

Distracted Tymes



Distracted Tymes

RICERCAR CONSORT - PHILIPPE PIERLOT

Philippe Pierlot *treble viol & lyra viol*
Lucile Boulanger *treble viol, bass viol & lyra viol*
Myriam Rignol *tenor viol & lyra viol*
Anna Lachegy *tenor viol*
Clémence Schiltz, Mathias Ferré *bass viol*
Maude Gratton *organ*

Thomas TOMKINS (1572 -1656)

1. A sad Paven for these Distracted Tymes,
MB 53 (14 Feb 1649) 6'07

Charles COLEMAN (1605-1664)

2. Fantasia, VdGS No. 1 4'44

William LAWES (1602-1645)

3. *Fantasia second VdGS 573* 4'11
4. *Pavin first VdGS 563* 3'51
5. *Almaine VdGS 564* 1'57

John BULL (1562-1628)

6. Fantasia XXXVIII 3'28

John WARD (1571-1638)

7. Fantasia a 5 No. 2: La Rondinella 3'41

Charles COLEMAN

8. Fantasia, VdGS No. 2 4'40

Thomas BREWER (1611-1660)

9. Fantasia VdGS No. 4 3'24

William LAWES

10. Consort Set No. 6 for six viols
Pavin *VdGS 84* 7'14

John BULL

11. Fantasia CVIII 3'41

William LAWES

12. *Fantasia first VdGS 567* 2'28
13. *Serabrand VdGS 569* 1'23
14. *Humour VdGS 568* 1'50

Charles COLEMAN

15. Fantasia, VdGS No. 3 4'55

William LAWES

Consort Set No. 10 for six viols, VdGS 97-100

16. *Fantazia* 3'05
17. *Fantazia* 4'52
18. *In Nominy* 4'06
19. *Aire* 3'30



Enregistrement réalisé en juin 2021 à Beaufays / Direction artistique et ingénieur du son : Aline Blondiau / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin, Coralie Laigle / Couverture : Edward Burne-Jones, Danaë Watching the Building of the Brazen Tower, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Bequest of Grenville L. Winthrop, Photo © President and Fellows of Harvard College, 1943.189 / Design : Jean-Michel Bouchet / Réalisation digipack : saga.illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2024, MIRARE, MIR648 - www.mirare.fr

« *Distracted Tymes* »

Le Consort de violes en Angleterre sous les Stuart

Dans son ouvrage *Musick's Monument ; or, a REMEMBRANCER of the best Practical Musick, both DIVINE, and CIVIL, that has ever been known, to have been in the World*, publié en 1676, le luthiste et compositeur Thomas Mace (1612- circa 1709) évoque avec ferveur la musique pour consorts de violes qu'il a connue et pratiquée au début du dix-septième siècle. Ce livre important pour notre compréhension de la musique de la période précédant la Révolution menée par Oliver Cromwell, qui mit temporairement fin à la monarchie anglaise entre 1642 et 1660, comprend trois parties : la première est consacrée au chant et à la poésie des psaumes de l'église anglicane ; la seconde (la plus développée) au luth (et au théorbe) et la troisième à la viole. Écrivant après la Restauration, Thomas Mace jette un regard rétrospectif empreint de nostalgie sur cette « musique grave et [les] Fantaisies à 3, 4, 5 et 6 Parties accompagnées à l'orgue ». Selon lui, ces pièces de violes en consort « étaient, pour ainsi dire, autant d'histoires pathétiques, de discours rhétoriques et sublimes, d'argumentations subtiles et pénétrantes, en si parfait accord avec les facultés intimes, secrètes, intellectuelles de l'âme ».

Bien qu'elle n'ait pas eu d'influence ailleurs en Europe, la musique pour consort de violes qui s'épanouit en Angleterre à l'époque élisabéthaine et sous les Stuart (et se prolonge pendant l'interrègne et jusqu'à Purcell à la fin du dix-septième siècle) constitue une contribution originale et majeure à la musique polyphonique de cette époque. Le mot « *consort* », qui vient du français, en résume bien l'esprit : il désigne en effet la confraternité, la collégialité. Dans cette musique, les partenaires partagent un même discours, sans hiérarchie ni préséance. Les différentes parties ou voix de la polyphonie sont d'importance égale. Elles s'entremêlent en une conversation musicale dense et continue. Au cœur de cette forme réside, au plan philosophique, l'idée de concorde et d'harmonie – le plaisir de jouer ensemble et de partager une expérience conviviale.

