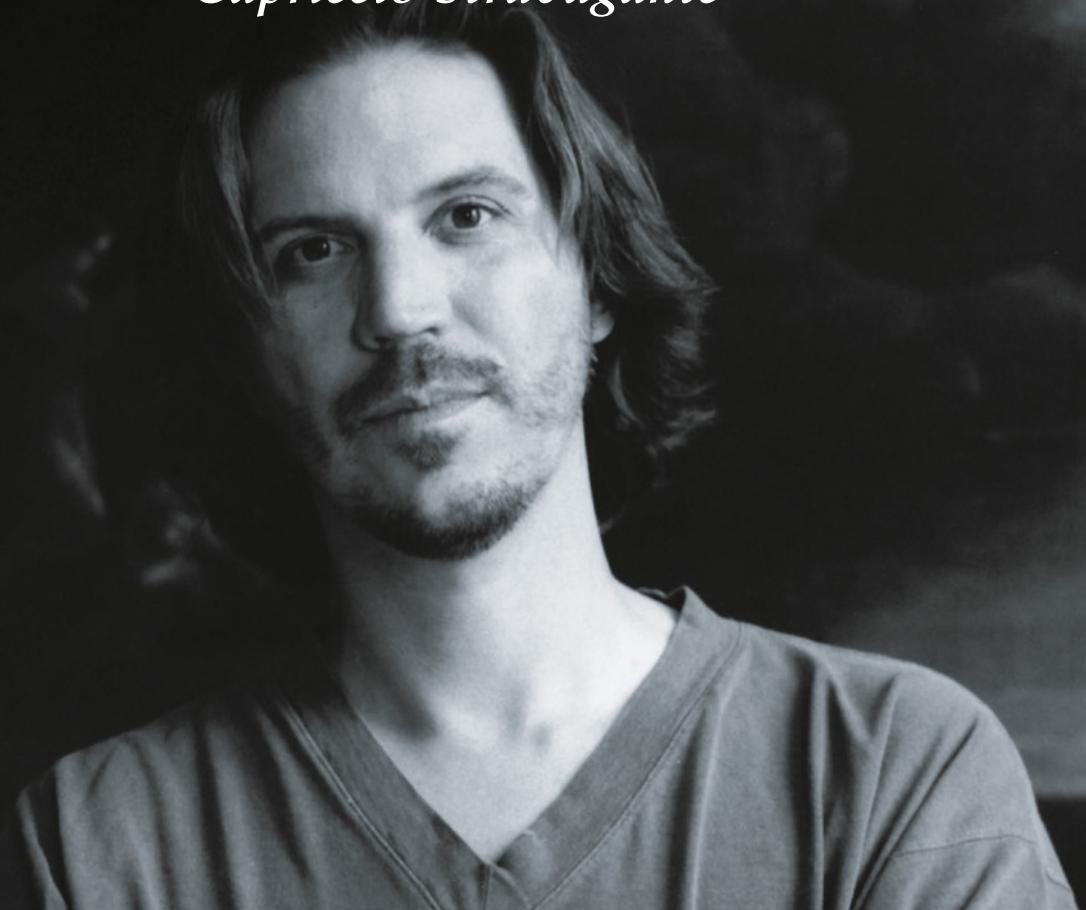


WILLIAM BYRD
Virginals & Consorts
Skip Sempé
Capriccio Stravagante



Paradizo

WILLIAM BYRD

Virginals & Consorts

| | | |
|----|---|------|
| 1 | Fantazia à 6 | 5'52 |
| | Pavan & Galliard: Kinbrough Good (MB 32) | |
| 2 | Pavan | 4'19 |
| 3 | Galliard | 1'17 |
| 4 | The Queen's Alman / Hugh Ashton's Ground (MB 20) | 4'52 |
| | Pavan & Galliard à 6 | |
| 5 | Pavan | 2'51 |
| 6 | Galliard | 1'10 |
| 7 | Pavan: Mille Regretz (Susato, 1551) | 2'42 |
| | Pavan & Galliard (MB 14) | |
| 8 | Pavan | 4'23 |
| 9 | Galliard | 1'14 |
| 10 | Browning (The Leaves be Green) | 3'50 |
| 11 | Pavan à 5 | 3'50 |
| 12 | The Carman's Whistle (MB 36) | 5'14 |
| 13 | The Irish March (MB 94) | 1'37 |
| 14 | My Lord of Oxenford's Maske | 1'41 |
| 15 | Pavan (MB 17) | 4'50 |
| 16 | A Fancie (MB 25) | 4'53 |
| 17 | Praeludium & Ground | 6'16 |
| | Pavan & Galliard: Ph. Tregian (MB 60) | |
| 18 | Pavan | 4'40 |
| 19 | Galliard | 1'30 |
| 20 | Pavan: Belle qui tiens ma vie (Arbeau, 1589) French Corantos (MB 21) | 5'19 |

