which the voices accompanying it are skilfully worked together in imitation. After the mid-point a few of the variations are more 'for the hand' than 'for substance'.

'Tho. Tomkins offertori', grouped on page ii of Paris 1122 with other pieces 'in A re', is undoubtedly the Offertory MB 21. It is preserved in the Bodleian manuscript (Mus. Sch. C. 93), though it is not one of the pieces in Tomkins's hand. At the end, the ascription 'Mr Thomas Tomkins: organist of his majestys chapell

1637' reminds us that along with his duties in Worcester, Tomkins spent time in London; he had been appointed one of the Chapel organists in 1621, and was involved with the music for the funeral of James I in 1625 and the coronation of Charles I in 1626. His Offertory has an extraordinary structure, in which we can detect the influence of Tallis's *Felix namque* settings. It is based (again) on a seven-note theme, a *c' b c' d' b a* – five of these pitches being shared with the opening notes (to the word 'Felix') of the familiar chant, transposed up a 5th. Tomkins introduces his theme in flexible rhythm, treated imitatively in fantasia style. A cadence on A major is reached, at which point the theme starts to be presented in even note-values in the treble (starting on *a'*), in the bass (on *A*), or in a middle voice (on *a*). There are 55 of these cantus-firmus-like statements, mostly in slow-moving semibreves; the accompanying counterpoints, as one would expect, offer a kaleidoscopic variety of figurations, and the keyboard texture moves freely between two and four voices. Towards the end, a group of statements (38-53) quickens the pulse by presenting the theme in minims; statement 53 begins, exceptionally, on *d*. This prepares the listener for the toccata-like coda, which with its alternation of sub-dominant and tonic chords recalls the closing bars of the two offertories by Tallis.

Alan Brown

13 - In New York Public Library, Drexel MS 5611.

## Bertrand Cuiller harpsichord

Born in 1978, Bertrand Cuiller studied the harpsichord with Jocelyne Cuiller in Nantes, then Christophe Rousset at the Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) in Paris, and Pierre Hantaï, with whom he worked for several years. He also plays the Baroque horn. He has taken part in operatic productions with Le Concert Spirituel, Les Arts Florissants, Le Poème Harmonique, and Stradivaria.

Today Bertrand Cuiller appears all over the world as a soloist and in chamber music with Les Basses Réunies and La Rêveuse. He also takes an interest in contemporary music, and has premiered works by Jean-Yves Bosseur and Olivier Mellano.

Encouraged by the success in 2006 of his first disc, *Pescodd Time* (awarded a Diapason d'Or, 'Choc' du Monde de la Musique, 9 in *Classica*, 'Joker' in *Crescendo*, and a 'Coup de Coeur' prize from the Académie Charles Cros), he went on to make a second recording on the Alpha label devoted to works by Scarlatti and Soler, followed by Bach harpsichord concertos with Stradivaria, released on Mirare, which was voted 'Choc' of the year 2009 by *Classica*.

'Like only a very few harpsichordists of his generation, Bertrand Cuiller possesses in the highest degree the ability to give musical ideas their most accomplished form.' *Diapason*



Am Ende seines Manuskripts, das in der Französischen Nationalbibliothek in Paris aufbewahrt wird, äußert Thomas Tomkins den Wunsch, dass die eventuellen zukünftigen Kopien der „Lessons of Worthe“ stets ihrer Tonart nach geordnet bleiben sollen. Ich habe seine Empfehlung bei dieser Aufnahme angewandt und das Musikprogramm in drei Teile, von jeweils drei Tonarten und auf drei verschiedenen Instrumenten organisiert, wie so viele kleine Konzerte auch.

- Für den Teil der Werke in ‚G‘, spiele Ich auf einer Kopie des Cembalos „Malcolm Rose“, aus dem Jahre 1579 von Lodewijk Theeuwes, das im Victoria & Albert Museum in London aufbewahrt wird. Dieses Instrument steht durch seinen Besitzer, Anthony Roper, direkt mit Thomas Tallis und William Byrd in Verbindung.
- Für die Werke in ‚D‘ spiele Ich ein Claviorganum. Dieses zu der damaligen Epoche weit verbreitete Instrument ist zugleich Cembalo und Orgel, die beide von der Tastatur des Cembalos aus betätigt werden. Hier handelt es sich um mein persönliches Instrument, einem italienischen Cembalo von Philippe Humeau, das an einem Positiv von Etienne Fouss zusammengekoppelt ist. (Mit einem Register Bourdon 8‘)
- Für die Werke in ‚A‘ benutzte Ich eine großartige Erfindung des Cembalobauers Philippe Humeau, ein winziges italienisches Cembalo in Mammutbaumholz, mit einem 8'- und einem 4'- Register. Die Wahl dieses Cembalos von „kleiner Oktave“, hat mich dazu geführt, einige Anpassungen in den Basslinien durchzuführen.