Dans son traité, Thomas Mace indique que les violes elles-mêmes doivent être « égales et bien proportionnées les unes aux autres, accordées et jouées de façon à ce qu'aucune partie ne [soit] un obstacle pour une autre ». Aucune voix ne doit dominer ; toutes doivent se fondre harmonieusement les unes avec les autres. Il s'agit bien d'un idéal à la fois sonore et social. Cette musique est destinée avant tout à ceux qui la pratiquent et partagent le plaisir intellectuel de réaliser la polyphonie en même temps que le sentiment élitiste de faire partie d'un groupe choisi.

Au seizième siècle, le répertoire pour consorts de violes semblait destiné principalement aux musiciens professionnels (musiciens de la cour, de la Chapel Royal et des collèges). Il consistait essentiellement en fantaisies et pièces diverses à cinq, six, voire sept parties, fondées sur le répertoire sacré et composées par des musiciens d'église ou de cour tels Christopher Tye, Robert White, Robert Parsons, Alfonso Ferrabosco S^r, ou William Byrd. La base du répertoire émanait de la musique vocale contrapuntique (souvent articulée sur un *cantus firmus*) transposée pour le consort. Ce répertoire se transforme cependant sous le règne de Jacques VI et 1^{er} (1566-1625), premier roi de la dynastie Stuart à régner sur l'Angleterre (de 1603 à sa mort). Des compositeurs tels que John Coprario, Orlando Gibbons, Thomas Lupo, Thomas Tomkins et John Ward, dont la plupart travaillent pour Charles, Prince de Galles (1617-1625), sont influencés par le madrigal italien davantage que par la musique sacrée anglaise. À l'instar du Prince de Galles lui-même, qui joue de la viole, les musiciens amateurs se mettent à la pratique de l'instrument dans le cadre domestique. À cette fin, nombre de maisons aristocratiques acquièrent un ensemble de six violes, de tailles différentes, rangées dans un grand coffre (*'a chest of viols'*). Elles sont souvent construites par le même luthier et justement proportionnées les unes aux autres afin que leurs sonorités se marient parfaitement. L'existence de ce meuble lourd, encombrant et difficile à déplacer (dont il ne reste hélas que peu d'exemplaires) indique que la pratique du consort est privée et qu'il n'a pas vocation à se donner en concert ; il appartient à un espace clos où s'exprime une musique de l'intime jouée par et pour un groupe restreint. Comme l'explique Thomas Mace, les violistes se disposent en cercle autour d'une table centrale, tournés les uns vers les autres, sans se soucier d'un éventuel public auquel ils ne pourraient que tourner le dos. Dans le projet de salle de musique idéale qu'il présente dans *Musick's Monument*, Mace ne déplore-t-il pas le bruit que les auditeurs seraient susceptibles de faire par leur bavardage ? En conséquence, il recommande de les placer à l'écart sur des galeries afin qu'ils ne perturbent pas le jeu des musiciens.

À partir de 1620, le consort est fréquemment accompagné par un orgue de salon, qui double généralement les parties de violes (on n'en est pas encore à la pratique baroque de la basse chiffrée). Mace explique que l'orgue est une « pierre de touche pour tester la solidité des choses ; en particulier la stabilité de l'accord des instruments », point important pour des violistes amateurs. Les orgues de salon anglais étaient répandus dans les demeures aristocratiques de l'époque. Leur tuyauterie était majoritairement fabriquée en bois, donnant un son modéré mais franc et principalisant, peu flûté (en raison de bouches basses), parfaitement apte à souligner la polyphonie. Selon Mace, l'orgue s'accorde ainsi aux violes de façon « égale, douce et gracieuse », et ce d'autant mieux s'il s'agit d'un orgue en forme de table (*'a table organ'*) placé au centre du cercle des musiciens, orgue dont Mace donne le détail et le plan. Bien que nombre de consorts puissent être exécutés sans orgue, la sonorité de ce dernier se fond admirablement bien avec la texture des violes, comme un fond de sauce, pour ainsi dire, qui contribue à l'homogénéisation des divers ingrédients d'un plat.

