



CD-539 STEREO

digital

The Queenes Command

Masterpieces of Elizabethan Keyboard Music



JOSEPH PAYNE, harpsichord & virginals

'The Queenes Command'

Masterpieces of Elizabethan Keyboard Music

GIBBONS, Orlando (1583-1625)

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | The Queenes Command (<i>c</i>) | 1'48 |
| 2 | Mask: The Fairest Nymph (<i>b</i>) | 1'36 |
| 3 | Mask: Lincoln's Inn (<i>b</i>) | 1'20 |
| 4 | Fantasia (Tone 2 transposed) (<i>a</i>) | 3'56 |
| 5 | The Wood so wilde (<i>a</i>) | 4'59 |
| 6 | Pavan (<i>b</i>) | 4'32 |
| 7 | Galliard: Lady Hatton (<i>b</i>) | 1'05 |

BULL, John (c.1562-1628)

- | | | |
|----|-------------------------------------|------|
| 8 | Prelude (<i>a</i>) | 0'41 |
| 9 | Lord Lumley's Pavan (<i>a</i>) | 3'53 |
| 10 | Lord Lumley's Galliard (<i>a</i>) | 2'04 |
| 11 | Coranto 'Joyeuse' (<i>a</i>) | 1'00 |
| 12 | The King's Hunt (<i>a</i>) | 3'43 |
| 13 | In Nomine (IX) (<i>c</i>) | 7'41 |

TISDALE, William (fl. late 16th century)

- | | | |
|----|---|------|
| 14 | Almand (<i>c</i>) | 1'52 |
| 15 | Pavana Chromatica (Mrs. Katherin Tregians Paven) (<i>c</i>) | 3'40 |

FARNABY, Giles (c.1563-1640)

- | | | |
|----|-------------------------|------|
| 16 | Woody-cock (<i>a</i>) | 6'39 |
|----|-------------------------|------|

DOWLAND, John (1563-1626)

- | | | |
|----|---|------|
| 17 | Pavana Lachrymae (set by William Byrd) (<i>a</i>) | 4'25 |
|----|---|------|

BYRD, William (1543-1623)

- | | | |
|----|--|------|
| 18 | The Queen's Alman (<i>b</i>) | 3'14 |
| 19 | Lord Willobies welcome home (Rowland) (<i>b</i>) | 2'02 |
| 20 | Pavana: Bray (<i>b</i>) | 3'47 |
| 21 | Galiarda: Bray (<i>b</i>) | 1'34 |
| 22 | Wolsey's Wilde (<i>b</i>) | 1'44 |
| 23 | The Carman's Whistle (<i>a</i>) | 3'58 |

Joseph Payne, harpsichord & virginals

(*a*, *b*, *c*): Details of instruments: please see next page

INSTRUMENTARIUM

The selection of instruments used for this recording reflects the strong influence that Italy and Flanders exerted upon the cultivation of keyboard music in England. While the Tudor age produced a great school of indigenous composers, the majority of harpsichords played in England at the time were imported from the important foreign centres of instrument making. It is worthy to note, for instance, that Queen Elizabeth's virginal was of Italian construction, and the large inventory of instruments (including twenty-two virginals) at Westminster owned by Henry VIII and dating from 1553 shows a strong continental bias.

(a) *HARPSICHORD* by Kevin L. Spindler (1991), Stonington, U.S.A.. Copy of an instrument by Andreas Ruckers (1637), Antwerp (Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, No. MIR 1073), formerly owned by Dr. Ulrich Rück. It is one of the few Ruckers single-manual harpsichords to survive in almost original condition. C/E-c''' (short octave), 45 notes, 1 × 8, 1 × 4, buff.

(b) *VIRGINAL* by David Jacques Way (1991), Stonington, U.S.A., after Giovanni Battista Boni. GG/BB-e''' (short octave), 54 notes.

(c) *HARPSICHORD* by David Jacques Way (1983), Stonington, U.S.A., after Hieronymus Bononiensis (1521), Rome. A standard design for over 150 years, it consisted of a light instrument made of cypress contained in an outer case. C/E-d''' (broken octave), 49 notes.

The instruments are tuned to various Pythagorean and meantone recipes.

PERFORMANCE AND REFERENCE TEXTS

Musica Britannica. A National Collection of Music, Vols. XIV, XIX, XX, XXIV, XXVII, XXVIII. Stainer & Bell Ltd., London, 1951-. Anthony Lewis, General Editor.

The Fitzwilliam Virginal Book. Dover Publications, Inc., New York, 1980.