Alle Instrumente sind auf 440 Hz., vorbereitet und gestimmt nach mitteltöniger Stimmung von Jean-François Brun.

Ich danke herzlich Louise Moaty, Hugues Deschaux, Jean-François Brun, Alan Brown, Philippe Humeau, Etienne Fouss und das Mirare-Team für die Verwirklichung dieser Aufnahme; Gilbert Martinez, ihm verdanke ich die Entdeckung der Lessons of Worthe; Familie Thibault, für den herzlichen Empfang im Chateau de Coussay, sowie Olivier Baumont, Jérôme Verghade und Matthieu Ferrandez für deren Hilfe und wertvollen Rat.

Bertrand Cuiller

## „Lessons of Worthe“ (Ausgewählte Werke)

Die Musik für Tasteninstrumente von Thomas Tomkins (1572-1656) war zeit seines Lebens vermutlich nur wenig über seinen nahen Freundes- und Familienkreis in Worcester, wo er als Organist der Kathedrale von 1596 bis 1646 tätig war, hinaus bekannt. Dagegen wurde die Musik für Tasteninstrumente der „drei berühmten Meister“ William Byrd, John Bull und Orlando Gibbons in *Parthenia, or the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalls* (London, 1612-13)<sup>1</sup> veröffentlicht und die Musik bis weit in das 17. Jahrhundert umfassend vervielfältigt. Aber in gewisser Hinsicht stehen wir Tomkins näher, als zu den anderen „berühmten Drei“, und dies, zumal wir nicht weniger als drei Sammlungen mit autografierten Manuskripten seiner Musik für Tasteninstrumente zu unserem Besitz zählen können. Darunter befindet sich das bedeutendste Manuskript in Paris, in den *Fonds du Conservatoire de la Bibliothèque Nationale, Rés. 1122* (nachfolgend bez. unter ‚Paris 1122‘)<sup>2</sup>. Die gesamte Musik aus dieser Quelle ist von Tomkins eigenhändig niedergeschrieben worden. Die ersten 71 Seiten beinhalten einige Werke von Byrd und Bull; im Übrigen stammen die restlichen Kompositionen aus Tomkins eigener Feder. Sämtliche seiner Kompositionen sind datiert und umfassen eine Zeitspanne, die vom 9. November 1646 bis zum 8. September 1654 geht. Zur Zeit des letzten Datums war Tomkins schon über 80 Jahre alt und es ist daher nicht verwunderlich, dass gegen Ende des Manuskripts die Handschrift zitterig und manchmal schwer leserlich ist, mit einer steigenden Anzahl von gestrichenen Passagen und Korrekturen. Die letzten Stücke des Bandes, auf Seite 187, sind zwei Bearbeitungen des Chorals *Miserere*.

Tomkins Autografe existieren ebenfalls in zwei weiteren zusammengesetzten Manuskripten (d.h. verschiedene Teilabschnitte, die jeweils ein anderes Repertoire aufweisen). Das Manuskript der *British Library* von London, Add. MS 29996 war um 1600 herum Tomkins persönliches Eigentum. Die von dem Manuskript frühesten Teilabschnitte beinhalten liturgische Orgelmusik aus der Mitte des 16. Jahrhunderts; Tomkins zeigte Interesse daran und fügte sämtlichen Werken eigene Kommentare hinzu, wie „Ein sehr schönes Stück“ oder „Zwei Stimmen in einer in der Vierten“ (er wollte auf die im Kanon geführten Stimmen in einer Choralmelodie aufmerksam machen). Der letzte Teil des ‚Add. 29996‘ weist eine Vielfalt von Werken aus dem frühen 17. Jahrhundert auf, die vier Werke für Tasteninstrumente aus Thomas Tomkins eigener Feder beinhalten. Der letzte Abschnitt des Manuskripts aus der *Bodleian Library*, Oxford - MS Mus. Sch. C. 93, scheint in Worcester in den 1630er Jahren von einer dem Komponisten nahe stehenden, kleinen Gruppe von Musikern zusammengetragen worden zu sein. Es enthält 6 Stücke von Tomkins, wovon drei eigenhändig von ihm geschrieben wurden. Von besonderem Interesse sind die der Musik von ‚Paris 1122‘ vorangehenden Deckblätter: Die Seiten ii und iii weisen eine Liste von Tomkins „Lessons of Worthe“ (Ausgewählte Werke) auf, die insgesamt ungefähr 60 Titel enthält. Erneut sind die darin vorkommenden großen Namen Byrd, Bull und Tomkins persönlich. Bei einigen der „lessons“ fügt Tomkins Ortsangaben bei, wie zum Beispiel „in dem alten, schwarzen Buch mit Verschluss“ oder „in dem alten roten Buch“. In mehreren Fällen stellt er Werke zusammen, die die gleiche Tonart aufweisen: „All diese in ein und derselben Tonart. In A re oder „All diese in C fa ut“. <sup>3</sup> In neun Fällen schreibt er eine kurze Melodie ab oder ein Ostinato-Motiv in ein frei eingezeichnetes Notensystem nieder. Dies hilft