Total time

73'19

Skip Sempé
Harpsichord

Harpsichord after 17th century Italian models
by Martin Skowroneck

Capriccio Stravagante

Jay Bernfeld, Carol Lewis, Friederike Heumann
Anne-Marie Lasla, Sylvie Brochard, Sylvie Moquet
Viola da gamba

Patricia Lavail, Gérard Scharapan, Christine Vossart
Françoise Defours, Jean Galliard, Marie-Noëlle Visse
Recorder

Mike Fentross
Lute

Françoise Johannel
Harp

Skip Sempé
Harpsichord

William Byrd

Virginals & Consorts

The impressive poignancy of William Byrd's keyboard music has fascinated connoisseurs and interpreters for over a hundred years. Although almost none of it was published in Byrd's lifetime, it was among the very first keyboard music of its time to be reconsidered in the revival of interest in earlier repertoires at the beginning of the twentieth century. As early as 1837, the pianist Ignaz Moscheles gave recitals that included virginal music at the Bechstein Hall in London. Nevertheless, even today, this repertoire is still largely unknown and its power of expression is underestimated. In our century, virginal music has been more known for the delicacy of its ornamentation and 'English primitiveness' than for the sheer mastery of its design and the power of its sonority.

William Byrd was the genius-inventor of sophisticated harpsichord playing. His compositions range from the most playful and daring of virtuosic diminutions to the densest of sacred polyphony: he made a major contribution to polyphonic harpsichord playing.

Polyphonic harpsichord playing is based on the acoustical sound resulting almost exclusively from touch and timing. Although polyphony is conceived in imitation of voices, the manner of producing the intended effect on musical instruments such as the harpsichord is an involved process. One way it can be achieved is through acoustic and harmonic over-holding and sustaining of sonorities, which, according to the notation on the page, have already finished sounding; another way is to adjust strictly notated voices in a manner that takes the possibilities—or impossibilities—of harpsichord playing into consideration. Divergence from notated rhythm gives way to a melodic, rhythmic, or harmonically resonant gesture, which is more important to the musical concept than the notation itself. This technical feat of 'keyboard polyphony' is an interpretative tool essential to the works of William Byrd.

Byrd's written-out ornamentation of the diminution type, as opposed to the shorthand signs for ornaments or 'graces,' is no doubt among the most exquisite of all sixteenth- and early seventeenth-century instrumental music. The manner in which the melodic ornamentation lies over the rest of the texture is certainly more expert than the stock-in-trade figurations that are given in so-called virtuoso diminution treatises.

Byrd's works for instrumental ensembles—dances, grounds, variations, fantasias—survive in sources with varying reliability of text. Much of Byrd's keyboard music survives in copies that differ in diminutions, ornamentation, accidentals, and structural elements. These variants range from the slight to radical. Those sources include the *Fitzwilliam Virginal Book* (1609-19, copied by Francis Tregian), *My Ladye Nevells Booke* (1591) and *Parthenia* (ca. 1612/13).

Byrd, like the Frenchman Jacques Champion de Chambonnières, was the leading figure of an entire school of harpsichord playing. Part of the interpretative knowledge and virtuosity of the music of Byrd and Chambonnières is the freedom of choice of the basic performance text. As for the ornaments implied by the various and ambiguous shorthand signs for the graces, these, too, figure in the category of individual choice and discretion on the part of the interpreter, influencing and enhancing his or her personal concept of the melodic line or the need for further decoration or elaboration. But the creativity with which diminutions and ornamentation are played matter more than the pedantic, slavish and literal following of surviving historical texts. Freedom of choice is therefore a developed skill based on the liberty allowed by the composer to guarantee efficient and effective performance.

Ornamentation and other details, such as fingering, articulation, temperament and choice of keyboard instrument, are all details that fall within the larger and more important creative concepts of phrasing and melodic and harmonic gestures. We shall never know exactly how the best players of 1590, 1612, or 1619 solved these interpretative problems, but it is clear on a subject such as fingering that a clever keyboard performer would never follow an indicated fingering if it did not fit the hand, serve a purpose in creating a particular turn of phrase or project a larger musical concept.

All these considerations have helped determine the choice of the 'virginals,' an Italian-style harpsichord with a particularly striking noble and proud sound capable of capturing a wide range of effects from the most touching intimacy of the rectangular virginals to the roar of singers, cornetts, and sackbutts. The instrument used for our performances was made in 1959 by Martin Skowroneck and was inspired by early traditions of instrument building. It is one of the very first truly admirable harpsichords of the twentieth century. It is

unusually successful as well as historic: in the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries, the most popular and sought-after instruments were always already forty or fifty years old.

