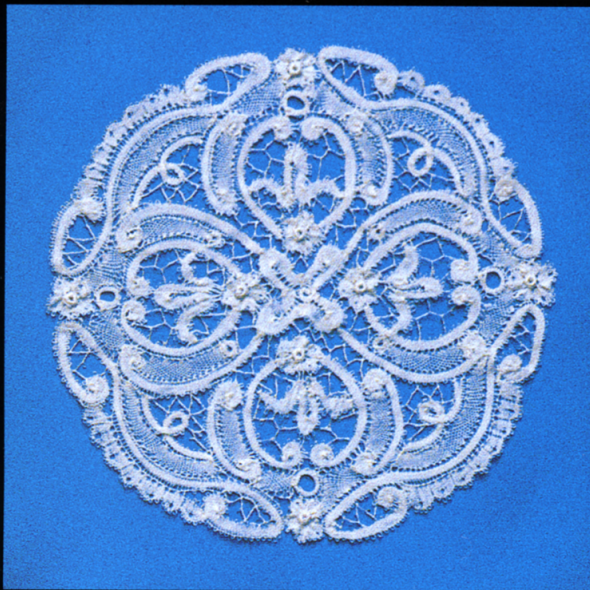




CD-729 STEREO

digital

JOHN BULL
Pavans and Galliards



JOSEPH PAYNE, harpsichord

BULL, John (1562-1628): Pavans and Galliards**Chromatic (Queen Elizabeth's) Pavan and Galliard 9'02**

[1] Pavan 5'40 — [2] Galliard 3'22

Fantastic Pavan and Galliard 8'28

[3] Pavan 6'34 — [4] Galliard 1'53

Pavan and Galliards 'St. Thomas Wake!' 9'16

[5] Pavan 2'26 — [6] Galliard 3'46 — [7] Galliard 3'02

[8] The Spanish Pavan 5'04**[9] The Trumpet Pavan 3'13****[10] The Prince's Galliard 3'01****[11] Italian Galliard 1'13****[12] Melancholy Pavan 5'22****The Quadran Pavan and Galliard (II) 7'20**

[13] Pavan 4'45 — [14] Galliard 2'34

The Quadran Pavan and Galliard (III) 9'42

[15] Pavan 6'24 — [16] Galliard 3'17

Joseph Payne, harpsichord

Though historically significant and frequently compelling, the instrumental music of the Elizabethan age hardly ranks with the madrigals, motets, masses and ayres in inherent quality. Perhaps because the expressive capabilities of instruments had not yet been fully developed, most music for viols, for instance, had a pronounced vocal component; compositions for keyboard were also vocal in style. It is all the more surprising, then, that the most momentous development in English instrumental music of the sixteenth century was the creation of a true harpsichord style — that is, a cultivation of the least expressive instrument of the time.

It is an art that is astonishing in its richness, brilliance and variety. Liberated from the constrictions of vocal polyphonic idiom, it maximized the keyboard's potential for multiple chord and swift passage-work effects. Though likened to melismatic patterns in madrigals, these dazzling figurations imparted to the keyboard a virtuosic sensibility, the like of which the human voice is not capable. Charles van den Borren, in 1914, noted that 'At a time when on the Continent keyboard music was in general only a pale reflection of vocal music, in England it flew with its own wings, created its own domain.'¹ This was not the first awkward attempt toward an idiomatic keyboard style, but the full distillation of a musical era, Spanning three successive generations over a period of forty years, the main exponents of this virginal school included Byrd, Bull and Gibbons — the three composers represented in a beautifully engraved collection known as *Parthenia* or the *Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalls*, appearing about 1611. Quite staggering in its liveliness and diversity, the virginal school expired as suddenly as it had begun when, by a strange, devastating coincidence, almost all its exponents died at the same time.

Although **John Bull** occupied several important positions as a church musician and composer of choral music (much of which has not survived), he is celebrated chiefly as the most prominent keyboard composer of his time. His 140-odd works in the keyboard medium have survived in a large number of contemporary English sources. Of course, the *Fitzwilliam Virginal Book* is most

important, also manuscripts found in Paris and Vienna, and the six pieces (among them the present Pavan and Galliards *St. Thomas Wake!*) published in *Parthenia*. A cursory perusal of Bull's output quickly dispels any notion that he was but a mere fleet-fingered virtuoso. While his peerless keyboard technique spawned works of hitherto unknown technical brilliance, Bull was nevertheless a profoundly complex and cosmopolitan musical personality, whose revolutionary egoism and charismatic bearing kindled many legendary accounts not only of dexterous sorcery but of his intellectual prowess as well. As Wilfred Mellers has noted:

'We have only to look at the wonderful portrait of Bull at the age of twenty-six... to realize how powerful an impact this man must have made on his contemporaries. The face is remarkable for its extreme, almost El Greco-like elongation, the nose long and straight, the mouth at once severe and hypersensitive, the eyes blackly penetrating, but wistful... Nothing could be further removed from the bluff "John Bull" of the 18th century.'²

The sparsity of documentation and tangible fact pertaining to Bull's life no doubt contributes to his glamorous mystique and myth. Not even his birthdate is certain, but the date secured from the Oxford portrait (now in the Faculty of Music) is the most reliable. Most likely he was born in Old Radnor and entered Hereford Cathedral in 1573. The following year he joined the Children of the Chapel Royal in London where he came under the tutelage of William Blitheman, whose influence had a pronounced effect, both musically and on the course of his career. At the age of twenty Bull returned to Hereford as organist of the cathedral. Three years later he engaged in the first of his numerous clashes with authority and was summarily dismissed. In 1586 he was sworn a Gentleman of the Chapel Royal. This appointment helped improve his generally unhealthy financial state, though he was the victim of a highway robbery and petitioned the Queen for relief many times.