Republication of Breitkopf & Härtel edition, 1899 with a preface and corrections by Blanche Winogron.

Parthenia. W. Heffer & Sons Ltd., Cambridge, 1943. Facsimile edition prepared by Otto Erich Deutsch.

My Lady Nevells Booke. J. Curwen & Sons Ltd., London, 1926. Edited by Hilda Andrews.

When Elizabeth I succeeded her sister to the English throne in 1558, religious strife, a huge government debt and failures in war had brought England's fortunes to a low ebb. At her death forty-five years later, England had passed through one of the greatest periods of its history — a period that produced William Shakespeare, Francis Drake, Edmund Spenser, William Byrd, and other notable figures in the arts and exploration; a period that saw England, united as a nation, become a major European power. Elizabeth was exceedingly successful as a queen. Endowed with immense personal courage and a keen awareness of her responsibility as a ruler, she commanded throughout her reign the unwavering respect and allegiance of her subjects, and her political power and prestige embraced an extensive cultivation of the arts.

Under Elizabeth, the advance of music in social relevance and artistic distinction began to parallel that of the other arts — particularly literature. Up to that time the serious pursuit of music had seemed both unnecessary and unworthy, since it had been associated chiefly with the composition and singing of complicated music for the Roman church. But the queen increased the value of music as a social accomplishment by playing it herself. She enjoyed music of many kinds and her fondness for performing music on the lute and keyboard were well known. An excellent example of a cultured amateur of the period, she must have served as a model for her subjects.

Queen Elizabeth's active rôle in creating a cultural atmosphere which, at its culmination, produced both the plays of Shakespeare and the best European music between 1590 and 1615 should not be underestimated. In the preface to Tallis and Byrd's *Cantiones Sacrae* of 1575, Richard Mulcaster wrote:

The Queen, the glory of our age and isle
With royal favor bids this science smile;
Nor hears she only others' labor'd lays,
But, artist-like herself both sings and plays.

(as translated in *Biographia Britannica*, 1746)

Although it may be that Elizabeth's enthusiasm and support of music and musicians well surpassed her own ability in actual performance, she became clearly

identified with one of the most popular instruments of the day for domestic music-making — the virginal (or ‘virginals’, for the plural was often used to denote a single instrument). The term’s origin remains in dispute, but it is most probably derived from the instrument’s association with female performers rather than the Latin *virga* (‘rod’) signifying quill. Although applied generically to any plucked keyboard instrument well into the 17th century in England, the term was most often used to describe an instrument with a single keyboard and strings running at right angles to the keys. Because the longer bass strings were placed at the front, it was possible to build the instrument in a variety of shapes, usually rectangles or polygons. Over the course of its three-hundred-year history, many different types of virginals came into being, mostly derived from basic Italian polygonal prototypes. There existed in Flanders, for instance, instruments in which the placement of the keyboard differed: in some they were centrally placed, in others they were recessed; still, in others they were wholly or partly projected. Virginals were made even in hexagonal shape, with an off-centre keyboard (‘muselar’), and the great Flemish builders’ art culminated in a double virginal — the ‘mother and child’ — in which a smaller, *ottavina* instrument was placed in a compartment next to the main keyboard.

Italian and Flemish instrument makers enjoyed a flourishing trade of export to England where there still were relatively few established shops during Tudor times. But by the end of the sixteenth century, large harpsichords were being made in England and the domestically produced virginals were designed with an increasingly wider range, including, in some, a fully chromatic bass octave rather than the restrictive short octave. Clearly, the versatility of these many different keyed instruments nurtured the development of a full, idiomatic keyboard technique that was no longer limited by the constraints of vocal style. The principal source of early keyboard music had been vocal music borrowed and adapted by improvised ornamental variations. By the end of the 15th century the Spaniards, the Germans and the Italians had made wonderful contributions; but by 1600 they were surpassed by an English School with which no other country’s music could remotely compare. This is aptly summed up by Charles van den Borren in *The Sources of Keyboard Music in England*, his standard book on the subject:

‘...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.’