1 - Urausgabe einer Sammlung von Musik für Tasteninstrumente in England.

2 - Ein Faksimile von Paris 1122 wurde 1982 unter folgendem Titel herausgegeben: *Pièces pour Virginal 1646-1654*, Einleitung von François Lesure (Geneva : Minkoff).

3 - In modernem Fachausdruck entspricht das ‚A re‘ dem a-Moll ; ‚C fa ut‘ ist C-Dur und ‚D sol re‘ ist d-Moll.

uns bestimmte Titelangaben als die Stücke zu identifizieren, die in „Paris 1122“ oder woanders aufgefunden wurden. Andere Stücke scheinen aber verschollen zu sein oder können nur annähernd identifiziert werden. Am Anfang der Seite iii steht der Eintrag; „Ein Gedicht in zwei Teilen: Orlando Gibbons... in d-Moll“. Dieses Werk scheint nicht mehr zu existieren. Anderweitig wurde ein Tanz in zwei Teilen, mit der Beschreibung „Eccho paven & galliard. Mr. Byrd... in gamut<sup>4</sup>“, von Oliver Neighbour 1970 aufgefunden; das Werk lag verborgen, ohne Titel und anonym in Will Forster’s Virginal Book aus dem Jahre 1625<sup>5</sup>. Ferner findet man auf Seite iii Tomkins’ oft zitierte (und scharfsinnige) Beurteilungen über Byrd und Bull, worin Bulls Quadran Pavane als „Exzellent für die Hand“ und Byrds zwei Quadran als „Exzellent in Bezug auf den Inhalt“ bewertet und zwei weitere Stücke mit „Beide, ihrer Substanz wegen“ empfohlen werden.

Auf Seite 186 bezieht sich abermals eine Notiz aus der Feder Tomkins auf die „Lessons of Worthe“. Er überließe es dem „Urteil“ seines Sohnes Nathaniel, dass „das große Buch, das meinem Bruder John gehörte, schön und sorgfältig gedruckt“ werde, wobei die Noten sorgfältig und deutlich gesetzt werden sollen und die kopierten Stücke „keine anderen als ausgewählte Werke“ sein sollten – wonach eine Liste folgt, die zum Teil die längere Liste der Seiten ii und iii wieder aufgreift. Er fügt daraufhin die Bedingung hinzu, dass die ausgesuchten Werke in „ihre jeweiligen ursprünglichen Tonarten eingeordnet werden sollen: Sie sollen mit anderen Werken verschiedenartiger Tonarten nicht gemischt, nicht zerlegt werden, aber auf ihren richtigen Platz zugewiesen.“ Die vorliegende Aufnahme, die drei Einheiten von Stücken aufweist (jeweils mit A, G und D abschließend), übernimmt Tomkins’ Empfehlung, den letzterer zuvor schon dem Kopisten nahe legte, und überträgt es auf das Recitalprogramm. Alle Stücke auf dieser CD sind mit den „Lessons of Worthe“

verbunden, auch wenn wir bei einigen Fällen nicht mit Sicherheit sagen können, dass das Stück, das auf Tomkins’ Liste steht, auch das ist, das Bertrand Cuiller letztendlich ausgesucht hat.

Ein besonderes Beispiel dafür ist das Offertorium *Felix namque* von Thomas Tallis (ca. 1505-1585), das am Anfang von Tomkins’ Liste auf Seite ii steht, mit dem Eintrag „mr. Tallis offortori“, sowie auf Seite 186 im „Paris 1122“. In keinem der Beiden steht eine Angabe über die Tonart. Die beiden Vertonungen des *Felix namque* von Tallis kommen nacheinander im *Fitzwilliam Virginal Book*<sup>6</sup> vor, mit der jeweiligen Datierung von 1562 und 1564. Die erste Vertonung, dessen liturgischer Choralgesang im dorischen Modus auf eine Quarte hinaufgesetzt wurde, ist in „gamut“ (mit zwei „Be“-Vorzeichen) und die zweite, auf die obere Quinte transponiert, ist in a-Moll. Bertrand Cuiller spielt in der vorliegenden Aufnahme die erste Vertonung – wahrscheinlich die für den Zuhörer angenehmere Version, zumal der Choral in der höheren Stimme deutlicher heraustritt und jede Note wiederholt wird. Das interessante in der Komposition dieses Stücks liegt indes in den zwei oder drei tieferen Stimmen, dessen begleitende Gestaltung sich in ihrer rhythmischen Komplexität graduell steigert und niemals mehr als wenige Takte lang auf denselben Motiv verweilt.