Bull's skill was greatly admired by Queen Elizabeth and in 1597, on her recommendation, he became the first Lecturer in Music in Gresham College, newly founded under the will of Sir Thomas Gresham. Thus, with the degree of

Doctor of Music from Cambridge and (by 'incorporation') at Oxford also, where he had pursued a bachelor's degree, he was perhaps the first composer to follow an academic career. Between 1601 and 1607, Bull undertook an extensive tour of the Continent. He travelled incognito, but no evidence indicates his connection with political activity as a spy, as has been suggested. He was one of a number of notable figures for whom James I ordered gifts of 'gold chains, plates or medals' and in 1607, while the King and Prince Henry were dining in the Merchant Taylors' Hall, London, Bull played for them 'most excellent melodie upon a small Payre of Organes' — perhaps the first English organ recital on record.

But a series of troubling episodes developed, culminating in the resignation of his readership due, partly, to an improper liaison. (Though he did marry the woman involved, celibacy had been a condition of the appointment). These unhappy events — seemingly insignificant scandals — fomented more sensational eruptions as Bull was brought up on charges, perhaps somewhat exaggerated, by the Court of High Commission. 'The man hath more music than honesty and is as famous for marring of virginity as he is for fingering of organs and virginals,' wrote the Archbishop of Canterbury. In 1613, under a shroud of disgrace and the King's disproportionate anger, Bull fled England to Brussels where he was engaged by Archduke Albert, the Austrian governor of the Spanish Netherlands. Although Bull forfeited his right to employment in his native country, the King, still livid and vindictive, applied diplomatic pressure to have him dismissed from his position abroad, with the English ambassador in Brussels continuing the assault on his character. But Bull's musical reputation overseas was untarnished, and the archduke continued to support him privately. Eventually he settled in Antwerp, stating in a letter to the mayor that it was loyalty and devotion to the Catholic faith that had precipitated his exile. The real reason for his departure, whether for religious persecution, political enmity or moral offence, remains uncertain; nor is it clear why the authorities persisted in their vicious onslaught. In 1617, he was appointed organist at Antwerp Cathedral, spending his remaining years in relative serenity and musical productivity, a revered figure in the community of Rubens, Hals and Sweelinck.

Though Bull's broad repertory for the keyboard embraces numerous dance forms, variations on popular songs, preludes and fantasias, as well as liturgically based pieces using Gregorian chant *cantus firmi*, it is his pavans and galliards that constitute the artistic consummation of his output for keyboard. They were most likely composed in the first decade of the seventeenth century, before Bull left England.

Here we observe the practice that developed in the sixteenth century of presenting dances in pairs: a slow, ceremonious, even processional dance followed by a livelier 'after-dance.' The most common combination, and a mainstay of the virginal tradition, is the pavan and galliard. In its transformation as a keyboard form, this coupling is far removed from the original dance type which had virtually disappeared from courtly ballrooms by the middle of the century, supplanted by the livelier passamezzo. A modest dance, presumably of Paduan origin, the pavan is almost always in duple metre, incorporating a continuous repetition of basic step patterns. In Bull's hands it attains its highest point of artistic sophistication, becoming a complex undertaking with long, irregular phrases and rising sequences, chromaticism with unusual and expressive intervals, and considerable contrapuntal and decorative detail. With a richness of character and sentiment that goes well beyond the mindless function of music fit only for dancing, this is music that obliges the listener's complete concentration.

Also Italianate in origin, the galliard is more vigorous in execution than its companion dance. Characterized by compound (6/8) metre and frequently interspersed with hemiola (3/4) measures, it survived well into the seventeenth century as a court dance. Some of the grandest galliards were transformations of their preceding pavans (*St. Thomas Wake!*). '...[H]ow many fours of semibreves you put in the strain of your Pavan, so many times six minims must you put in the strain of your Galliard,' so writes Thomas Morley in *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597). Though thematically independent, Morley's legend, 'The Galiard to the Pavan before,' in his own composition confirms his intention. But many were uncoupled independent pieces, allied only

through a common ascription; no evidence asserts that either dance was always presented *de rigueur* with the one to which it was yoked.

These ascriptions and designations afford definite meaning about a work's attributes, its diversity of feeling and mood. There are titles of pieces that relate to the person to whom the work is dedicated, usually an aristocratic patron (Lord Lumley's *Pavan and Galliard*, BIS-CD-539); but *Queen Elizabeth's Pavan* was perhaps conceived as an ode upon her death — in the manner of a *tombeau* — to be played by Walter Earle, her private virginalist. Titles such as *Chromatic* and *Fantastic Pavan* carry a whole cosmology of contemporary reference and reflection, while the descriptive motif of *Trumpet Pavan* evokes the same sensuous effect today as it did then.

Certainly Bull's *Quadran* cycle ranks among the most formidable virginalistic creations of the entire Tudor and Jacobean schools. All of its movements are riveted to the *passamezzo antico* harmonic pattern, attaining a degree of interdependence in tonal progression and basic structure not found in any other of Bull's pavan-galliard couplings. It is a veritable spectacle of the virginal idiom at its most mature stage of development, abounding in figurative effects, and, carried to an extraordinary magnitude of invention, the accumulated intensity of its integrated melodic and harmonic embellishments portend Bach's 'Goldberg' *Variations*. The present performance of the second and third sets follows the sequence of movements found in most sources. John Caldwell has noted, however, that the order given in the *Fitzwilliam Virginal Book* provides a splendid example of continuously developing variation, with Pavan II followed immediately by its *variatio* (Pavan III) before both galliards. (With the convenient options of up-to-date CD playback systems, the choice here can be left to the listener).