*

In the sixteenth century, the practice of playing families of instruments in ‘consorts’ was born. Viols form the fundamental sound of the Renaissance orchestra. Their flexibility and dynamic imparts an uncommon virtuosity and richness to the instruments that surround them in larger groups. By the middle of the sixteenth century, continental musicians had already begun to take over England. Many of the viol players in royal employment were Italians, and printed music—along with singing and whistling sailors—travelled to England. As a result, in the genre of the dance and variation, Byrd refined and perfected earlier works not only of native English, but also of Italian, Spanish, Flemish, and French origin, such as the pavan, ‘Mille regretz’, published by Susato in 1551; ‘Belle qui tiens ma vie’, which inspired Byrd’s French corantos; and the sixteenth-century French chanson ‘Une jeune fillette’, also known as ‘Une nymphe jolie’, which inspired ‘The Queen’s Alman’.

Byrd’s distinctive amalgam of poetry and boldness results from a mixture of filigree and architecture. The intermingling of Arabian and Christian elements in Spanish architecture is analogous to the rare but obvious sentimentality of Byrd, a Catholic (Continental resonances) living in Protestant England. It is perhaps partly due to this provocative opposition of the direct and indirect sentiments of the two religions that, as Glenn Gould put it, Byrd is ‘both an extrovert and a nostalgist, and that combination is not just effective—it’s absolutely irresistible.’

Among the different consorts we have employed are the viols in the Pavan à 5 and the Praeludium and Ground; the recorders in ‘Browning’; the viols with harmonic underlay of plucked instruments in ‘The Queen’s Alman’ (from a Bodleian Library manuscript transcribed by Denis Stevens); the mixing of consorts in the Fantasia a 6, the Pavan and Galliard a 6; ‘Mille regretz’ and

‘Belle qui tiens ma vie’; and a version of the so-called ‘broken consort’ in ‘Lord Oxenford’s Maske’.

We wanted to return the consort aesthetic to one of unabashed expression and virtuosity, an aesthetic that is nothing short of that of Monteverdi and his Italian contemporaries. After a century of ‘historic’ performance practice, it is important to gain a richer and more profound understanding of William Byrd through the admission of true instrumental and vocal virtuosity in the manner invented and internationalized by the Italians.

The so-called ‘heavenly noise’ produced by consorts of viols and recorders and plucked stringed instruments is captured in a particularly warm and reverberant hall. In this acoustic, the individual members of the ensemble are able to enjoy the full sound of the ensemble without compromise. This is an essential element of the style in which each of the individual musical lines is animated in respect to the whole rhythmic gesture or polyphonic demand. In this way, we transfer the inspiration of the moment to the listener and communicate the enjoyment experienced by the musicians.

The brilliant compositional and sonic contrasts, the extravagant syncopation, the rhythmic shifts between binary and ternary, the ravishing toughness of harmonic and melodic cross-relations, Renaissance conventions of *musica ficta*, continental and native English exoticisms: all these things go to show that Byrd is one of the greatest of the overlooked masters, and that the Thanes of England’s Golden Age indeed glittered much as the Grand Canal of seventeenth-century Venice.

Skip Sempé

William Byrd

Virginals & Consorts

La musique pour clavier de William Byrd fascine depuis plus de cent ans connaisseurs et interprètes. Presque totalement inédite du vivant du compositeur, elle fut parmi les premières de son temps à être reconsidérée, lors du regain d'intérêt pour la musique ancienne qui marque le début du XXe siècle. Le pianiste Ignaz Moscheles avait déjà, dès 1837, inclus des pièces pour virginal à son récital au Bechstein Hall de Londres. Il faut avouer que, malgré cela, cette musique reste de nos jours largement méconnue et sa puissance d'expression sous-estimée. D'où provient cette expression particulière? Notre siècle s'est principalement attaché à la délicatesse de l'ornementation et au côté « primitif anglais », délaissant le pouvoir de la sonorité et l'absolue maîtrise de la conception.

William Byrd fut pourtant avant tout l'inventeur génial d'un jeu sophistiqué au clavecin: maître accompli de la composition, aussi bien dans les diminutions les plus enjouées et les plus audacieuses que dans la polyphonie sacrée la plus dense, il a contribué de façon exemplaire au développement du jeu polyphonique au clavecin.

Le tour de force que représente le jeu polyphonique au clavecin est un outil d'interprétation essentiel pour les œuvres de William Byrd. Il est basé presque exclusivement sur les effets acoustiques liés à la durée des sons et au touché. Bien que la polyphonie repose sur l'imitation des voix, la façon de produire l'effet voulu sur un instrument comme le clavecin est un processus compliqué, où l'on s'efforce de soutenir et de prolonger les sons et les harmonies au-delà de ce qui est inscrit — au sens strict — sur la partition. Dans d'autres cas, au contraire, le rendu (les voix telles qu'elles sont exactement écrites) impose de ne pas respecter les durées notées. On aboutit ainsi à un mouvement de la mélodie, du rythme et de la résonance harmonique qui se situe plus près des intentions musicales que de la notation.

L'ornementation entièrement écrite par Byrd du genre « diminution », par opposition aux signes ou « agréments » indiquant des ornements est sans doute l'une des plus exquises de toute la musique instrumentale du XVIe siècle et du début du XVIIe siècle. La façon dont les ornements mélodiques sont insérés dans la texture témoigne d'un art plus fin que celui des soi-disant traités de diminutions virtuoses, qui offrent un stock de figurations toutes faites.