Une autre nouveauté apparaît au début du dix-septième siècle avec les pièces pour deux ou trois *lyra viols*, petites violes basses (dérivées de la basse de viole) jouées en tablature et dont on peut modifier l'accord. Elles permettent de jouer aussi bien une mélodie que d'accompagner simultanément celle-ci par des accords, produisant ainsi une riche texture harmonique. En raison de leur tessiture, les pièces et danses à trois *lyra viols* ont un caractère noble et grave. La *lyra viol* devait tomber en désuétude après la Restauration.

L'imaginaire instrumental reflète toujours (plus ou moins confusément) les préoccupations et les aspirations d'un peuple à une époque donnée. Ainsi, la musique anglaise pour consort de violes du début du dix-septième siècle est toute entière parcourue d'une douce mélancolie, celle d'une période traversée par des bouleversements politiques, religieux et philosophiques qui débouchent notamment sur la guerre civile et l'exécution du roi Charles 1^{er} en 1649. Ce sont ces temps perturbés, ces « *distracted tymes* » où la raison semble s'être égarée, qu'évoque Thomas Tomkins dans sa *triste pavane grave et profonde*, datée de l'année même du régicide, et qui peut se lire comme une méditation sur la mortalité et la fin d'une époque.

La densité du discours contrapuntique de cette musique, qui traduit la confusion d'une époque de désordre et d'inquiétude et, dialectiquement, la met en forme et lui donne sens, peut sembler difficile à percer de premier abord, mais elle se résout et s'éclaire, pour ainsi dire – sans rien perdre de son mystère – quand on se laisse happer par le flux continu du discours et l'homogénéité de la texture sonore. Le programme proposé dans cet enregistrement prend alors une résonance particulière en notre propre époque de doute, de mutations et d'incertitude.



Gallois d'origine, Thomas Tomkins (1572-1656) se situe chronologiquement à la charnière entre la fin de la dynastie des Tudor et l'avènement des Stuart. Attaché au style polyphonique hérité de la Renaissance, il est l'un des derniers grands virginalistes anglais. Nommé à la Chapel Royal avant 1620, il la quitte en 1628 et rejoint la cathédrale de Worcester où il reste en poste jusqu'à la guerre civile. Son œuvre comprend de la musique instrumentale pour virginal et orgue ainsi que pour ensemble instrumental, des madrigaux et de la musique sacrée.

Charles Coleman (c.1605-1664) a servi à la cour royale en tant que chanteur, instrumentiste et compositeur. Il continue à exercer ses talents de professeur de musique pendant la période du Commonwealth et est fait Docteur de l'université de Cambridge en 1651. On lui doit des chansons et de la musique instrumentale. Il contribue au perfectionnement de la *lyra viol*. Après la restauration, il se voit attribuer le poste de « violiste ordinaire » dans la musique privée du Roi, et devient compositeur du Roi à la mort de Henry Lawes.

William Lawes (1602-1645) passe toute sa courte vie au service de Charles 1^{er}. Il compose de la musique profane, des masques, des hymnes, des motets pour les oraisons privées du roi et des suites pour consorts de violes et fait montre d'une grande originalité formelle dans son écriture contrapuntique. Sa contribution au répertoire de la *lyra viol* est importante (quelques 97 pièces en tout). Lors de la révolution cromwellienne, il rejoint l'armée des royalistes et est abattu lors de la déroute de Rowton Heath. Le Roi institue alors un deuil spécial en son honneur et lui confère le titre de « Père de la Musique ».

Peu de choses sont connues de la vie de Thomas Brewer (1611-c.1660). Il était réputé pour sa dextérité à la viole et il est connu pour son invention du *glee*, pièce polyphonique profane, à quatre parties, pour voix masculines, chantée *a capella*. Ses œuvres – essentiellement des *rounds*, *catches* et *glees* – se trouvent dans les collections imprimées de John Playford et John Hilton au milieu du dix-septième siècle mais quelques pièces instrumentales (airs, pavanés, courantes) sont aussi conservées à la *Music School* d'Oxford.

Formé comme chanteur à Canterbury, John Ward (1571-1638) produit à Londres des œuvres sacrées et profanes. Il compose des madrigaux, des œuvres pour l'office anglican et des pièces pour consorts de violes longtemps demeurées célèbres et mentionnées par Christopher Simpson dans son *Compendium* (1665) et par Thomas Mace dans *Musick's Monument*.