Bull was passionately modern within the context of his time; his music articulates clearly the dualism of Elizabethan ethos. At once an animated, audacious and adventuresome spirit, he soon gives way to sadness, gloom and an obsession with dissonance; a state of being borne as much from a genuine conflict between traditional belief and the progressive impulse as from the sheer

moodishness expected from poet and musician — that fashionable melancholic garbed in black, with the expression of anguished introspection that distinguishes so many portraits of the period. Melancholy, the ‘English malady,’ as it has been called, ‘...was an object of interest and respect... A person of melancholy mood or disposition was likely to be marked by his wit and wisdom — his wit and wisdom, indeed, may have occasioned his melancholy.’³ As with so many of the great personalities of his age, it is this cultivated introversion that, while intensifying the enigmas of Bull’s personality and character, provides some insight into the emotional expression and meaning of the most innovative keyboard music of the time.

© **Joseph Payne 1995**

¹ Charles van den Borren, *The Sources of Keyboard Music in England* (London: Novello, 1914), p. 353.

² Wilfred Mellers, *John Bull and English Keyboard Music*, *Musical Quarterly*, xl (1954), p. 369.

³ Jennifer Radden, ‘Melancholy and Melancholia’, *Pathologies of the Modern Self* (New York: New York University Press, 1987), pp. 236-237.

A leading exponent of harpsichord playing ‘in the grand manner’, British-born **Joseph Payne** was a pupil of several great musicians and teachers – Fernando Valenti, Josef Marx, Luigi Silva, Noretta Conci and Raymond Hanson – as well as one of the last and youngest students of Wanda Landowska in Lakeville, Connecticut. Based in Boston since 1965, he was a university professor for many years and now tours the world, performing an average of more than sixty concerts yearly on the organ as well as the harpsichord. The present recording is part of Payne’s comprehensive survey for this label of three centuries of harpsichord literature.

Obwohl historisch nicht unbedeutend und häufig bezwingend, befindet sich die Instrumentalmusik der elisabethanischen Zeit kaum auf dem qualitativen Niveau der Madrigale, Motetten, Messen und Arien. Vielleicht weil die Ausdrucksmöglichkeiten der Instrumente noch nicht voll entwickelt waren, besaß zum Beispiel der Großteil der Musik für Streichinstrumente eine ausgesprochen vokale Komponente. Auch die Kompositionen für Tasteninstrumente waren ihrem Stil nach vokal. Es ist deshalb um so überraschender, weil die bedeutendste Entwicklung in der englischen Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts die Schaffung eines echten Cembalostils war. So kam es zu einer Kultivierung des am wenigsten expressiven Instruments dieser Zeit.

Es handelt sich um eine Kunst, die in ihrem Reichtum, ihrer Brillanz und ihrer Bandbreite überrascht. Befreit von den Beschränkungen der vokalen polyphonen Sprache, erhöhte sie das Potential des Cembalos zum mehrfachen Akkord und den Effekten der schnellen Passagenarbeit. Obwohl sie den liedhaften Mustern der Madrigale ähnlich waren, verliehen diese blendenden Figurationen dem Cembalo eine virtuose Sensibilität, die zu verwirklichen die menschliche Stimme nicht in der Lage ist. Charles van den Borren notierte 1914: „Zu einer Zeit, als auf dem Kontinent Cembalomusik im allgemeinen nur eine blasse Widerspiegelung der Vokalmusik war, flog sie in England mit ihren eigenen Flügeln und schuf sich ihre eigene Domäne“.¹ Es handelte sich nicht nur um den ersten bemerkenswerten Versuch, zu einem idiomatischen Stil zu gelangen, sondern um ein umfangreiches Extrakt einer ganzen musikalischen Ära. Drei aufeinanderfolgende Generationen über einen Zeitraum von vierzig Jahren umspannend, gehörten Byrd, Bull und Gibbons zu den Hauptexponenten der Virginal-Schule. Diese drei Komponisten waren auch in einer hübsch gravierten Sammlung vertreten, die um das Jahr 1611 erschien: *Parthenia or the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginnalls*. Beeindruckend in ihrer Lebendigkeit und Verschiedenheit, verschwand die Virginal-Schule aber so plötzlich wie sie begonnen hatte, als durch einen seltsamen und fatalen Zufall beinahe alle ihre Exponenten zur selben Zeit verstarben.

Obwohl **John Bull** einige wichtige Positionen als Kirchenmusiker und Komponist von Chormusik (ihr Großteil ist nicht überliefert) bekleidete, wird er hauptsächlich als der prominenteste Komponist seiner Zeit für das Tasteninstrument gewürdigt. Seine etwa 140 Werke für dieses Instrument haben in einer großen Zahl zeitgenössischer englischer Quellen überlebt. Natürlich ist das *Fitzwilliam Virginal Book* sehr bedeutend, ebenso in Paris und Wien gefundene Manuskripte und die sechs in *Parthenia* publizierten Stücke (unter ihnen die Pavan und Galliards *St. Thomas Wake!*). Schon ein flüchtiger Überblick über das Werk von Bull verdrängt schnell den Eindruck, daß er vielleicht nur ein Virtuose mit flinken Fingern war. Während seine unvergleichliche Tastentechnik Werke von bis dahin unbekannter technischer Brillanz hervorbrachte, war Bull trotzdem eine zutiefst komplexe und kosmopolitische musikalische Persönlichkeit, deren revolutionärer Egoismus und charismatische Erscheinung viele legendäre Geschichten stimulierte, nicht nur zu trickreichen Zaubereien, sondern ebenso zu seiner intellektuellen Begabung – wie Wilfried Mellers bemerkt hat:

„Wir müssen uns nur das wundervolle Porträt von Bull im Alter von 26 Jahren ansehen... um festzustellen, wie mächtig der Eindruck dieses Mannes auf seine Zeitgenossen gewesen sein muß. Das Gesicht ist bemerkenswert für seine extreme, beinahe El Greco-ähnliche Länge, die Nase ist lang und gerade, der Mund zugleich streng und hypersensibel, die schwarzen Augen sind durchdringend, aber auf der Suche... Nichts könnte weiter von dem verzeichneten ‚John Bull‘ des 18. Jahrhunderts entfernt sein.“²

Die Kargheit der Überlieferung und greifbarer Fakten aus Bulls Leben trägt zweifelsohne zu seinem glamourösen Geheimnis und Mythos bei. Nicht einmal sein Geburtsdatum ist gewiß, aber das von seinem Oxford-Porträt (jetzt in der Musikfakultät) gesicherte Datum ist das zuverlässigste. Höchstwahrscheinlich wurde er in Old Radnor geboren und kam 1573 an die Kathedrale von Hereford. Im folgenden Jahr kam er zu den Knaben der königlichen Kapelle in London unter die Fittiche von William Blitheman, dessen Einfluß sich musikalisch und auf seine weitere Karriere deutlich auswirkte. Mit zwanzig Jahren kehrte Bull

nach Hereford als Organist der Kathedrale zurück. Drei Jahre später lieferte er das erste seiner zahlreichen Gefechte mit den Autoritäten und wurde entlassen. Im Jahre 1586 wurde er als „Gentleman“ der königlichen Kapelle eingeschworen. Diese Ernennung half, seine angespannte finanzielle Situation zu überwinden, obwohl er das Opfer eines Straßenraubes wurde und die Königin oftmals um Hilfe ersuchte.

Bulls Fähigkeiten wurden von Königin Elizabeth sehr bewundert. 1597 wurde er auf ihre Empfehlung der erste Musikdozent in Gresham College, welches aufgrund des Testaments von Sir Thomas Gresham neu errichtet worden war. Mit dem Grad eines Doktors der Musik von Cambridge und ebenso (durch „Inkorporation“) von Oxford, wo er einen Bachelor-Abschluß erworben hatte, war er vielleicht der erste Komponist, der eine akademische Karriere verfolgte. Zwischen 1601 und 1607 unternahm er eine ausgedehnte Tour auf dem Kontinent. Er reiste inkognito, aber kein Hinweis deutet auf eine politische Aktivität als Spion, wie es vermutet worden war. Er gehörte zu den geehrten Persönlichkeiten, für die James I. Geschenke von „Goldketten, Plaketten und Medaillen“ orderte. Im Jahre 1607, als der König und Prinz Henry in London in der Merchant Taylors' Hall dinierten, spielte Bull für sie die „überaus exzellente Melodie auf einem kleinen Paar von Orgeln“ — vielleicht das erste überlieferte englische Orgelkonzert.

Aber es folgte eine Serie von problematischen Ereignissen, die in seine Resignation mündeten und welche zum Teil einer unerlaubten Beziehung geschuldet waren (obwohl er die beteiligte Frau heiratete, war doch ein zölibatäres Leben Bedingung seiner Ernennung gewesen). Diese unglücklichen Ereignisse und scheinbar unbedeutenden Skandale führten zu noch aufsehenerregenderen Entwicklungen, als Bull wegen vielleicht etwas übertriebener Beschuldigungen durch den obersten Gerichtshof angeklagt wurde. „Der Mann hat mehr Musik als Ehrlichkeit und ist für das Rauben von Unschulden ebenso berühmt wie für seine Fingerfertigkeit mit Orgeln und Virginalen“, schrieb der Erzbischof von Canterbury. Im Jahre 1613 floh Bull aufgrund zunehmender Ungnade und vor der übertriebenen Wut des Königs aus England nach Brüssel,

wo er von Erzherzog Albert, dem österreichischen Gouverneur der Spanischen Niederlande, eingestellt wurde. Obwohl Bull sein Recht auf Beschäftigung in seinem Heimatland verwirkt hatte, wandte der König, lebhaft nachtragend durch fortgesetzte Angriffe auf seinen Charakter, durch den englischen Botschafter in Brüssel diplomatischen Druck an, um ihn aus seiner ausländischen Beschäftigung zu entlassen. Aber Bulls musikalisches Ansehen wurde nicht beeinträchtigt, und der Erzherzog unterstützte ihn privat weiter. Schließlich ließ er sich in Antwerpen nieder und erklärte in einem Brief an den Bürgermeister seine Loyalität und seine Hingabe an den katholischen Glauben, der sein Exil verursacht hätte. Der wirkliche Grund seiner Ausreise, ob nun religiöse Verfolgung, politische Feindschaft oder moralisches Vergehen, bleibt jedoch unklar. Ebenso ist nicht bekannt, warum die Autoritäten auf ihren böartigen Angriffen bestanden. 1617 wurde er zum Organisten der Kathedrale von Antwerpen ernannt und verbrachte die restlichen Jahre in relativer Ruhe und musikalischer Produktivität als geehrte Person in der Stadt von Rubens, Hals und Sweelinck.

Obwohl Bulls breites Repertoire für Tasteninstrumente zahlreiche Tanzformen, Variationen von Volksliedern, Präludien und Fantasien sowie liturgische Stücke unter Verwendung gregorianischer *cantus firmi*-Gesänge umfaßt, sind es doch seine Pavans und Galliards, welche die künstlerische Vollendung seines Werkes für Tasteninstrumente darstellen. Höchstwahrscheinlich wurden sie im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts komponiert, bevor Bull England verließ.