Die ältere Musik des Manuskripts im „Add. 29996“, das früher in Besitz von Tomkins war, enthält nicht weniger als elf Vertonungen des *Felix namque* von Thomas Preston und anderen. Diese wären im liturgischen Rahmen der *Lady Mass*, einer Messe, die der heiligen Jungfrau geweiht war, gespielt worden, wobei die Orgel den liturgischen Choral ersetzte (mit folgendem Text: „Denn fruchtbar bist Du, Heilige Jungfrau Maria, würdig aller Lobpreisungen, denn von Dir ist geboren die Sonne der Gerechtigkeit, Christus unser Gott, Halleluja“). Der Choral ist lang und die damaligen Komponisten haben manchmal die ‚Intonation‘

4 - Tomkins benutzt „gamut“ bei Werken die mit der Note „G“ enden, ob Dur (ohne Vorzeichen) oder Moll (mit einem Vorzeichen von ein oder zwei Be).

5 - London, British Library, Royal Music Library, MS 24.d.3.

6 - Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mu. MS 168

ausgelassen (8 Noten für das Wort *Felix*), sowie das ‚Halleluja‘ (die letzten 39 Noten). Die Vertonung von Tallis, die nicht liturgisch ist und offensichtlich für das Cembalo komponiert wurde, macht von dem gesamten Choral Gebrauch. Die ‚Intonation‘ wurde als kurze, selbständige Einleitung mit 8 Noten (nicht wiederholt) in der Tenorlage komponiert; der Hauptteil beginnt mit Imitationen, die sich mit den folgenden drei Noten *g, f, b* weiter entwickeln, bevor die Musik erneut eine stratifizierte Textur aufnimmt.

William Byrd (1539 oder 1540-1623) war ein Schüler von Tallis und ebenfalls Kollege in der Chapel Royal. Beide Komponisten haben gemeinsam im Jahre 1575 ein Band mit geistlichen Gesängen herausgegeben, die *Cantiones Sacrae*. Byrd veröffentlichte weitere Bände mit lateinischer Musik in den Jahren 1589, 1591, 1605 und 1607 (sowie die undatierten Messen) und Bänder mit englischen Liedern 1588, 1589 und 1611. Seine Musik für Tasteninstrumente blieb jedoch, mit Ausnahme von acht Stücken im *Parthenia*, unveröffentlicht. Allerdings scheinen die 42 Stücke im *My Ladye Nevells Booke* von 1591<sup>7</sup> eine persönliche Auswahl des Komponisten von seinen eigenen jüngsten Kompositionen zu repräsentieren. Dieses Manuskript wurde von John Baldwin kopiert, als Darbringung für Elisabeth, Gemahlin von Sir Henry Nevell of Billingbere von Berkshire.<sup>8</sup> Byrds *Pavan and galliard Sir William Petre, MB 3*<sup>9</sup> sind die einzigen von ihm komponierten Stücke, die gleichzeitig im Nevell-Buch und im *Parthenia* zu finden sind. Sie wurden offensichtlich für den Sohn von Byrds Förderer Sir John Petre komponiert (anstatt für Johns Vater, ebenfalls Sir William genannt, der 1572 starb). Die Stücke waren beinahe die letzten, die in Nevells Buch kopiert wurden, wobei die Pavane den Titel „*the tennth pavian: mr: w: peter*“ trägt. Byrd