Si l'orgue peut être associé au consort de violes, comme nous l'avons vu, il est aussi utilisé comme instrument soliste. S'il écrit peu pour la voix, John Bull laisse une cinquantaine de pièces pour violes et quelques cent-cinquante pièces pour clavier, dont l'attribution est parfois problématique, et qui sont destinées au virginal ou à l'orgue (sans que cela soit spécifié par le compositeur). Doué d'une technique prodigieuse, il fait montre d'un tempérament ardent et d'une virtuosité étonnante, qui font de lui, à l'instar d'un Sweelinck qu'il devait fréquenter à Anvers, un pionnier dans la maîtrise du clavier et l'intensité de l'expression, notamment dans son utilisation du chromatisme. Il aborde des genres différents (pièces descriptives, danses, In Nomine, variations, fantaisies).

Probablement né à Old Radnor au Pays de Galles en 1562-1563 et mort à Anvers le 12 ou 13 mars 1628, John Bull a été formé à la maîtrise de la cathédrale d'Hereford, sous la direction de l'organiste John Hodges. Personnage fantasque, Bull est l'objet en 1585 de réprimandes pour absences non justifiées de son poste à Hereford et non-respect des instructions dans sa charge d'organiste, et est finalement licencié. En 1586, il est cependant assermenté Gentilhomme de la Chapelle Royale, dont il devient organiste en 1591. Il se voit attribuer le titre de docteur en musique des universités d'Oxford et de Cambridge en 1592 (d'où la mention « Dr Bull » fréquemment utilisée pour le désigner). En 1597, il est nommé premier Lecteur en musique au Gresham College sur recommandation de la Reine. Il obtient une autorisation d'absence en 1602 et voyage en France et en Allemagne. Contraint

de démissionner de Gresham College suite à un scandale d'ordre privé, il cherche d'autres sources de revenus et devient même un temps facteur d'orgues. En 1613, il s'enfuit pour Bruxelles, à la suite d'une affaire d'adultère, et se convertit au catholicisme. En 1615, il est nommé organiste assistant à la cathédrale d'Anvers, dont il devient le titulaire en 1617 jusqu'au restant de ses jours.

Les fantaisies de Bull sont d'un caractère très personnel et affichent souvent des traits de virtuosité qui peuvent les apparenter au style de la toccata. Tirée du *Fitzwilliam Virginal Book* (vol I), la *Fantasia XXXVIII* commence calmement puis s'accélère progressivement en valeur de plus en plus brèves jusqu'à une conclusion virtuose et joyeuse. La *Fantasia CVIII* commence comme un duo (*bicinium*) qui s'élargit ensuite à quatre parties. Après un passage surprenant sur une basse statique et hypnotique, la pièce s'achève dans un déferlement virtuose de doubles-croches.

Pour cet enregistrement, l'orgue utilisé est un instrument transportable à un clavier et six jeux construit par Luc Meurice en 2019 pour le Ricercar Consort. Sa tuyauterie est intégralement en bois. Construit dans une esthétique allemande du dix-septième siècle, il s'inspire de différents orgues de Nikolaus et Andreas Manderscheidt, actifs à Nürnberg de 1611 à 1672, ainsi que de l'orgue de Frederiksborg au Danemark, construit en 1610 par Esaias Compenius. Son esthétique n'aurait ainsi pas dépayisé John Bull.

Pierre Dubois

Composition orgue Luc Meurice :

Principal 8' C-H bouchés, c0-d3 ouverts, c1-d3 en façade

Gedackt 8' C-H communs avec Pr 8'

Octava 4'

Superoctav 2'

Quinta 1'1/3

Clavier C-d3, 51 notes, transposition à 392, 415, 440, 465Hz. Tremblant doux dans le vent

BIOGRAPHIES

« Ricercar, rechercher », telle est la devise de l'ensemble créé dans les années 1980 et dirigé depuis 1998 par Philippe Pierlot. Le **Ricercar Consort** a ainsi fait connaître aux mélomanes de nombreux compositeurs tombés dans l'oubli, et effectue un travail profond sur l'interprétation des musiques du passé.

L'ensemble alterne les productions de grande envergure principalement dans le domaine de la musique sacrée, et la musique de chambre, dont une grande partie autour de l'ensemble de violes. Ses enregistrements d'œuvres majeures de Bach (*Magnificat, Trauer-Ode, Passion selon saint Jean, Cantates de Noël...*), sont récompensés par la presse internationale et considérés comme des interprétations de référence.