Hier können wir die Praxis beobachten, die sich im 16. Jahrhundert als Präsentation von Tänzen in Paarform herausbildete: Ein langsamer, zereemonieller, sogar in Prozessionsform erfolgender Tanz, gefolgt von einem lebendigeren „Nach-Tanz“. Die geläufigste Kombination und eine Säule der Virginal-Tradition sind Pavan und Galliard. In ihrer Transformation zur instrumentalem Form ist diese Kombination weit vom ursprünglichen Tanztyp entfernt, der zur Mitte des Jahrhunderts beinahe aus den höfischen Ballsälen verschwunden und durch den lebendigeren Passamezzo ersetzt worden war. Ein bescheidener Tanz

mit Ursprung vermutlich in Padua, steht der Pavan beinahe immer im Zweiertakt und ist von einer ständigen Wiederholung der grundlegenden Schrittfolgen gekennzeichnet. In Bulls Hand erreicht er seinen höchsten Punkt künstlerischer und komplexer Ausformung durch lange, irreguläre Phrasen und steigende Sequenzen, Chromatismus mit ungewöhnlichen und ausdrucksstarken Intervallen und beträchtlichem kontrapunktischem und dekorativem Detail. Mit einem Reichtum an Charakter und Gefühl, der deutlich über die geistlose Funktion von reiner Tanzmusik hinausgeht, entsteht eine Musik, welche die vollständige Konzentration des Zuhörers erfordert.

Ebenfalls italienischen Ursprungs, ist der Galliard kräftiger in der Ausführung als sein begleitender Tanz. Charakterisiert durch einen 6/8-Takt und häufig durchsetzt mit einem 3/4-Maß überlebte er bis in das 17. Jahrhundert als höfischer Tanz. Einige der bedeutendsten Galliards waren eine Transformation der ihnen vorhergehenden Pavans (*St. Thomas Wake!*). „...Wie viele vier Ganznoten Du in die Melodie Deines Pavans nimmst, so viele sechs Halbenoten mußt Du in die Melodie Deines Galliards nehmen“, schrieb Thomas Morley 1597 in *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. Obwohl thematisch unabhängig, bestätigt Morley's Legende „The Galliard to the Pavan before“ in seiner eigenen Komposition seine Absicht. Aber viele Stücke waren unverbunden und unabhängig, verbunden nur durch eine gemeinsame Bezeichnung. Es existiert kein Beweis, daß ein Tanz immer *de rigueur* mit dem präsentiert wurde, an den er jeweils gebunden war.

Diese Bezeichnungen und Bestimmungen lieferten die definitive Bedeutung der Attribute eines Werkes und seiner Vielfalt von Gefühl und Stimmung. So gibt es Titel, die sich auf die Person beziehen, der das Werk gewidmet ist, gewöhnlicherweise einem adligen Patron (*Lord Lumley's Pavan & Galliard*, BIS-CD-539). Aber *Queen Elizabeth's Pavan* wurde wahrscheinlich als eine Ode auf ihren Tod konzipiert, in der Art eines *tombeau*, um von Walter Earle, ihrem privaten Virginalisten, gespielt zu werden. Titel wie *Cromatischer* und *Fantastischer Pavan* tragen eine ganze Kosmologie zeitgenössischer Referenz und

Reflektion in sich, während das deskriptive Motiv eines *Trumpet Pavan* heute denselben sinnlichen Effekt hervorbringt wie damals.

Gewiß rangiert Bulls *Quadran*-Zyklus unter den besten virginalistischen Schöpfungen der gesamten Tudor- und Jacobeischen Schulen. Alle seine Sätze sind an das harmonische Muster des *passamezzo antico* gebunden und erreichen einen Grad an Interdependenz von tonaler Progression und Grundstruktur, die in keinem anderen von Bulls Pavan-Galliard-Paaren zu finden ist. Es handelt sich um ein wirkliches Vorzeigestück der virginalen Ausdrucksweise in ihrem reifsten Entwicklungsstadium, voll von figurativen Effekten und der zu einer außerordentlichen Größe an Invention akkumulierten Intensität seiner integrierten melodischen und harmonischen Verzerrungen, die Bachs *Goldberg-Variationen* vorwegnehmen. Die vorliegende Aufführung der zweiten und dritten Sätze folgt der Reihenfolge der meisten Quellen. John Caldwell hat jedoch angemerkt, daß die Anordnung im *Fitzwilliam Virginal Book* ein ausgezeichnetes Beispiel einer sich kontinuierlich entwickelten Variation abgibt, wobei Pavan II sofort von seiner *variatio* (Pavan III) vor beiden Galliards gefolgt wird (mit den praktischen Möglichkeiten des 'Rücklaufs' in modernen CD-Systemen kann die Wahl heute dem Hörer überlassen bleiben).

Bull war im Kontext seiner Zeit leidenschaftlich modern. Seine Musik artikuliert deutlich den Dualismus des elisabethanischen Ethos. Zunächst von angelegtem, kühnem und abenteuerlustigem Zeitgeist, macht sie bald Platz für Trauer, Verzweiflung und die Obsession mit Dissonanzen. Ein Zustand, der so sehr durch einen echten Konflikt zwischen traditionellem Glauben und dem progressiven Impuls als auch aus schierer Launenhaftigkeit geboren ist, die von einem Dichter und Musiker erwartet wird — diesem modischen Melancholiker, gewandelt in Schwarz, mit dem Ausdruck eines gequälten Blicks nach innen, der sich von so vielen Porträts dieser Periode unterscheidet. Melancholie, die „englische Krankheit“, wie sie genannt wurde, „...war ein Objekt des Interesses und des Respekts... Eine Person melancholischer Stimmung und Veranlagung zeichnete sich wahrscheinlich durch Geist und Weisheit aus — ihr Geist und ihre Weisheit mag in der Tat ihre Melancholie hervorgebracht haben“³. Wie bei so

vielen großen Persönlichkeiten seines Zeitalters, ist es dieser kultivierte Blick nach innen, der — während er die Rätsel von Bulls Person und Charakter verstärkt — einen Einblick in den emotionalen Ausdruck und die Bedeutung der innovativsten Musik für Tasteninstrumente in dieser Zeit vermittelt.