La plupart des œuvres pour clavier de Byrd ont survécu dans plusieurs recueils, avec des différences tantôt légères, tantôt radicales dans les diminutions, l'ornementation, les altérations et les éléments structurels. Ce sont le *Fitzwilliam Virginal Book* (compilé par Francis Tregian 1609-19), *My Ladye Nevells Book* (1591) et *Parthenia* (circa 1612-1613).

Figure dominante de toute une école du clavecin, William Byrd — comme le français Champion de Chambonnières plus tard au XVIIe siècle — demande une connaissance, une virtuosité basée sur une grande liberté dans l'établissement du texte à jouer. En ce qui concerne les ornements, les signes nombreux (et ambigus) utilisés pour signaler les « agréments » permettent de faire des choix personnels qui influencent et confortent sa vision de la ligne mélodique ; il pourra être amené à aller plus loin dans l'élaboration ou l'ornementation. Ce qui compte aussi bien dans les diminutions que dans l'ornementation C'est la créativité et non l'imitation pédante et servile de l'une ou l'autre des sources existantes. L'habileté développée dans cette liberté des choix repose sur la liberté laissée par le compositeur afin de garantir une exécution frappante et efficace.

L'ornementation ainsi que divers éléments tels les doigtés, l'articulation, l'accord et le choix de l'instrument sont des détails qui rentrent dans le cadre plus vaste et plus important des concepts créatifs : le phrasé et le geste mélodico harmonique. Nous ne saurons jamais comment les meilleurs instrumentistes de 1590, 1612 ou 1619 résolvaient ces problèmes d'interprétation mais il est clair qu'une question comme le doigté indiqué n'était pas considéré par un instrumentiste comme obligatoire s'il ne correspondait pas à sa main, s'il ne permettait pas d'assurer un tour de phrase ou de projeter une conception musicale plus haute.

Toutes ces considérations ont conduit au choix du *virginal* : il s'agit d'un clavecin de style italien possédant un son particulièrement saisissant, noble et fier, capable de rendre une vaste palette d'effets, de l'intimité la plus émouvante du virginal rectangulaire jusqu'au grondement des chanteurs, cornets à bouquin et sacqueboutes. L'instrument a été construit par Martin Skowroneck en 1959, selon les traditions anciennes. Il s'agit de l'un des tout premiers clavecins admirables du XXe siècle.

Ses qualités inhabituelles le définissent comme historique : aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, les instruments les plus recherchés avaient toujours au moins quarante ou cinquante ans.

*

Au XVI^e siècle, l'inventivité des facteurs d'instruments permet de créer des ensembles d'instruments de même famille (les consorts), puis de combiner ces familles entre elles, donnant ainsi naissance à l'orchestre magique et haut en couleurs de la Renaissance.

La sonorité de base de l'orchestre de la Renaissance reposait principalement sur les violes, dont la souplesse et la dynamique communiquait une virtuosité inhabituelle et une richesse extraordinaire aux instruments qui les entouraient dans des ensembles plus vastes. Les musiciens continentaux avaient déjà commencé à franchir la Manche vers le milieu du XVI^e siècle; beaucoup de joueurs de viole employés par la cour étaient italiens. La musique imprimée circulait — aussi bien que les marins qui chantaient et sifflaient leurs airs. Dans le genre de la danse et variations, Byrd a affiné et perfectionné les œuvres plus anciennes d'origine anglaise mais aussi italienne, espagnole, flamande ou française (par exemple *Mille regretz*, publiée par Susato en 1551 ; *Belle qui tiens ma vie*, une pavane qui inspira les corantos français ; *Une jeune fillette*, chanson française du XVI^e siècle également connue sous le nom de *Une nymphe jolie*, qui inspira *The Queen's Alman*).

Cet amalgame particulier de poésie et de hardiesse provient d'un mélange de filigrane et d'architecture si l'on considère l'architecture espagnole, où se mêlent éléments arabes et chrétiens, on peut faire un parallèle avec la sentimentalité — rare mais évidente — chez Byrd, catholique soumis aux influences continentales vivant dans l'Angleterre protestante. L'opposition provocatrice des sentiments directs et indirects des deux religions est peut-être à l'origine du fait que William Byrd est « à la fois un extraverti et un nostalgique — mélange non seulement efficace, mais irrésistible ». (Glenn Gould)

Parmi les différents *consorts* figurant dans nos programmes, on entendra les violes dans *Pavan à 5* et dans le *Praeludium & Ground*, les flûtes dans *Browning*,

les violes avec un soutien harmonique des instruments à cordes pincées dans *The Queen's Alman* (d'après un manuscrit de la Bodleian Library transcrit par Denis Stevens), un ensemble mixte dans *Fantasia à 6* et dans *Pavan & Galliard à 6*, *Mille Regretz* et *Belle qui tiens ma vie* et une version du « broken consort » de *My Lord Oxenford's Maske*.