Le Ricercar Consort a également interprété, et bien souvent commandé, des œuvres pour consort de violes, comme *Upon Silence* de George Benjamin joué en présence du compositeur, ou plus récemment la création de *Upon Tears* de Benoît Mernier ou d'*Exils* de Bernard Foccroulle.

Le Ricercar Consort et Philippe Pierlot collaborent régulièrement avec le chœur belge Collegium Vocale Gent dans des œuvres de Bach (enregistrement *Soli Deo Gloria*, MIR490) ou de Schubert.

Le Ricercar Consort est soutenu par le ministère de la Culture, Fédération Wallonie Bruxelles ainsi que WBI Wallonie Bruxelles International.

« *Autour de la viole de Philippe Pierlot, le Ricercar Consort aura prodigué un écrin précis, généreux, inspirant : une prestation qui allie humilité et charisme, netteté et chaleur.* »

Philippe Pierlot est né à Liège. Après avoir étudié la guitare, et le luth en autodidacte, il se tourne vers la viole de gambe qu'il étudie auprès de Wieland Kuijken. Il se consacre à la musique de chambre, à l'oratorio et l'opéra, et partage son activité entre la viole de gambe et la direction. Il a adapté et restauré les opéras *Il Ritorno d'Ulisse* de Monteverdi (dans une mise en scène de William Kentridge, donné régulièrement dans le monde entier depuis vingt ans, *Sémélé* de Marin Marais ou encore la *Passion selon saint Marc* de Bach. Il aime susciter des rencontres insolites avec la viole de gambe, suscitant des créations contemporaines ou revisitant les traditions populaires.

En dehors des récitals et concerts donnés avec son ensemble, il affectionne particulièrement sa collaboration avec Jordi Savall et l'ensemble Hespérion XXI.

Attachant une importance particulière à encourager et à parrainer les jeunes artistes, il a fondé depuis une quinzaine d'années avec des collègues un label discographique qui invite les musiciens à autoproduire leurs projets personnels. Installé dans la ville de Spa en Belgique, il y organise depuis l'Automne 2015 un séminaire international autour de la viole de gambe, un festival « Printemps Baroque de Spa » ainsi qu'un petit cycle de concerts estivaux où les jeunes artistes créatifs peuvent proposer leur vision de la musique ancienne aujourd'hui.

Philippe Pierlot est professeur au Conservatoire Royal de Bruxelles.

‘Distracted Tymes’

The consort of viols in Stuart England

In his book *Musick's Monument; or, a REMEMBRANCER of the best Practical Musick, both DIVINE, and CIVIL, that has ever been known, to have been in the World*, published in 1676, the lutenist and composer Thomas Mace (1612-c.1706) evokes with fervour the music for viol consorts that he knew and practised in the first half of the seventeenth century. This important source for our understanding of the music of the period before the revolution spearheaded by Oliver Cromwell, which temporarily put an end to the English monarchy between 1642 and 1660, comprises three parts: the first is devoted to the singing and the poetic text of the psalms of the Anglican Church; the second and longest to the lute (and theorbo); and the third to the viol. Writing after the Restoration, Mace looks back with nostalgia on this ‘*Grave Musick, Fancies of 3, 4, 5, and 6 Parts to the Organ*’. In his opinion, these pieces for consort of viols ‘were (as it were) so many *Pathettical Stories, Rhetorical, and Sublime Discourses; Subtil, and Accute Argumentations; so Suitable, and Agreeing to the Inward, Secret, and Intellectual Faculties of the Soul and Mind*’.

Although it had no influence elsewhere in Europe, the repertory for viol consort that flourished in England during the Elizabethan period and under the Stuarts (and continued to be practised during the Interregnum and up to the time of Purcell at the end of the seventeenth century) was a major and original contribution to the polyphonic music of the period. The word ‘consort’, derived from the French, sums up its spirit: it denotes confraternity, collegiality. In this music, the partners share the same discourse, without hierarchy or precedence. The different parts or voices of the polyphony are of equal importance. They intermingle in a dense, continuous musical conversation. At the philosophical heart of this form lies the notion of concord and harmony – the pleasure of playing together and sharing a convivial experience.

Mace states in his treatise that the viols themselves should be '*Equal, and Truly-Siz'd Viols; and so Exactly Strung, Tun'd, and Play'd upon, as no one Part [is] any Impediment to the Other*'. No voice should dominate; all must blend harmoniously with each other. For this ideal is both aural and social. The music was intended above all for those who performed it and shared the intellectual pleasure of creating polyphony along with the elitist sentiment of belonging to a select group.