© **Joseph Payne 1995**

¹ Charles van den Borren, *The Sources of Keyboard Music in England* (London: Novello, 1914), S. 353.

² Wilfred Mellers, *John Bull and English Keyboard Music*, *Musical Quarterly*, xl (1954), S. 369.

³ Jennifer Radden, 'Melancholy and Melancholia', *Pathologies of the Modern Self* (New York: New York University Press, 1987), S. 236f.

Joseph Payne, aus Großbritannien stammend und einer der führenden Vertreter des Cembalospiele im „erhabenen“ Stil, war Schüler einer Reihe großer Musiker und Lehrer – Fernando Valenti, Josef Marx, Luigi Silva und Noretta Conci — wie auch einer der letzten und jüngsten Schüler von Wanda Landowska in Lakeville, Connecticut. Seit 1965 in Boston lebend war er viele Jahre lang Universitätsprofessor und unternimmt nun Welttourneen mit durchschnittlich mehr als sechzig Orgel- und Cembalokonzerten jährlich. Die vorliegende Aufnahme ist Teil von Paynes ausführlichem Überblick über dreihundert Jahre Kompositionen für das Cembalo, der für die Firma BIS entsteht.

Quoique historiquement importante et souvent irrésistible, la musique instrumentale de l'âge élisabéthain peut à peine se ranger parmi les madrigaux, motets, messes et "ayres" du point de vue de la qualité intrinsèque. La majeure partie de la musique pour violes, par exemple, renfermait un élément vocal prononcé, peut-être parce que les possibilités expressives des instruments n'étaient pas encore entièrement développées. Il est donc d'autant plus surprenant que le développement le plus capital en musique instrumentale anglaise au 16^e siècle fut la création d'un authentique style de clavecin, c'est-à-dire une culture de l'instrument le moins expressif de l'époque.

C'est un art étonnant par sa richesse, son éclat et sa variété. Libéré du carcan de l'idiome polyphonique vocal, il tira le maximum du potentiel du clavecin pour les accords et les effets de passages rapides. Quoiqu'ils ressemblent à des mélismes de madrigaux, ces patrons éblouissants communiquent au clavecin une sensibilité virtuose inégalable pour la voix. Charles van den Borren fit remarquer ceci en 1914: "A un moment où la musique pour clavier sur le continent européen n'était en général qu'une pâle réflexion de la musique vocale, en Angleterre, elle volait de ses propres ailes, créait son propre domaine."¹ Ce n'était pas la première tentative maladroite vers un style idiomatique pour le clavecin mais la distillation complète d'une époque musicale. Couvrant trois générations successives sur une période de quarante ans, les principaux représentants de l'école du virginal incluent Byrd, Bull et Gibbons — les trois compositeurs représentés dans une collection magnifiquement gravée connue sous le nom de *Parthenia or the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalles*, sortie vers 1611. Assez renversante par son allant et sa diversité, l'école du virginal expira aussi soudainement qu'elle était née quand, suite à une coïncidence aussi étrange que dévastatrice, presque toutes ses composantes s'effacèrent en même temps.

Même si **John Bull** a occupé plusieurs positions importantes comme musicien d'église et compositeur de musique chorale (dont plusieurs œuvres n'ont pas survécu), il est honoré surtout comme le plus important compositeur pour clavier de l'époque. Ses quelque 140 œuvres pour clavier ont survécu dans

un grand nombre de sources anglaises contemporaines. Le *Fitzwilliam Virginal Book* est évidemment la plus importante ainsi que des manuscrits trouvés à Paris et Vienne, et les six pièces (dont Pavane et Gaillardes *St. Thomas Wake!* présentées ici) publiées dans *Parthenia*. Une lecture rapide de la production de Bull dissipera rapidement toute idée qu'il n'était qu'un virtuose aux doigts agiles. Tandis que sa technique inégalée au clavier engendrait des œuvres d'un brillant technique ignoré jusque-là, Bull était toutefois une personnalité musicale cosmopolite profondément complexe; son égoïsme révolutionnaire et son port charismatique engendrèrent des histoires légendaires à son sujet, se rapportant non seulement à sa dextérité ensorcelante mais encore à ses prouesses intellectuelles.

Wfred Meller le décrit ainsi: "Nous n'avons qu'à regarder le superbe portrait de Bull à l'âge de vingt-six ans... pour comprendre quel puissant impact cet homme a dû faire sur ses contemporains. Le visage est remarquable par son allongement à l'El Greco, le nez long et droit, la bouche à la fois sévère et hypersensible, le regard noir pénétrant mais rêveur... Rien ne pouvait être plus éloigné du jovial 'John Bull' du 18^e siècle."²

La mince documentation et le peu de faits vérifiés concernant la vie de Bull contribuent certainement à cette mystique et à ce mythe prestigieux. Sa date de naissance même est incertaine mais la date assurée par le portrait d'Oxford (se trouvant maintenant à la faculté de musique) est la plus fiable. Il est probablement né à Old Radnor et il fut admis à la cathédrale de Hereford en 1573. L'année suivante, il se joignit aux Enfants de la Chapelle Royale à Londres où il fut placé sous le tutelage de William Blitheman dont l'influence eut un effet prononcé sur sa musique et sur le cours de sa carrière. A vingt ans, Bull retourna à Hereford comme organiste de la cathédrale. Trois ans plus tard éclata la première de ses nombreuses disputes avec les autorités et il fut sommairement renvoyé. En 1586, il prêta le serment de Gentilhomme de la Chapelle Royale, ce qui contribua à améliorer l'état généralement malsain de ses finances, encore qu'il fût la victime d'un vol de grand chemin et il pria plusieurs fois la reine de lui venir en aide.