The Elizabethans generated a keyboard rhetoric that could elicit slow, fast, high or low passages, one note or half a dozen at a time, rhythmically incisive chords or smoothly wrought contrapuntal textures, even wide leaps, repeated notes and hand-crossing that forbode the innovations of Scarlatti’s *Essercizi* (BIS-CD-499) of a century later. Imbued with the subtleties of key quality — grave or gay — depending on the mode of the piece and the instrument’s tuning, these English composers wrote elaborate masterpieces of great expressivity and detail. Often, the dance served as the basis of form and inspiration and, usually, was presented in pairs (pavan and galliard): first a slow dignified dance in slow duple time, then a faster dance in triple time. Sometimes, the second dance was a variation of the first. Other types of dances included the alman (allemande) and coranto (courante). Variations on popular songs form an important group of virginal repertory, for England, along with Spain, shares the distinction of being the country in which the variation form was first developed. Here the basic melody was repeated in ostinato fashion, sometimes as a ground bass, altering the character of the accompanying parts so that contrast between the sections was achieved. Among the variations on plainsong melodies, those by John Bull based on the *In nomine* are quite remarkable. In such works, the liturgical theme is used as the basis for an abstract keyboard work that in itself is neither sacred nor secular and, moreover, seems suited as much for a quilled instrument as for the organ. Inspired by Italian examples, the fantasia (fancy) was a dominant contrapuntal form. Unusual are the descriptive works, some of which are related to dance types — the *Pavana Chromatica* of William Tisdale, for instance, in which a particular affection, sadness or lamentation, is portrayed in the dance. Others make reference to a specific ‘programme’ or poetic idea (*The King’s Hunt*).

It is exceptionally fortunate that such an abundance of music from the English Virginal School survives today. There are more than six hundred pieces in existence — mostly in manuscript collections, as no music was printed in England

until 1611, when *Parthenia* was engraved, not printed from type. (Printing of keyboard music from moveable type was virtually impossible, as chords consisting of two or more notes, often of differing time-values, required breaking up of the staff). *The Fitzwilliam Virginal Book*, the most important of these manuscripts, was copied entirely in one hand, thought to be that of Francis Tregian (d. 1619) during the twenty-four years he spent in the Fleet Prison. During the 18th century it came into the hands of the Viscount Fitzwilliam of Merrion, and so into its present home in the museum at Cambridge which he founded. Also important are *My Lady Nevells Book*, dating from 1591 and containing 42 compositions by Byrd; *William Forster's Virginal Book* (1624) with 78 compositions; and *Benjamin Cosyn's Virginal Book* of about 1620 with 90 compositions for virginals and several choral works as well. All the great composers of the day are represented in these collections.

For a fleeting but brilliant half century some of the most characteristically English music was composed spanning a field that included church services, anthems, motets and madrigals, lute songs and solos, chamber and keyboard music. Then as Charles I ascended the throne in 1625, we find the venerable church tradition in transitory decline. The lutenists subsided, no significant keyboard composers emerged and only music for the consort of viols continued to develop. Not until the Restoration does English keyboard music become important again, and then very briefly in an entirely different form.

Joseph Payne

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.

Als Elizabeth I. im Jahre 1558 ihrer Schwester auf dem englischen Thron folgte, hatten religiöse Konflikte, hohe Staatsschulden und militärische Niederlagen Englands Geschichte zum Ungünstigen gewendet. Als die Königin 45 Jahre später starb, war England gerade durch eine der bedeutendsten Perioden seiner Geschichte gegangen. Die Elizabethanische Ära brachte William Shakespeare, Francis Drake, Edmund Spenser, William Byrd und andere bedeutende Persönlichkeiten in Kunst und Entdeckungen hervor. In dieser Ära wurde England, als Nation geeint, zu einer wichtigen europäischen Macht. Elizabeth war als Königin außergewöhnlich erfolgreich. Ausgestattet mit besonderem persönlichen Mut und bewußt ihrer Verantwortung als Herrscherin, genoß sie über den Zeitraum ihrer Regentschaft steten Respekt und die Loyalität ihrer Untertanen. Ihre politische Macht und ihr Ansehen förderte auch eine besondere Pflege der Künste.

Unter Elizabeth begann die Musik an gesellschaftlicher Relevanz und künstlerischer Leistung parallel zu der anderer Künste, besonders der Literatur, zu gewinnen. Bis zu diesem Zeitpunkt war das ernsthafte Betreiben der Musik noch als überflüssig und unwürdig angesehen worden. Man assoziierte mit ihr vor allem das Komponieren und Singen komplizierter Melodien im Rahmen der römischen Kirche. Aber die Königin bestimmte den gesellschaftlichen Stellenwert der Musik durch persönliches Engagement. Ihr sagte Musik verschiedener Art zu und ihre Begeisterung für das Spielen der Laute und des Tasteninstrumentes war allgemein bekannt. Als ein herausragendes Beispiel für einen kulturinteressierten Laien dieser Zeit dürfte sie für ihre Untertanen ein Vorbild gewesen sein.