Nous avons voulu revenir, au moyen d'une virtuosité et d'une expression libérées des carcans de l'interprétation de la musique ancienne, à une esthétique du consort n'ayant rien à envier à celle de Monteverdi et de ses contemporains. Après un siècle d'interprétations « historiques », il est important de parvenir à une compréhension plus riche et plus profonde de l'œuvre de William Byrd, à travers une véritable virtuosité instrumentale et vocale, à la manière de celle inventée et exportée par les italiens.

Ce que l'on a appelé le « heavenly noise » produit par les violes, les flûtes et les instruments à cordes pincées est saisi dans une salle particulièrement chaude et réverbérante. Dans cette acoustique, chaque musicien a pu profiter de toute la richesse du son d'ensemble et jouer sans compromis les lignes individuelles, en accord avec le geste rythmique d'ensemble et le respect de la polyphonie, élément essentiel du style. Nous espérons ainsi transmettre à l'auditeur l'inspiration du moment et lui communiquer la joie éprouvée par les musiciens.

Les brillants contrastes d'écriture et de timbres, l'extravagance des syncopes, les déplacements rythmiques entre binaire et ternaire, la ravissante subtilité des fausses relations harmoniques et mélodiques, les conventions de la *musica ficta* de la Renaissance, les exotismes anglais et continentaux sont autant de choses qui montrent que Byrd est l'un des plus grands parmi les maîtres négligé : les reflets sur la Tamise de l'Âge d'Or anglais ont dû être aussi éblouissants que ceux qui brillaient sur le Grand Canal de Venise.

Skip Sempé

William Byrd

Virginals & Consorts

Für mehr als ein Jahrhundert hat die bestechende Melancholie von William Byrds Musik für Tasteninstrumente die Kenner und Interpreten fasziniert. Obwohl fast gar nichts davon zu Byrds Lebzeiten veröffentlicht wurde, gehörte seine Musik zu den allerersten Beispielen seiner Zeit, die bei der Wiederbelebung früher Musik am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts eine Rolle spielte. Doch schon 1837 hatte der Pianist Ignaz Moscheles in seinen Recitals in der Londoner Bechstein Hall Virginalmusik auf das Programm gesetzt. Und dennoch ist dies Repertoire noch heute weitgehend unbekannt, und seine Ausdruckskraft wird oft unterschätzt. Unser Jahrhundert schätzt die Virginalmusik vor allem wegen ihrer Delikatesse, ihrer Ornamentierung und ihrer „Englischen Ursprünglichkeit“, jedoch weniger wegen der vollkommenen Meisterhaftigkeit ihres Entwurfes oder ihrer Klangkraft.

William Byrd war der geniale Erfinder des kultivierten Cembalospieles. Seine Kompositionen reichen von spielerischen und gewagten Diminutionen bis zur komplexesten sakralen Vielstimmigkeit. Sein Beitrag zum polyphonen Cembalospiel hat eine zentrale Bedeutung.

Das polyphone Spiel auf dem Cembalo verdankt seinen klingenden Effekt weitestgehend dem Anschlag und dem Timing. Auch wenn die Polyphonie mittels Imitation der einzelnen Stimmen zustande kommt, erreicht man den beabsichtigten Effekt auf einem Musikinstrument wie dem Cembalo nur auf Umwegen. Man kann beispielsweise zur akustischen und harmonischen Unterstützung manche Klänge auf dem Instrument länger anhalten als es die Notation angibt. Ein anderer Weg ist, die strikt notierten Stimmen an die Möglichkeiten – oder Unmöglichkeiten – des Cembalospieles anzupassen. Ein Abweichen vom notierten Rhythmus kann beispielsweise den Weg zur melodischen, rhythmischen oder harmonisch-resonanten Geste ebnen, die sich letzten Endes als wichtiger erweist als die Notation an sich. Die Bewältigung dieser technischen Aufgabe, des Tasten-spezifischen ‚polyphonen‘ Spiels, ist für William Byrds Musik essentiell.

Byrds ausgeschriebene Ornamentik im Diminutionsstil (hier sind also nicht die Kürzeln der Verzierungszeichen gemeint) ist zweifelsohne die vortrefflichste in der gesamten Instrumentalmusik des sechzehnten und frühen siebzehnten Jahrhunderts. Die Art, wie hier die melodische Ornamentierung der Struktur übergeordnet ist, erscheint um Vieles gekonnter als beispielsweise die vorformulierten Figuren in den sogenannten virtuosen Traktaten.

Byrds Werke für Instrumentalensemble – Tänze, Grounds, Variationen und Fantasien – sind in Quellen von unterschiedlicher textlicher Verlässlichkeit überliefert. Viele von Byrds Werken für Tasteninstrumente sind in diversen Kopien erhalten, in denen die Diminutionen, Verzierungen, Vorzeichen und zuweilen auch strukturelle Elemente voneinander abweichen. Die Unterschiede sind mitunter gering, manchmal jedoch tiefgreifend. Zu den wichtigsten Quellen zählen das *Fitzwilliam Virginal Book* (1609-19, von Francis Tregian kopiert), *My Ladye Nevells Booke* (1591) und *Parthenia* (c 1612/13).