Le reine Elisabeth admirait beaucoup la dextérité de Bull et, en 1597, sur sa recommandation, il devint le premier maître assistant de musique au collège Gresham, nouvellement fondé selon le testament de sir Thomas Gresham. Ainsi, avec un doctorat en musique de Cambridge et (par “incorporation”) d’Oxford aussi où il avait obtenu un baccalauréat, Bull fut peut-être le premier compositeur à poursuivre une carrière académique. Entre 1601 et 1607, Bull entreprit une grande tournée sur le continent européen. Il voyagea incognito et on a suggéré qu’il aurait fait de l’espionnage politique mais cette allégation ne s’appuie sur aucune preuve. Il fut l’une des personnes notables pour lesquelles Jacques 1^{er} commanda des cadeaux de “chaînes, plaques ou médailles d’or” et, en 1607, pendant que le roi et le prince Henri dinaient au Merchant Taylors’ Hall à Londres, Bull joua pour eux “most excellent melody sitting upon a small Payre of Organes” (une ravissante mélodie sur une petite paire d’orgues) — peut-être le premier récital d’orgue anglais dont il soit fait mention.

Mais il survint ensuite une série d’épisodes troublants, aboutissant à la résignation de son poste de professeur due en partie à une liaison malencontreuse. (Il épousa la femme en question mais le célibat avait été une condition de sa désignation.) Ces événements fâcheux — des scandales apparemment insignifiants — provoquèrent des réactions plus sensationnelles quand Bull fut intenté en action, peut-être un peu exagérément, par la cour suprême. “The man hath more music than honesty and is as famous for marring of virginity as he is for fingering of organs and virginals”, écrivit l’archevêque de Canterbury (Cet homme a plus de musicalité que d’honnêteté et il est aussi célèbre pour faire perdre la virginité d’une femme que pour son maniement des orgues et des virginals). En 1613, en disgrâce et soumis à une colère disproportionnée du roi, Bull s’enfuit de l’Angleterre pour se réfugier à Bruxelles où il fut engagé par l’archiduc Albert, le gouverneur autrichien des Pays-Bas espagnols. Même si Bull avait perdu son droit de travail dans son pays natif, le roi, encore furieux et vindicatif, exerça des pressions diplomatiques par l’entremise de l’ambassadeur anglais à Bruxelles qui continuait d’attaquer sa personnalité et Bull fut renvoyé. Mais sa réputation musicale hors de l’Angleterre n’était en rien ternie et

l'archiduc continua de l'encourager privément. Il finit par élire domicile à Anvers, déclarant dans une lettre au maire que son exil avait été précipité par sa dévotion et sa fidélité à la foi catholique. La vraie raison de son départ, qu'il s'agit de persécution religieuse, d'hostilité politique ou d'offense morale, reste incertaine; le doute persiste sur les raisons de l'acharnement des autorités dans leurs attaques violentes. En 1617, Bull fut désigné comme organiste à la cathédrale d'Anvers et il passa le reste de sa vie dans une sérénité relative à faire de la musique; il fut une figure révéree en compagnie de Rubens, Hals et Sweelinck.

Quoique le large répertoire pour le clavier de Bull couvre de nombreuses formes de danses, des variations sur des chansons populaires, des préludes et des fantaisies ainsi que des pièces d'origine liturgique utilisant des *cantus firmi* du chant grégorien, ce sont ses pavanés et gaillardes qui constituent l'achèvement artistique de son œuvre pour le clavier. Elles furent très probablement composées dans la première décennie du 17^e siècle, avant que Bull ne quitte l'Angleterre.

Nous pouvons observer ici l'usage qui s'est développé au 16^e siècle, soit la présentation de danses par paires: une danse lente, solennelle, processionnelle même, suivie d'une "après-danse" plus animée. La pavana et gaillarde est la combinaison la plus courante et un des piliers de la tradition du virginal. Dans sa transformation en forme adaptée au clavier, ce couple est très éloigné de la danse originale type qui avait pratiquement disparu des salles de bal royales vers le milieu du siècle, remplacée par le *passamezzo* plus animé. Une danse modeste, vraisemblablement d'origine padouane, la pavana est presque toujours en mètre binaire, renfermant une répétition continue de patrons diatoniques fondamentaux. Aux mains de Bull, elle atteint son sommet de raffinement artistique, devenant une entreprise compliquée aux phrases longues et irrégulières et aux séquences ascendantes, au chromatisme truffé d'intervalles inhabituels et expressifs, et aux détails décoratifs et contrapuntiques considérables. Par sa richesse de caractère et de sentiment qui dépasse de

beaucoup la fonction insignifiante de la musique appropriée seulement à la danse, cette musique oblige l'auditeur à lui accorder son entière concentration.

Egalement d'origine italienne, la gaillarde requiert une exécution plus vigoureuse que sa danse compagne. Caractérisée par un mètre composé (6/8) et souvent coupée d'hémioles (mesures à 3/4), elle survécut longtemps dans le 17^e siècle comme danse de cour. Certaines des gaillardes les plus magnifiques furent des transformations de leur pavane précédente (*St. Thomas Wake!*). "...[H]ow many fours of semibreves you put in the strain of your Pavan, so many times six minims must you put in the strain of your Galliard" (Vous devez mettre autant de groupes de six blanches dans votre gaillarde que vous aurez mis de groupes de quatre rondes dans votre pavane), écrit Thomas Morley dans *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597). Quoiqu'elle soit thématiquement indépendante, la légende de Morley, "The Galiard to the Pavan before", confirme son intention dans sa propre composition. Plusieurs cependant étaient des pièces indépendantes non accouplées, reliées seulement par une attribution commune; rien ne prouve que l'une ou l'autre des danses fût toujours exécutée de rigueur avec sa compagne.