Königin Elizabeths aktive Rolle bei der Schaffung einer kulturellen Atmosphäre, die als ihre Höhepunkte sowohl die Stücke Shakespeares als auch die beste europäische Musik zwischen 1590 und 1615 hervorbrachte, darf nicht unterschätzt werden. Im Vorwort zu Tallis und Byrds *Cantiones Sacrae* aus dem Jahre 1575 schrieb Richard Mulcaster:

Die Königin, der Ruhm unserer Zeit und Insel,
Bringt durch ihre Gunst diese Kunst zum Strahlen.
Sie hört nicht nur den Werken anderer zu,
Sondern singt und spielt auch selbst wie eine Künstlerin.

(Übersetzung aus der *Biographia Britannica*, 1746)

Obwohl Elizabeths Begeisterung und Förderung von Musik und Musikern ihre eigene Spielfähigkeit deutlich übertroffen haben dürfte, wurde sie persönlich mit einem der populärsten Hausinstrumente der Zeit identifiziert, dem Virginal (oder Virginale, weil der Plural oft auch benutzt wurde, um ein einzelnes Instrument zu bezeichnen). Die Herkunft dieser Bezeichnung bleibt umstritten. Höchstwahrscheinlich entstammt sie der Assoziation des Instrumentes mit weiblichen Vortragenden und weniger vom lateinischen *virga* (Stab) in seiner Bedeutung als Plektrum. Weil die längeren Baßseiten vorne plaziert waren, war es möglich, das Instrument verschieden zu bauen, gewöhnlicherweise rechteckig oder polygonal. Im Laufe seiner dreihundertjährigen Geschichte existierten verschiedene Typen des Virginals, die meist auf den polygonalen italienischen Prototyp zurückzuführen waren. In Flandern gab es zum Beispiel Instrumente, deren Tastaturen sich an unterschiedlichen Stellen befanden. Bei einigen waren sie in der Mitte, in anderen zurückversetzt, in manchen waren sie wiederum ganz oder teilweise vorgeschoben. Virginale wurden sogar in sechseckiger Form mit einer versetzten Tastatur (muselar) hergestellt. Die Kunst der flämischen Hersteller gipfelte in einem doppelten Virginal („Mutter und Kind“), in dem ein kleineres ottavina-Instrument in ein Fach neben der Haupttastatur eingeschoben wurde.

Italienische und flämische Instrumentenbauer profitierten von einem blühenden Export nach England, als es dort in der Tudorära noch relativ wenige Werkstätten gab. Aber zum Ende des 16. Jahrhunderts wurden bereits große Cembali in England hergestellt. Die dort produzierten Virginale waren zunehmend weitreichender ausgelegt, in einigen Fällen mit einer vollen chromatischen Baßoktave statt der beschränkten kurzen Oktave. Die Vielseitigkeiten dieser verschiedenen Tasteninstrumente brachte offensichtlich eine eigenständige Tastentechnik hervor, die nicht mehr länger durch den beschränkten Vokalstil beeinträchtigt wurde.

Der Ursprung der frühen Tastenmusik bestand in der Übernahme von Vokalmusik, die durch improvisierte ornamentale Variationen angepaßt wurde. Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts hatten Spanier, Deutsche und Italiener auf diesem Gebiet Beträchtliches vorzuweisen. Aber um 1600 wurden sie von einer englischen Schule übertroffen, der anderswo nichts Vergleichbares entsprach. Charles van

den Borren hat dies in seinem Standardwerk *The Sources of Keyboard Music in England* („Die Ursprünge der Tastenmusik in England“) treffend zusammengefaßt:

„Zu einem Zeitpunkt, als die Tastenmusik auf die Kontinent im allgemeinen eine blasse Widerspiegelung der Vokalmusik war, stand sie in England auf ihren eigenen Füßen und schuf sich ihre eigene Domäne.“