arbeitete einige revidierte Fassungen für *Parthenia* aus, worin die „*Pavana. Sr:Wm: Petre*“ von der „*Galiardo*“ gefolgt wird. In den „*Lessons of Worthe*“ werden beide Stücke mit dem Eintrag „Meinem verehrten Peter gewidmet: in ‚gamut‘“ vermerkt. Diese verschiedenen Titel spiegeln den Fortschritt im Leben des jungen William Petre wider: 1575 geboren, konnte er schon um 1590 Byrds Musik spielen. 1613 wurde er dann zum Ritter geschlagen und erhielt beim Tode seines Vaters im Oktober 1613 den Titel des Second Baron Petre. Dass Byrd diese Stücke im *Parthenia* einfügte, zeugt von der Wertschätzung, die er diesen Stücken gab. Sie sind klassische Beispiele von den Tanzformen, die mit den Beschreibungen Morleys übereinstimmen: Die erhabene Pavane, im Zweiertakt und in drei Teilen, wobei jeder die Länge von sechzehn ganzen Noten bildet und eine ausgearbeitete Wiederholung enthält und die im Dreiertakt muntere Galliarde, in drei Teilen, wobei jeder die Länge von acht punktierten ganzen Noten und ebenfalls verschiedene Wiederholungen aufweist.<sup>10</sup> Mit mehreren gut gesetzten Modulationen in annähernd benachbarten Tonarten, sind beide Tänze in ihrer Bearbeitung der Tonarten ihrer Zeit voraus. Überdies schafft Byrd in diesen reifen und wunderbaren Werken ein ideales Gleichgewicht zwischen der Melodie der rechten Hand und dem Kontrapunkt, der diese, eng geführt, unterhält.

Wie Byrd, war John Bull (ca. 1562-1628) ebenfalls Gentleman der Chapel Royal und einer ihrer Organisten. Er war bei dem Begräbnis der Königin Elizabeth I. im Jahre 1603 zugegen und 1612 lehrte er der Tochter von James I., der Prinzessin Elizabeth (*Parthenia* wurde unter anderen Ihr gewidmet) die Kunst der Tasteninstrumente. 1613, am Höhepunkt seiner Karriere, geriet

7 - London, British Library, MS Mus.1591

8 - John Harley, „*My Ladye Nevell*‘ revealed“, *Music & Letters* 86 (2005), S. 1-15

9 - Hier und in der Trackliste bezieht sich ‚MB‘ auf die bedeutende Bandreihe der *Musica Britannica* (London : Stainer & Bell), gefolgt von der Nummer des im Band enthaltenden Stücks. Die Bänder sind : *William Byrd : Keyboard Music*, Hrsg.: Alan Brown, Band 1, 3. Ausgabe 1999 (*Musica Britannica*, 27); *John Bull : Keyboard Music*, Hrsg. : John Steele, Francis Cameron und Thurston Dart, 3. Ausg. des 1. Bandes, rev. Alan Brown 2001, 2. Ausg. es 2. Bandes 1970 (*Musica Britannica*, 14 und 19); *Thomas Tomkins : Keyboard Music*, Hrsg.: Stephen D. Tuttle, 3. Ausg., rev. John Irving 2010 (*Musica Britannica*, 5; enthält Faksimile der S. ii und iii von ‚Paris 1122‘). Tallis’ Offertorium befindet sich im *The Fitzwilliam Virginal Book*, Hrsg.: J.A. Fuller Maitland und W. Barclay Squire (London und Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1894-1899), und im *Tudor Keyboard Music c.1520-1580*, Hrsg. : John Caldwell, 1995 (*Musica Britannica*, 66)

10 - Thomas Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musick* (London : Peter Shore, 1597), S. 181

Bull, seines unbeständigen Charakters wegen, in Schwierigkeiten und floh aus England, ohne dort jemals wieder zurückzukehren. Die Stücke von Bull, die auf dieser CD aufgenommen wurden, datieren höchstwahrscheinlich von vor 1613. Das früheste darunter ist vermutlich das *In Nomine*. Englische Werke für Instrumentalmusik, die diesen Titel tragen, haben fast immer als Cantus Firmus die Antifon des Dreifaltigkeitsfest, *Gloria tibi Trinitas*. Diese Stücke haben ihren Ursprung in instrumentalen Übertragungen des „*In Nomine*“ von John Taverners Messe *Gloria tibi Trinitas* und wurden weiterhin „*In Nomine*“ bezeichnet, selbst wenn sie nicht mehr mit dem liturgischen Text verbunden waren. Dieses hier vorliegende *In Nomine* ist das einzige von Bulls' zwölf komponierten *In Nomine*, das den Choral in ihrer originalen dorischen Tonart beibehält, indem es mit der Note d' anfängt und auch endet (die anderen wurden alle auf eine Quinte transponiert). Wie bei Tallis' Offertorium, wurde die Choralstimme in die höchste Stimme gesetzt, wobei jede Note wiederholt wird. Die beiden tiefer liegenden Stimmen beginnen mit gemächlichen Synkopen und werden mit dem Fortschreiten des Stücks zunehmend lebendiger. Es existieren keine Referenzen von diesem Werk auf den Seiten ii und iii im ‚Paris 1122‘; dabei hatte Tomkins wahrscheinlich dieses in Gedanken, als er auf Seite 186 schrieb: „*In Nomines* von Dr. Bull – eine Auswahl“. Tomkins persönlich bevorzugte es, das Stück auf die Seiten 41-43 in ‚Paris 1122‘ zu kopieren („*gloria Tibi trinitas: doct: Bull: The First:*“). Es ist dieselbe Fassung, die Bertrand Cuiller in der vorliegenden Aufnahme spielt, wobei ein fehlender Takt desselben Stücks aus einer anderen Quelle, dem *Fitzwilliam Virginal Book*, übernommen wurde.