Wie auch der Franzose Jacques Champion de Chambonnières war Byrd die Leitfigur einer ganzen Schule des Cembalospieles. Für beide Komponisten gilt, dass ein wichtiges Element interpretativen Wissens und der Virtuosität die Freiheit in der Wahl des zu Grunde liegenden Aufführungstextes ist. Und auch die, durch Kürzeln angegebenen, verschiedenartigen und zweideutigen Verzierungen gehören zur Kategorie der individuellen Wahlmöglichkeiten des Interpreten, indem sie dessen persönliches Konzept der Melodielinie und sein Bedürfnis nach weiterer Ausschmückung oder Ausarbeitung beeinflussen und unterstützen. Die Kreativität, mit der die Verzierungen realisiert werden, spielt hier eine größere Rolle, als das pedantische, sklavische und buchstäbliche Befolgen eines überlieferten historischen Textes. Somit ist die Freiheit der Wahl ein erworbenes Können des Interpreten, das sich auf die vom Komponisten zugestandene Freiheit gründet, die eine wirkungsvolle und effektreiche Aufführung garantieren soll.

Die Ornamentierung und weitere Details, z.B. der Fingersatz oder die Stimmung und Wahl des Instruments, fallen in den übergreifenden und bedeutenderen Rahmen der kreativen Kategorien, der Phrasierung und der melodischen und harmonischen Gestik. Wir werden niemals genau wissen, wie die besten Spieler von 1590, 1612 oder 1619 diese interpretatorischen Probleme lösten, aber im Falle des Fingersatzes ist z.B. deutlich, dass ein geschickter Spieler niemals einem angegebenen Fingersatz gefolgt wäre, wenn dieser nicht in die Hand gepasst hätte, oder dem Zweck gedient hätte, einer bestimmten Phrase eine Form zu geben, bzw. ein übergeordnetes musikalisches Konzept auszudrücken.

Alle diese Überlegungen haben zur Auswahl des ‚Virginals‘ dieser Aufnahme beigetragen, eines Cembalos im italienischen Stil mit einem besonderen noblen und stolzen Klang, das eine weite Spanne von Effekten wiedergeben kann, von

anrührender Intimität bis zum Getöse von Zinken, Posaunen und Sängern. Das Instrument auf dieser Aufnahme wurde 1959 von Martin Skowroneck im Stil früher Instrumentenbautraditionen gebaut. Es ist eins der ersten wirklich bewunderungswürdigen Cembali des zwanzigsten Jahrhunderts. Diese Wahl ist nicht nur ungewöhnlich gelungen, sondern auch historisch plausibel. Im sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert waren die beliebtesten und gesuchtesten Instrumente oft bereits vierzig oder fünfzig Jahre alt.

*

Die Praxis, ganze Instrumentenfamilien in ‚Consorts‘ spielen zu lassen, stammt aus dem sechzehnten Jahrhundert. Die Gamba-familie vermittelt den grundlegenden Sound des Renaissanceorchesters. Die Flexibilität und Dynamik der Gambe bereichert die umliegenden Instrumente in größeren Ensembles mit außerordentlicher Virtuosität und Klangfülle. Bereits gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts begonnen kontinentale Musiker damit, England zu erobern. Viele der Gambisten in königlichen Diensten waren Italiener, und auch ausländische Musikdrucke reisten – zusammen mit den singenden und pfeifenden Seeleuten – nach England. So kam es, dass Byrd im Tanz- und Variationsgenre nicht nur bodenständige englische Werke verfeinerte und perfektionierte sondern auch solche italienischen, spanischen, flämischen und französischen Ursprungs. So z.B. die Pavane ‚Mille regretz‘, die von Susato 1551 veröffentlicht worden war, ‚Belle qui tens ma vie‘, die Byrds französische Corantos inspirierte, oder das französische Chanson ‚Une jeune fillette‘ aus dem sechzehnten Jahrhundert, auch als ‚Une nymphe jolie‘ bekannt, das der ‚Queen’s Alman‘ zugrunde liegt.

Byrds charakteristische Mischung aus Poesie und Gewagtheit röhrt von einer Mischung aus Filigran und Architektur her. Die Spanische Architektur mit ihrer Vermengung von arabischen und christlichen Elementen drängt sich hierbei als Vergleich zur seltenen, doch offenkundigen Empfindsamkeit Byrds, eines im protestantischen England lebenden Katholiken (mit kontinentalen Resonanzen), auf. Vielleicht ist diese provokante Opposition direkter und indirekter Grundstimmungen der beiden Religionen der Grund dafür, dass Byrd – wie Glenn Gould es formulierte – ‚sowohl extrovertiert als auch Nostalgiker ist, eine nicht nur effektive, sondern absolut unwiderstehliche Kombination‘.