Die Elizabethanische Ära brachte eine Tastensprache hervor, die langsame, schnelle, hohe oder tiefe Passagen, eine einzige Note oder ein halbes Dutzend in derselben Zeitspanne, rhythmisch eindringliche Akkorde oder sanft gewobene Kontrapunktstrukturen und sogar weite Sprünge, wiederholte Noten und Überkreuzen der Hände entlocken konnte. Letzteres nahm bereits die Innovationen in Scarlattis *Essercizi* ein Jahrhundert später vorweg (BIS-CD-499). Vertraut mit den Feinheiten der Beschaffenheit von Tonarten — schwermütig oder heiter — und je nach Art des Stückes und der Stimmlage des Instrumentes, gelangen den englischen Komponisten Meisterwerke an großer Ausdruckskraft und Detailfreude. Oft diente ein Tanz als inspirierende Grundlage für die Form. Gewöhnlich kam er paarweise vor (pavan und galliard): Zuerst ein getragener Tanz in langsamen Zweitakt, dann ein schneller Tanz im Dreitakthythmus. Manchmal war der zweite Tanz auch eine Variation des ersten. Andere Tanzformen waren der alman (allemande) und der coranto (courante). Variationen über Volkslieder sind ebenfalls ein wichtiger Bestandteil des Virginal-Repertoires. England gebührt zusammen mit Spanien der Verdienst, als erstes Land die Form der Variation entwickelt zu haben. Die Grundmelodie wurde *ostinato* wiederholt, manchmal als Grundbaß, veränderte so den Charakter der begleitenden Teile und erzeugte Kontraste. Unter den Variationen zu einstimmigen Kirchengesängen sind diejenigen von John Bull zu *In nomine* bemerkenswert. In solchen Werken wird das liturgische Thema als Grundlage für eine abstrakte Tastenkomposition benutzt, die selbst weder geistlich noch weltlich ist. Sie scheint ebenso für ein Saiteninstrument wie für die Orgel geeignet zu sein. Angeregt durch italienische Beispiele war die *Fantasia* die vorherrschende kontrapunktale Form. Ungewöhnlich sind die Werke schildernden Charakters, von denen einige mit Tanzformen verwandt sind. So ist zum Beispiel in den *Pavana chromatica* von William Tisdale

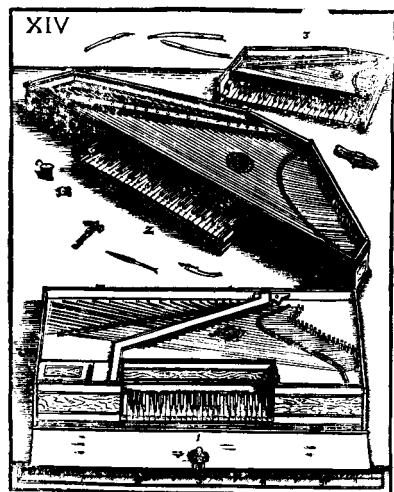
eine bestimmte Zuneigung, Trauer oder Klage im Tanz porträtiert. Andere nehmen Bezug auf ein spezielles „Programm“ oder eine poetische Idee (*Die Jagd des Königs*).

Es ist ein besonders glücklicher Umstand, daß heute eine solche Fülle an Musik aus der englischen Virginalschule überliefert ist. Mehr als sechshundert Stücke liegen vor, hauptsächlich in Manuskriptsammlungen. Bis zum Jahre 1611 wurde in England nämlich keine Musik gedruckt. Erst dann wurde *Parthenia* eingraviert und nicht mehr von Typen gedruckt (Das Drucken von Tastenmusik durch bewegliche Typen war praktisch unmöglich. Akkorde, die aus zwei oder mehr Noten mit oft verschiedenen Zeitwerten bestanden, erforderten das Aufbrechen des Druckstabes). *The Fitzwilliam Virginal Book*, das bedeutendste der Manuskripte, wurde gänzlich von einer Hand verfaßt. Man glaubt, daß es die von Francis Tregian (gest. 1619) während seiner vierundzwanzigjährigen Haft im Fleet-Gefängnis was. Im 18. Jahrhundert kam das Manuskript in die Hände von Viscount Fitzwilliam of Merrion und auf diesem Wege zu seinem gegenwärtigen Aufenthaltsort im Museum in Cambridge, welches vom Viscount gegründet worden war. Bedeutend sind auch *My Lady Nevells Book* aus dem Jahre 1591 mit 42 Kompositionen Byrds, *William Forster's Virginal Book*, (1624), mit 78 Kompositionen und *Benjamin Cosyn's Virginal Book* um das Jahr 1620 mit 90 Kompositionen für Virginalen und auch einigen Choralwerken. Alle großen zeitgenössischen Komponisten sind in diesen Sammlungen vertreten.