In the sixteenth century, the repertory for viol consort seems to have been intended chiefly for professional musicians (at court, in the Chapel Royal and in the Oxbridge colleges). It consisted essentially of fantasias and various other pieces in five, six or even seven parts, based on themes from the sacred repertory and composed by church or court musicians including Christopher Tye, Robert White, Robert Parsons, Alfonso Ferrabosco Sr and William Byrd. The basis of the repertory was contrapuntal vocal music (often based on a cantus firmus) transcribed for consort. But this situation was to change in the reign of James VI and I (1566-1625), the first king of the Stuart dynasty to reign over England (from 1603 to his death). Composers such as John Coprario, Orlando Gibbons, Thomas Lupo, Thomas Tomkins and John Ward, most of whom worked for James's son and successor Charles (Prince of Wales from 1617 to 1625), were influenced more by the Italian madrigal than by English sacred music. Like the Prince of Wales, who played the viol himself, amateur musicians began to practise the instrument in a domestic setting. To this end, many aristocratic households acquired a set of six viols of different sizes, stored in a large chest ('a chest of viols'). They were often built by the same luthier and precisely proportioned to each other so that their timbres would blend perfectly. The existence of this piece of furniture (only a few specimens of which, unfortunately, are still extant) – heavy, cumbersome and difficult to move – indicates that the practice of consort playing was private and did not involve performance in concert; it appertained to an enclosed space where intimate music was played by and for a small group. As Mace explains, the viol players arranged themselves in a circle around a central table, facing each other, with no concern for a possible audience on which they could only turn their backs. Indeed, in the project for an ideal 'Musick-Roome' that he presents in *Musick's Monument*, Mace deplores the noise that listeners would be likely to make with their chatter. He consequently recommends that they should be set apart in galleries so as not to disturb the musicians' playing.

From the 1620s onwards, the consort was frequently accompanied by a chamber organ, which generally doubled the viol parts (the Baroque practice of figured bass had not yet been introduced). Mace explains that the organ is 'a *Touch-stone*, to try the certainty of *All Things*; especially the *Well-keeping the Instruments in Tune*', an important point for amateur violists. English chamber organs were common in the aristocratic homes of the time. Their pipework was predominantly made of wood, producing a moderate but direct sound, tending to diapason rather than flute tone (because of the low mouths of the pipes), perfectly suited to underpinning polyphony. The resulting sound, Mace tells us, is '*The Organ Evenly, Softly, and Sweetly Acchording to All* [the viols]'; especially if it is a '*Table Organ*' placed in the centre of the circle of musicians – he provides details and a diagram of such an instrument. Although many consort pieces can be performed without an organ, its sound blends admirably with the texture of the viols, like a sauce base, one might say, which helps to homogenise the various ingredients of a dish.

Another novelty appeared at the beginning of the seventeenth century in the form of pieces for two or three 'lyra viols', small bass viols (derived from the larger, standard bass viol) played from tablature notation and whose tuning could be modified. They could be used to play a melody while at the same time accompanying it with chords, producing a rich harmonic texture. Owing to their tessitura, pieces and dances for three lyra viols have a noble, grave character. The lyra viol fell into disuse after the Restoration.

The imaginative world associated with instruments always reflects (more or less confusedly) the concerns and aspirations of a people at a given time. English music for viol consort in the early seventeenth century is permeated by a gentle melancholy, that of a period of political, religious and philosophical upheaval that culminated in civil war and the execution of King Charles I in 1649. It is 'these Distracted Tymes', in which reason seemed to have lost its way, that Thomas Tomkins evokes in his 'Sad Paven', a grave, profound piece, written in the same year as the regicide, which can be interpreted as a meditation on mortality and the end of an era.

The density of the contrapuntal discourse in this music, which reflects the confusion of an era of disorder and anxiety and, dialectically, gives it form and meaning, may at first seem difficult to penetrate, but it is resolved and illuminated, so to speak – without losing any of its mystery – when we allow ourselves to be caught up in the continuous flow of the discourse and the homogeneity of the sonic texture. The programme of this recording thereby takes on a special resonance in our own age of doubt, change and uncertainty.