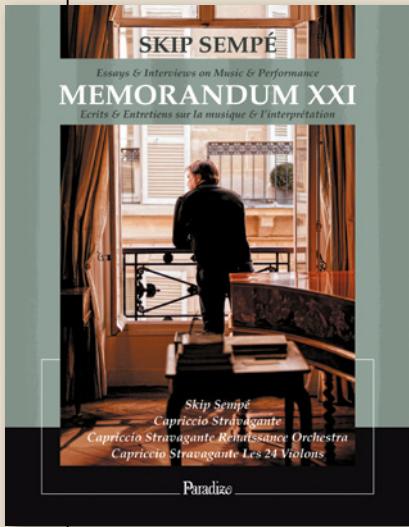
Unter die Consorts, die wir hier verwendet haben, zählen die Gamben in der Pavan à 5, dem Praeludium und Ground, die Blockflöten in ‚Browning‘, wiederum Gamben über einem harmonischen Fundament von Zupfinstrumenten in ‚The Queen’s Alman‘ (nach einem Manuskript in der Bodleian Library, transkribiert von Denis Stevens), vermischt Consorts in der Fantasia à 6, der Pavan und Galliard à 6, ‚Mille regretz‘ und ‚Belle qui tiens ma vie‘, sowie eine Version von ‚Lord Oxenford’s Maske‘ für sogenanntes ‚broken consort‘.

Unsere Absicht war es, die Consort-Ästhetik auf eine Ästhetik unerschrockenen Ausdrucks und Virtuosität zurückzuführen, die der Monteverdis und seiner italienischen Zeitgenossen um nichts nachstehen soll. Nach einem Jahrhundert ‚historischer‘ Aufführungspraxis ist es von großer Bedeutung, ein reicheres und tiefschürfendes Verständnis von William Byrd zu gewinnen, indem man eine wirkliche instrumentale und vokale Virtuosität zulässt – in der Art, wie sie von den Italienern erfunden und internationalisiert worden war.

Der sogenannte ‚himmlische Lärm‘, der von den Blockflöten- und Gambenconsorts, sowie den gezupften Saiteninstrumenten hervorgebracht wird, wurde hier in einem Saal mit einer besonders warmen und großzügigen Akustik aufgenommen. Der Raum ermöglicht den einzelnen Musikern, den vollen Klang des Ensembles kompromisslos zu genießen. Dies ist ein wesentliches Element dieses Stils, in dem jede einzelne musikalische Linie belebt werden muss, ohne dass man die große rhythmische Geste oder die polyphonen Erfordernisse aus dem Ohr verliert. Auf diese Weise können wir die Inspiration des Augenblicks auf den Hörer übertragen und ihm die von den Musikern empfundene Freude vermitteln.

Die brillanten kompositorischen und klanglichen Kontraste, die extravaganten Synkopierungen, die Wechsel zwischen binären und tertiären Rhythmen, die hinreißende Rauheit der Querstände, die Renaissance-Konventionen der musica ficta, Kontinentale und Grundenglische Exotismen: alles Dieses zeigt, dass Byrd einer der allergrößten unter den weniger beachteten Meistern ist, und dass die Themse in Englands Golden Age genauso glitzerte wie der Canal Grande im Venedig des siebzehnten Jahrhunderts.

Skip Sempé



MEMORANDUM XXI

Skip Sempé: 40 Essays on Music & Performance

100 works of Renaissance & Baroque repertoire
5 CDs / 400 page book
Text: English / Français

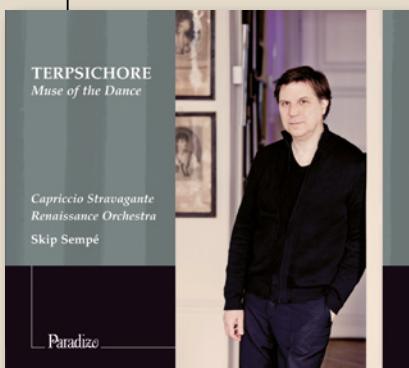
Capriccio Stravagante
Capriccio Stravagante
Renaissance Orchestra
Capriccio Stravagante
Les 24 Violons
Skip Sempé



LA PELLEGRINA

Intermedii 1589

Capriccio Stravagante
Renaissance Orchestra
Collegeum Vocale Gent
Skip Sempé



TERPSICHORE

Muse of the Dance

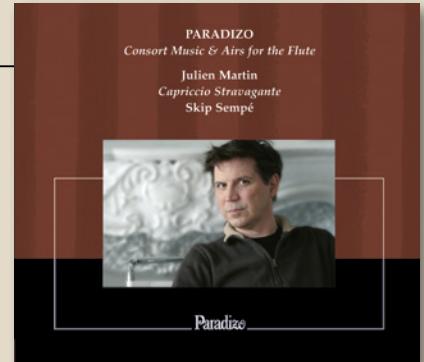
Capriccio Stravagante
Renaissance Orchestra
Skip Sempé