Für ein schnell vergehendes, doch aufregendes halbes Jahrhundert wurden einige der charakteristischsten englischen musikalischen Werke komponiert. Sie umfaßten liturgische Musik, Hymnen, Motetten und Madrigale, Lieder für die Laute und Solos, Kammer- und Tastenmusik. Als dann Charles I. im Jahre 1625 den Thron bestieg, war die ehrwürdige Kirchentradition vorübergehend im Abschwung. Das Lautespielen flaute ab, Komponisten der Tastenmusik traten nicht hervor und nur die Musik des harmonischen Violenklanges entwickelte sich weiter. Nicht bis zur Phase der Restauration sollte englische Tastenmusik wieder bedeutend werden und dann auch nur für kurze Zeit in einer völlig anderen Form.

Joseph Payne

Joseph Payne, aus Großbritannien stammend und einer der führenden Vertreter des Cembalospiels 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.



Keyboard instruments with tuning and voicing tools, from *Theatrum instrumentorum* (1620) of Michael Praetorius. *Fig. 1:* Flemish virginal showing 'split' sharps, tuned at choir pitch; *Fig. 2:* Italian spinet; *Fig. 3:* Ottavino

1. Spiaant; Virginal (in gemein Instrument genant) so recht Chor-Ton.
2. Octavinstrumentum.

Quand Elisabeth I^{re} succéda à sa sœur à la couronne d'Angleterre en 1558, des querelles de religion, une énorme dette gouvernementale et des échecs à la guerre avaient sérieusement miné les richesses anglaises. A la mort de la reine quarante-cinq ans plus tard, l'Angleterre avait traversé une des périodes les plus glorieuses de son histoire — une période qui lui avait donné William Shakespeare, Francis Drake, Edmund Spenser, William Byrd et d'autres figures remarquables dans le domaine des arts et celui de l'exploration; une période qui vit l'Angleterre, une nation unie, devenir une puissance européenne majeure. Elisabeth fut une reine au succès exceptionnel. Dotée d'un courage personnel immense et d'un sens très développé de ses responsabilités en tant que souveraine, elle exigea tout au long de son règne le respect et la fidélité incontestés de ses sujets et son pouvoir politique ainsi que son prestige embrassèrent une vaste culture des arts.

Sous Elisabeth I^{re}, le progrès de la musique dans la société et comme distinction artistique rejoignit l'avance des autres arts — surtout de la littérature. Jusqu'alors, la recherche de la musique avait semblé à la fois superflue et avilissante puisqu'elle avait été principalement associée à la composition et au chant de musique compliquée pour l'Eglise romaine. En faisant elle-même de la musique, la reine rehaussa la valeur de cette dernière comme accomplissement social. Elle appréciait plusieurs formes de musique et il était bien connu qu'elle aimait jouer du luth ou d'un instrument à clavier. Un excellent exemple d'amateur cultivé de cette période, elle a dû servir d'exemple pour ses sujets.

Le rôle joué par la reine Elisabeth dans la création d'une atmosphère culturelle qui, à son meilleur, produisit les pièces de Shakespeare et la meilleure musique européenne entre 1590 et 1615, ne doit pas être sous-estimé. Dans la préface des *Cantiones Sacrae* de Tallis en 1575, Richard Mulcaster écrit:

The Queen, the glory of our age and isle
With royal favor bids this science smile;
Nor hears she only others' labor'd lays,
But, artist-like herself both sings and plays.

(Ainsi que traduit dans *Biographia Britannica*, 1746)

Quoique l'enthousiasme d'Elisabeth et le support qu'elle apporta à la musique et aux musiciens dépassèrent probablement de beaucoup ses propres talents musicaux, elle devint néanmoins nettement associée à l'un des instruments les plus populaires de l'époque en ce qui a trait à la musique domestique — le virginal (ou “virginals”); le pluriel était souvent employé pour désigner un seul instrument). L'origine du mot reste discutée mais provient fort probablement du latin “virgo” dû au fait que l'instrument était associé aux femmes qui en jouaient. Même si le terme fut appliqué génériquement à tout instrument à clavier à cordes pincées jusque tard dans le 17^e siècle en Angleterre, il fut le plus souvent utilisé pour décrire un instrument à clavier unique et à cordes formant un angle droit avec les touches. Parce que les grandes cordes de la basse étaient placées à l'avant, il était possible de donner à l'instrument des formes variées, la plupart du temps des rectangles ou polygones. Différents types de virginals virent le jour au cours des 300 ans de leur histoire, dérivés surtout des prototypes fondamentaux polygonaux italiens. Il existait, en Flandre par exemple, des instruments dont le clavier était différemment placé: chez certains, il était centré, chez d'autres, il était dans un renforcement; ou encore, il pouvait former entièrement ou partiellement saillie. On a même vu des virginals de forme hexagonale avec un manuel décentré (“muselar”) et le grand art flamand de la construction atteignit son apogée avec le virginal double — la “mère et l'enfant” — où un instrument plus petit, *ottavina*, était placé dans un compartiment à côté du manuel principal.