Ces attributions et désignations donnent un sens défini aux attributs d'une œuvre, sa diversité de sentiments et d'atmosphères. Il y a des titres de pièces qui se rapportent à la personne à qui l'œuvre est dédiée, habituellement un mécène de l'aristocratie (*Lord Lumley's Pavan & Galliard*, BIS-CD-539); mais la *Queen Elizabeth's Pavan* fut peut-être conçue comme une ode sur son décès — à la manière d'un tombeau — pour être jouée par Walter Earle, son virginaliste privé. Des titres comme *Pavane Chromatique* et *Fantastique* portent tous une cosmologie de références et réflexions contemporaines tandis que le motif descriptif de *Trumpet Pavan* évoque le même effet sensuel aujourd'hui qu'alors.

Le cycle *Quadran* de Bull se range certainement parmi les créations pour le virginal les plus sensationnelles de l'école des Tudor et de l'école jacobite. Tous ses mouvements sont rivés sur le patron harmonique du *passamezzo antico*, atteignant un degré d'interdépendance dans la progression tonale et la structure fondamentale, degré égalé dans aucun autre accouplement de pavane-gaillarde

de Bull. C'est un véritable spectacle de l'idiome du virginal au stade le plus mûr de son développement, débordant d'effets figuratifs et, poussée à une magnitude extraordinaire d'invention, l'intensité accumulée de ses ornements mélodiques et harmoniques intégrés annonce les *Variations "Goldberg"* de Bach. La présente interprétation des deuxième et troisième séries suit l'ordre des mouvements trouvé dans la plupart des sources. John Caldwell a remarqué cependant que l'ordre présenté dans le *Fitzwilliam Virginal Book* fournit un exemple splendide de variation se développant continuellement, avec la Pavane II suivie immédiatement de sa *variatio* (Pavane III) avant les deux gaillardes. (Grâce au choix pratique offert par les systèmes modernes de disques compacts, l'auditeur pourra décider lui-même de l'ordre désiré.)

Bull était passionnément moderne pour son temps; sa musique articule clairement le dualisme du génie élisabéthain. Un esprit immédiatement animé, audacieux et aventureux, il fait place à la tristesse, la mélancolie et une obsession pour la dissonance; un état d'être né autant d'un véritable conflit entre la foi traditionnelle et l'impulsion progressive que de l'humeur pure et simple attendue d'un poète et d'un musicien — cette mélancolie à la mode vêtue de noir, à l'expression d'introspection angoissée qui distingue tant de portraits de cette période. Appelée la "maladie anglaise", la mélancolie ... "fut un objet d'intérêt et de respect... Une personne encline à la mélancolie devait probablement être remarquée pour son esprit et sa sagesse — son esprit et sa sagesse d'ailleurs peuvent avoir occasionné sa mélancolie."³ Comme chez tant d'autres grandes personnalités de son époque, c'est cette introversion cultivée qui, tandis qu'elle rehaussait les énigmes de la personnalité et du caractère de Bull, fournit de la lumière sur l'expression émotionnelle et le sens de la musique pour clavier la plus innovatrice de ce temps.

© **Joseph Payne 1995**

¹ Charles van den Borren, *The Sources of Keyboard Music in England* (London: Novello, 1914), p. 353.

² Wilfred Mellers, *John Bull and English Keyboard Music*, *Musical Quarterly*, xl (1954), p. 369.

³ Jennifer Radden, 'Melancholy and Melancholia', *Pathologies of the Modern Self* (New York: New York University Press, 1987), pp. 236-237.

Un claveciniste majeur jouant dans un style de grand seigneur, le Britannique **Joseph Payne** fut un élève de plusieurs grands musiciens et professeurs — Fernando Valenti, Josef Marx, Luigi Silva et Noretta Conci — ainsi que l'un des derniers et plus jeunes élèves de Wanda Landowska à Lakeville, Connecticut. Domicilié à Boston depuis 1965, il a enseigné à l'université pendant de nombreuses années; il fait maintenant des tournées mondiales, donnant en moyenne plus de 60 concerts par année, à l'orgue ou au clavecin. Cet enregistrement est une partie de l'étude détaillée de Payne pour cette étiquette de la littérature pour clavecin couvrant trois siècles.

Other titles by Joseph Payne in this series:

- | | |
|----------------|--|
| BIS-CD-499 | Domenico Scarlatti
Essercizi per gravicembalo (Complete) |
| BIS-CD-519 | J.S. Bach
Goldberg Variations |
| BIS-CD-539 | The Queenes Command
Masterpieces of Elizabethan Keyboard Music
(Byrd, Gibbons, Farnaby, Bull, Tisdale
and Dowland) |
| BIS-CD-559 | François Couperin
Pièces de clavecin |
| BIS-CD-589/590 | J.S. Bach
French Suites (Complete) |
| BIS-CD-629 | Sebastiàn de Albero
Sonatas para clavicordio |
| BIS-CD-669/670 | Johan Helmich Roman
12 Sviter för cembalo |

INSTRUMENTARIUM

Single manual harpsichord in the 16th-century Italian style, made in 1993 by Eric Herz, Cambridge, Massachusetts, USA. Tuning: Pythagorean temperament after Henricus Grammateus (c.1520)

Recording data: 1994-07-06/14 at the Forde Estate, Boston, USA

Recording engineer: Scott Kent

Neumann U89 microphones; Benchmark MIA pre-amplifier; Sony PCM-2700A DAT recorder

Artistic producer: Phoebe Payne

Digital editing: Michael Tseng

Executive producer: Robert von Bahr

Cover text: © Joseph Payne 1995

German translation: Bernd Schäfer

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover: *Rosaline perlé* — traditional needle lace pattern, Antwerp, late 16th century

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1994 & 1995, BIS Records AB



Joseph Payne