Das *Fantasia* MB 11 von Bull könnte höchstwahrscheinlich mit dem Eintrag „*Verse of Two [parts] of doct Bulls ... in d.sol.re*“ auf Seite iii im ‚Paris 1122‘ identifiziert werden. Das Werk hat in ihrer einzigen Quelle keinen Titel (*British Library*, Add. MS 36661, Datum: ca.

1630). Es ist ein *Bicinium*: Beide Stimmen, die mehrmals ziemlich weit voneinander fern liegen, imitieren sich gegenseitig, indes sie eine Reihe von Themen einleiten. Die am Anfang geführten ganzen Noten räumen allmählich kürzeren Tempi den Platz ein, bis sie am Schluss ihren Höhepunkt in schnellen Läufen von sechzehntel Noten, zuerst in der rechten, dann in der linken Hand erreichen. Die Musikstruktur erweitert sich binnen einer kurzen Coda zu drei Stimmen. Das ganze Werk bleibt indessen ihrer Grundtonart d-Moll treu.

In Bezug auf die Tonalität sind die *Chromatic Pavan and Galliard*, MB 87 moderner. Tomkins' Liste äußert sich diesbezüglich auf Seite iii: „Zwei Pavane von Dr. Bull: Beide in a-Moll“ und es besteht eine große Wahrscheinlichkeit, dass dieses Stück eines davon ist. Die Pavane und Galliarde wurden ferner noch in einem anderem Pariser Manuskript gefunden: *Bibliothèque Nationale*, Rés. 1185 (von dem man einst glaubte es wäre Bulls Eigentum gewesen). Beide Werke befinden sich ebenfalls in *Benjamin Cosyn's Virginal Book*<sup>11</sup>, wo die Pavane als „*Queene Elizabeths pavin*“ eingetragen wurde. Vielleicht, wie Thurston Dart andeutete<sup>12</sup>, wurde das Werk 1603 als Denkmal zu Ehren der Queen komponiert. Beide Stücke sind in ihrer Struktur ein wenig unregelmäßiger im Vergleich zu denen von Byrd und ihr musikalisches Material vielfältiger. Die zweite Strophe der Pavane ist auf bemerkenswerte Art und Weise chromatisch gestaltet, mit einer Reihe von halben Noten, die in Halbtorschritten steigen und wieder fallen. Die dritte Strophe ist durchgehend in A-Dur, und nicht nur in den Kadenzien wie in der 1. Strophe. Diese Ideen werden in der abschließenden Strophe der Galliarde weiterentwickelt, mit zusätzlichen klagenden Halbtönen in fallenden Sequenzen und Harmonien die sich innerhalb der A-Dur-Tonart weit in das Kreuz-Bereich hin bewegen.

Unter den „*Lessons of Worthe*“ zitiert Tomkins acht davon als die seinigen; bescheidener bezieht er sich auf Seite 186 im ‚Paris 1122‘ : „einige von mir an ihrem Platze: wenn sie diesem

11 - London, British Library, Royal Music Library, MS 23.1.4

12 - In *Musica Britannica*, 19, S. 231.