Les fabricants d'instruments italiens et flamands profitèrent d'un commerce importateur florissant en Angleterre où il n'y avait encore que peu d'ateliers établis du temps des Tudor. A la fin du 16^e siècle, de grands clavecins furent construits en Angleterre et des virginals d'origine domestique furent dessinés avec une étendue allant en s'accroissant incluant, chez certains, une octave basse entièrement chromatique plutôt que la courte octave restrictive. Il est évident que la variété de ces instruments à clavier très différents nourrit le développement d'une technique de clavier complète et idiomatique qui n'était plus limitée par les contraintes du style vocal. La première source principale de musique pour instrument à clavier avait été de la musique vocale empruntée et adaptée au moyen de variations

ornementales improvisées. A la fin du 15^e siècle, les Espagnols, les Allemands et les Italiens avaient apporté de magnifiques contributions; mais ils furent de loin dépassés en 1600 par l'école anglaise qui n'a pas eu sa pareille dans aucun autre pays. Ceci est pertinemment résumé par Charles van den Borren dans *The Sources of Keyboard Music in England*, son livre classique sur le sujet:

“...A une époque où, sur le continent, la musique pour clavier n'était généralement qu'un pâle reflet de la musique vocale, elle volait de ses propres ailes en Angleterre, créant son propre domaine.”

Les élisabéthains générèrent une rhétorique de clavier pouvant tirer des passages lents, rapides, aigus ou bas, une note ou une demi-douzaine à la fois, des accords rythmiquement mordants ou des tissus contrapuntiques délicatement travaillés, même de grands sauts, des notes répétées et des croisements de mains qu'annoncèrent les innovations des *Essercizi* de Scarlatti (BIS-CD-499) un siècle plus tard. Conscients des subtilités de la qualité de la tonalité — grave ou gaie — dépendant du mode de la pièce et de l'accord de l'instrument, ces compositeurs anglais écrivirent des chefs-d'œuvre compliqués très expressifs et détaillés. Souvent, la danse servait de base pour la forme et l'inspiration et elle était communément présentée en paire (pavane et gaillarde): d'abord une danse lente et grave en binaire, puis une plus rapide en ternaire. La seconde danse était parfois une variation de la première. D'autres types de danses inclurent l'allemande et la courante. Des variations sur des chansons populaires forment une importante partie du répertoire pour le virginal car l'Angleterre partage avec l'Espagne la distinction d'être le premier pays où la forme de variations se développa. La mélodie fondamentale est ici répétée en ostinato, parfois comme basse fondamentale, changeant le caractère des parties accompagnatrices de façon à rendre les sections contrastantes. Parmi les variations sur des mélodies de plain-chant, celles de John Bull reposant sur le *In nomine* sont remarquables. Dans de telles œuvres, le thème liturgique est utilisé comme base pour une œuvre abstraite pour clavier qui n'est ni sacrée ni profane en soi et, qui plus est, semble aussi appropriée à un petit instrument léger qu'à un orgue. Inspirée par des exemples italiens, la fantasia était une forme contrapuntique dominante. Rares sont les

œuvres descriptives, parfois reliées à des types de danses — la *Pavana Chromatica* de William Tisdale, par exemple, où la danse reflète une affection, une tristesse ou une lamentation particulière. D'autres font allusion à un "programme" ou à une idée poétique précise (*The King's Hunt*).

Il est particulièrement heureux qu'une telle abondance de musique datant de l'école anglaise de virginal ait survécu jusqu'à nos jours. Il existe plus de six cents pièces — la plupart dans des collections manuscrites puisque la musique ne fut pas imprimée en Angleterre avant 1611, année où *Parthenia* fut gravée et non pas imprimée à partir de types. Le *Fitzwilliam Virginal Book*, le plus important de ces manuscrits, fut copié entièrement d'une main, probablement celle de Francis Tregian (†1619) au cours des 24 années qu'il passa à la prison de Fleet. Au cours du 18^e siècle, il passa aux mains du vicomte Fitzwilliam of Merrion pour aboutir à sa demeure actuelle, le musée de Cambridge.