PARADIZO

Consort Music & Airs for the flute

Holborne, Dowland, van Eyck
Scheidt, Hume, Ferrabosco
Brade, Purcell, Morley

Julien Martin
Capriccio Stravagante
Skip Sempé



ANTICO • MODERNO

Doron Sherwin
Julien Martin
Josh Cheatham
Skip Sempé

Capriccio Stravagante

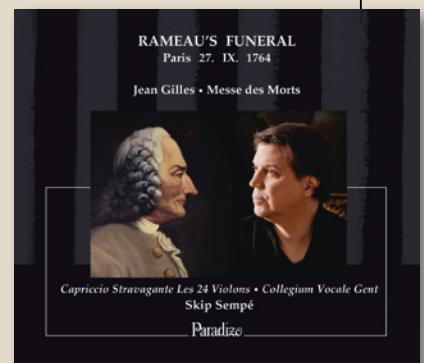


RAMEAU'S FUNERAL

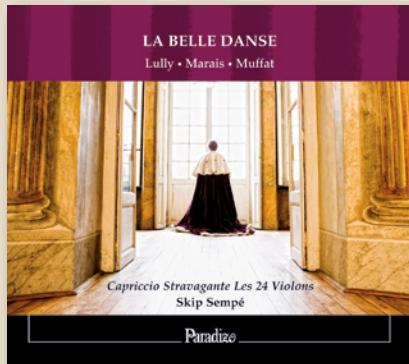
Paris 27. IX. 1764 • Jean Gilles Messe des Morts

Van Wanroij, Getchell
Sancho, Abadie

Capriccio Stravagante
Les 24 Violons
Collegeum Vocale Gent
Skip Sempé



Paradizo



LA BELLE DANSE
Lully • Marais • Muffat

Capriccio Stravagante
Les 24 Violons
Skip Sempé

Paradizo

LA BELLE DANSE
Lully / Marais / Muffat
Capriccio Stravagante
Les 24 Violons
Skip Sempé



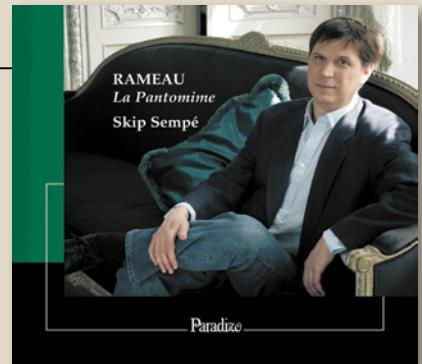
TELEMANN
Ouverture for Recorder
Fantasias
Concerto for Recorder
& *Viola da gamba*

Julien Martin
Capriccio Stravagante
Skip Sempé

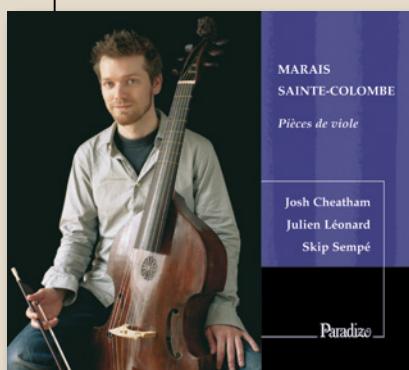
Paradizo

RAMEAU
La Pantomime
Pièces de clavecin

Skip Sempé
Olivier Fortin



Paradizo



MARAIS
SAINTE-COLOMBE
Pièces de viole

Josh Cheatham
Julien Léonard
Skip Sempé

TELEMANN
Ouverture for Recorder
Fantasias
Concerto for recorder
& *Viola da gamba*

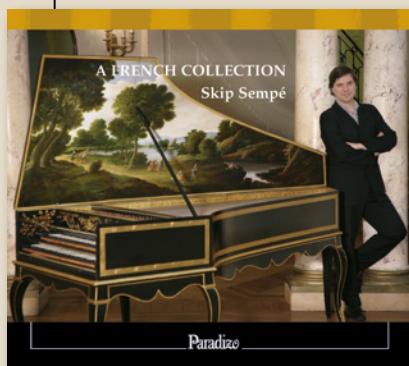
Julien Martin
Josh Cheatham
Capriccio Stravagante
Skip Sempé

SCARLATTI
Duende - Harpsichord
Sonatas

Skip Sempé
Olivier Fortin



Paradizo



A FRENCH
COLLECTION
Pièces de clavecin
Skip Sempé



BACH
2 Harpsichords
Skip Sempé
Olivier Fortin

Paradizo

Recorded 1997

Co-production
WDR, Köln

Label & Artistic Director
Skip Sempé

Recording Engineer & Digital editing:
Jean-Marc Laisné

Musical editing
Skip Sempé

Remasterings
Hugues Deschaux, 2017

German translation
Tilman Skowroneck

Photo page 1
James Douglas, 1997

Photo page 12
Harpsichord after 17th century Italian models
by Martin Skowroneck, 1959

Artwork
Massimo Polvara





Paradizo