Geltung bringen). Der Eintrag „*Tho. Tomkins. Ut.re.mee. Fa.sol. la*“ auf Seite ii ist zusammen mit Werken in Hexachord von Byrd und Bull angeordnet, alle in ‚gamut‘. (Derartige Stücke wurden auf Wiederholungen eines Motivs in zwölf Tönen aufgebaut, das schrittweise von der Tonika auf die Sexte der Dur-Tonleiter steigt, um danach wieder hinunter zu steigen.) Es mag sein, dass Tomkins sich auf seine weite Reihe von 32 Variationen über dieses Thema bezogen hat, die in die Seiten 71-85 im ‚Paris 1122‘ kopiert wurden. Das kurze Werk „*Ut re mi fa sol la for a beginner*“ wurde auf ein eigenhändig eingezeichnetes Notensystem auf Seite 168 derselben Quelle niedergeschrieben. Das relativ säuberliche Skriptum deutet darauf hin, dass es früher komponiert wurde, als das Datum der Kopie selbst angibt (um 1650). Es existieren allein zwei Durchführungen des Themas, jeweils im Bass und im Sopran. Auf Seite iii steht ferner noch der Eintrag „*Robin Hood: Tho: Tomkins*“. Dieses Werk kann nicht mit Sicherheit identifiziert werden. Bertrand Cuiller spielt in dieser Aufnahme die anonyme Variationsreihe aus Forster’s Virginal Book die den Titel „*Robbin Hood*“ trägt. Es kann sehr wohl ein Werk von Tomkins sein, zumal es an manchen Stellen von Byrds *The Carman’s Whistle* beeinflusst worden zu sein scheint (Im Verzeichnis auf S. ii in ‚Paris 1122‘). Eine weitere Fassung dieser Melodie wurde in Thomas Ravenscrofts *Pammelia* (London, 1609) aufgefunden, zusammen mit folgenden Worten: „*Robin Hood, Robin Hood, sagt der kleine John, / komm und tanz vor der Königin ha /Mit rotem Unterrock und grünem Wams, / einem weißen Strumpfhosenbein und einem grünen ha*“. In diesem Werk für Tasteninstrumente schließen drei von den vier Phrasen der Melodie mit einer Harmonie auf der Dominante und in allen zehn Variationen kommt die Melodie mindestens einige Male in der höheren Stimmlage vor. Indessen tauchen in den begleitenden Figuren eine Fülle vielfältiger Rhythmen auf und die abschließende Variation, die fast einem Kanon gleichkommt, macht phantasievoll von einer absteigenden Figur Gebrauch

(als Echo zu einem Motiv, das Byrd in seinem *Carman’s Whistle* benutzte, wie woanders auch).

Der Eintrag „*Von Tomkins über diese Noten in dem rötlichen Buch mit Verschluss*“ auf Seite ii (hier wurden die Noten d e f g a a d in einem vierlinigem System niedergeschrieben) bezieht sich mit Sicherheit auf das Ostinato MB 40. Das „rötliche Buch“ mag das ‚Add. 29996‘ gewesen sein, jedenfalls ist dies die einzige Quelle die wir von diesem Stück besitzen und die Tomkins Handschrift trägt. Er hat es zwar nicht signiert, aber das Skript enthält Zeichen von Korrekturen des Komponisten persönlich. Zudem wird das Stück im Index von ‚Add. 29996‘ als Komposition von Tomkins eingetragen (wahrscheinlich von der Feder Nathaniels). Eine leichte Verwirrung erzeugt der Name „*Arthur phillips*“ am Anfang des Stücks, an der Stelle an der ein Titel zu erwarten wäre. Phillips, der 1639 zum Organisten der Magdalen College von Oxford ernannt wurde, komponierte tatsächlich eine Ostinato-Melodie (in A-Dur) für Tasteninstrumente:<sup>13</sup> Es besteht aus 22 eher mechanischen Variationen über ein Thema in vierzehn Noten. Vielleicht liegt die Erklärung dafür, dass Thomas Tomkins Phillips’ Thema übernommen hat darin, dass er seinen eigenen daraus schaffen wollte: Die ersten und letzten drei Noten von beiden Ostinato-Motiven sind dieselben (mit Ausnahme von der Transponierung auf d). Tomkins’ Thema aus sieben Noten wird zuerst ohne Harmonisierung vorgestellt. Über die 24 Variationen hinaus bleibt das Ostinato-Motiv meistens im Bass, bewegt sich aber manchmal ebenfalls auf die hohe Stimmlage (beginnend auf d‘) oder, wie im zentralen Paar, zum Alt (au d‘). In der ersten Variation ist die Ostinato-Melodie im Kanon auf der Quinte und antizipiert somit mehrere Variationen, wo die begleitenden Stimmen auf geschickte Art und Weise zusammen in Imitationen verflochten werden. Im zweiten Teil sind daraufhin einige der Variationen eher „für die Hand“ als „für die Substanz“ ausgearbeitet worden.