Parmi les recueils importants, mentionnons *My Lady Nevells Book* qui date de 1591 et comprend 42 compositions de Byrd, le *William Forster's Virginal Book* (1624) qui renferme 78 compositions, et le *Benjamin Cosyn's Virginal Book* d'environ 1620 qui compte 90 pièces pour virginals en plus de plusieurs œuvres chorales. Tous les grands compositeurs de l'époque sont représentés dans ces collections.

Au cours d'un demi-siècle fugitif mais brillant fut composée une partie de la musique la plus caractéristique de l'Angleterre, qu'il s'agisse de musique pour service religieux, d'antiennes, de motets et madrigaux, de chansons solos et pour luth, de musique de chambre ou pour clavier. Lorsque Charles I^{er} monta sur le trône en 1625, la vénérable tradition d'église se trouvait en déclin transitoire. Les luthistes se turent, aucun compositeur d'importance pour clavier ne surgit et seule la musique pour consort de violes continua de se développer. La musique anglaise pour clavier ne redevint importante qu'à la Restauration et, même là, seulement un court moment et dans une forme totalement différente.

Joseph Payne

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

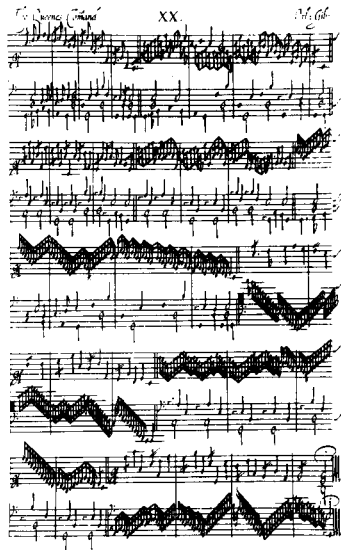
derniers et plus jeunes élèves de Wanda Landowska à Lakeville, Connecticut. Domicilié à Boston depuis 1965, il a enseigné à l'université pendant de nombreuses années; il fait maintenant des tournées mondiales, donnant en moyenne plus de 60 concerts par année, à l'orgue ou au clavecin. Cet enregistrement est une partie de l'étude détaillée de Payne pour cette étiquette de la littérature pour clavecin couvrant trois siècles.

PARTHENIA
OR
THE MAYDENHEAD
of the first musicke that
ever was printed for the VIRGINALLS.
COMPOSED
By three famous Masters William Byrd, Thomas Tomkins, & Orlando Gibbons.
Quintessence of the Art of the VIRGINALLS.
By the
Engrauer
W. H. H. H.
for
DOROTHY EVANS
Cum
Privilegio



Printed at London by G. Lowe and are to be sold
at his house in Lothbury.

Original title page of *Parthenia* (ca.1611),
the first music that was ever printed
for the virginals.



The Queenes Command
(*Parthenia*, Page 20)

Recording data: 1991-05-04/16/17; 1991-08-12/13 at the Forde Estate, Boston, Massachusetts, U.S.A.

Recording engineer: Scott Kent

2 x Neumann KM143 microphones; Benchmark MIA pre-amplifier; Sony PCM-601 ESD and Nakamichi DMP-100 digital mastering processors; Sony SL2000 tape transports

Artistic Producer: Phoebe Payne

Digital editing: Derek Hunt (Tudor Guild)

Executive producer: Robert von Bahr

Cover text: Joseph Payne

German translation: Bernd Schäfer

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover illustration: *The Defeat of the Armada*, 1588, painter unknown
(National Maritime Museum)

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

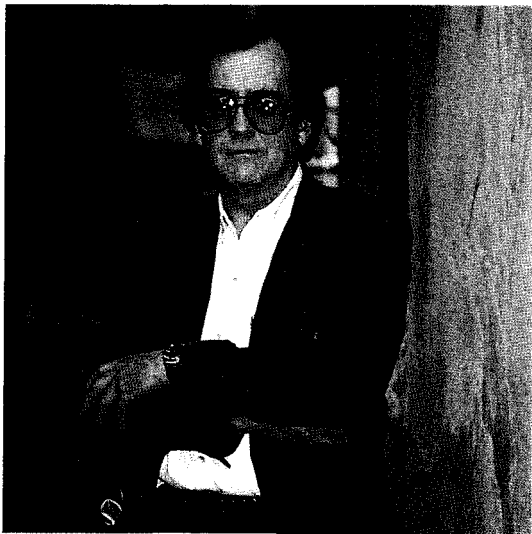
If we have no representation in your country, please contact:

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

© & ® 1991, BIS Records AB



Joseph Payne