13 - New York Public Library, Drexel MS 5611

*Tho. Tomkins offertori*'-Tomkins Offertorium, das auf Seite ii im „Paris 1122“ zusammen mit weiteren Stücken in „A re“ (a-Moll) eingeordnet wurde, ist ohne Zweifel das Offertory MB 21. Es ist in dem Bodleian Manuscript aufbewahrt (Mus. SCH. C. 93), wenngleich es nicht eines der Stücke ist, die Tomkins eigenhändig geschrieben hat. Am Ende erinnert uns die Inschrift „Mr. Thomas Tomkins: Organist der Chapel Royal 1837“, dass parallel zu seinem Amt in Worcester, Tomkins viel Zeit in London verbrachte. Er war zuvor zu einem der Organisten der Chapel Royal im Jahre 1621 ernannt worden und wirkte bei der Komposition der Beerdigungsmusik für James I. im Jahre 1625 mit, sowie bei der Krönung von Karl I. im Jahre 1626. Sein Offertorium hat eine einzigartige Struktur, in der wir den Einfluss von Tallis' Fassungen des *Felix namque* erkennen können. Es gründet (erneut) auf ein Thema in sieben Noten, a c' b c' d' b a, wobei fünf von diesen Tönen den einleitenden Noten (mit dem Wort „Felix“) des bekannten Chorals entsprechen, die auf die Quinte transponiert wurden. Tomkins leitet sein Thema über einen flexiblen Rhythmus ein, der in Form von Imitationen bearbeitet wird, nach dem Stil einer Fantasie. Nach der Kadenz in A-Dur, wird das Thema nunmehr in gleichen Notenwerten in der hohen Stimmlage (auf a' beginnend), in der Bassstimme (auf A) oder in einer mittleren Stimme (auf a) vorgestellt. Es sind 55 dieser Durchführungen nach Art eines Cantus Firmus vorhanden, meistens in langsamem ganzen Noten. Die begleitenden Kontrapunkte bieten, wie zu erwarten ist, eine kaleidoskopische Vielfalt von Figuren und die Klangtextur bewegt sich frei zwischen zwei und vier Stimmen. Zum Ende hin beschleunigt eine Reihe von Durchführungen (38-53) den Puls, indem sie das Thema in halben Noten präsentiert. Die 53. Durchführung beginnt ganz außergewöhnlich auf d. Dies bereitet den Zuhörer auf die Coda nach Art einer Toccata vor, die mit ihren Akkordwechsel in der Subdominante und Tonika an die abschließenden Takte der beiden von Tallis komponierten Offertorien erinnern.

Alan Brown  
Übersetzung: Daniela Arrobas

### Bertrand Cuiller, Cembalo

Geboren 1978, studierte Bertrand Cuiller das Cembalo zuerst mit Jocelyne Cuiller in Nantes (Frankreich), später dann mit Christophe Rousset am Konservatorium CNSM von Paris, sowie mit Pierre Hantaï, dessen Lehren er über mehrere Jahre lang verfolgen konnte. Ferner spielt Bertrand Cuiller auch Barockhorn. Er wirkte bei Opern mit, zusammen mit den Ensembles „Le Concert Spirituel“, „Les Arts Florissants“, „Le Poème Harmonique“ und „Stradivaria“.

Heute konzertiert Bertrand Cuiller auf der ganzen Welt als Solist und musiziert ebenfalls im Rahmen von Kammermusik-Konzerten an der Seite von Ensembles wie „Les Basses Réunies“ oder „La Rêveuse“. Er interessiert sich ebenfalls für das zeitgenössische Repertoire und bietet Uraufführungen mit Werken von Jean-Yves Bosseur und Olivier Mellano dar.

Nach dem großen Erfolg seiner ersten CD „Pescodd Time“, die 2006 erschienen ist („Diapason d'Or“, „Choc“ von *Monde de la Musique*, „Joker“ von *Crescendo*, „9“ von *Classica*, „Coup de Coeur“ von der Académie Charles Cros...), unternahm er eine zweite Aufnahme bei Alpha mit dem Programm Scarlatti-Soler. Zusammen mit dem Ensemble Stradivaria realisierte Bertrand Cuiller 2009 eine Aufnahme mit den Konzerten für Cembalo und Streicher von Bach, die bei Mirare erschienen ist und mit dem „Choc 2009“ von *Classica* ausgezeichnet wurde.

„Wie nur wenige Cembalisten seiner Generation, besitzt Bertrand Cuiller in höchstem Maße die Macht, den musikalischen Ideen ihre vollkommenste Form zu verleihen.“ *Diapason*



---

Enregistrement réalisé au Château de Coussay du 28 au 31 octobre 2010 / Prise de son, direction artistique, montage : Hugues Deschaux / Tableau : Ludolf de Jongh « A Formal Garden: Three Ladies Surprised by a Gentleman » 1676, The Royal Collection © 2011 Her Majesty Queen Elizabeth II / Photos : Thomas Chapuzot / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Maud Gari / Design : Jean-Michel Bouchet LMY&R Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / ® & © 2011 MIRARE, MIR 137

[www.mirare.fr](http://www.mirare.fr)