The life of the Welsh-born composer Thomas Tomkins (1572-1656) straddles the watershed between the end of the Tudor dynasty and the advent of the Stuarts. He remained attached to the polyphonic style inherited from the Renaissance and was one of the last great English virginalists. Appointed to the Chapel Royal before 1620, he left it in 1628 to return to Worcester Cathedral, where he remained until the Civil War. His output includes instrumental music for both virginal and organ and for instrumental ensemble, in addition to madrigals and sacred music.

Charles Coleman (c.1605-64) was employed by the royal court from James I onwards as a singer, instrumentalist and composer. He continued to teach music during the Commonwealth period and was made a Doctor of Music by the University of Cambridge in 1651. He composed songs and instrumental music and played a role in perfecting the lyra viol. After the Restoration, he was given the post of 'violinist in ordinary' in the King's Musick, and became 'composer in his Majesty's private music for the voices' on the death of Henry Lawes.

William Lawes (1602-45) spent his entire short life in the service of Charles I. He composed secular music, masques, hymns, motets for the King's private devotions and suites for viol consort, and showed great formal originality in his contrapuntal style. His contribution to the lyra viol repertory is significant (some ninety-seven pieces in all). During the English Revolution, he joined the Royalist army and was killed at the debacle of Rowton Heath (near Chester). The King decreed 'a particular Mourning' in his honour and conferred on him the title of 'Father of Musick'.

Although little is known of the life of Thomas Brewer (1611-c.1660), he was renowned for his dexterity on the viol and is best known for his invention of the glee, a secular polyphonic piece in four parts for male voices, sung *a cappella*. His works – mainly rounds, catches and glees – can be found in the anthologies printed by John Playford and John Hilton in the mid-seventeenth century, but a few instrumental pieces (airs, pavans, corrantos) are also preserved in the Music School Collection of the Bodleian Library in Oxford.

Trained as a singer in Canterbury, John Ward (1571-1638) composed both sacred and secular music in London, including madrigals, works for the Anglican liturgy, and pieces for viol consort which long remained famous and are mentioned by Christopher Simpson in his *Compendium of Practical Musick* (1667) and by Mace in *Musick's Monument*.

The organ could be combined with a consort of viols, as we have seen, but it was also used as a solo instrument. Although he wrote little for the voice, John Bull left some fifty pieces for viols and around 150 for keyboard, the attribution of which is sometimes problematic; they were clearly intended to be performed on the virginal or the organ (but the composer does not specify this). Gifted with a prodigious technique, he displayed a fiery temperament and astonishing virtuosity, which made him, like Sweelinck, whom he was to frequent in Antwerp, a pioneer in keyboard mastery and intensity of expression, particularly in his use of chromaticism. He worked in a variety of genres (descriptive pieces, dances, In Nomines, variations, fantasias).

John Bull was probably born in Old Radnor (Wales) in 1562 or 1563, and died in Antwerp on 12 or 13 March 1628. He trained at Hereford Cathedral under the organist John Hodges. A capricious character, Bull was reprimanded in 1585 for unjustified absences from his post at Hereford and failure to comply with instructions in his capacity as organist, and was eventually dismissed. In 1586, however, he was sworn in as a Gentleman of the Chapel Royal, becoming its organist in 1591. He was awarded the title of Doctor of Music by the Universities of Oxford and Cambridge in 1592 (hence the frequent references to him as 'Dr Bull'). In 1597, he was appointed as the first Public Reader in Music at Gresham College in London, on the recommendation of the Queen. He was granted leave of absence in 1602 and travelled to France and Germany. Forced to resign from Gresham College following a

scandal in his private life, he sought other sources of income and even became an organ builder for a time. In 1613, he fled to Brussels, following a charge of adultery, and converted to Catholicism. In 1615, he was appointed assistant organist at Antwerp Cathedral, where he remained until 1617.

Bull's fantasias are highly personal in character, often displaying virtuosic passagework that can be likened to the toccata style. Taken from the Fitzwilliam Virginal Book (vol I), Fantasia XXXVIII begins calmly, then gradually accelerates in shorter and shorter note values towards a joyous, flamboyant conclusion. Fantasia CVIII begins as a duet (bicinium) which then expands to four parts. After a surprising passage over a static, hypnotic bass, the piece ends in an outburst of virtuoso semiquavers.

The organ used for this recording is a portable instrument with one manual and six stops built by Luc Meurice in 2019 for the Ricercar Consort. Its pipework is made entirely of wood. Designed in a seventeenth-century German style, it is based on various organs by Nikolaus and Andreas Manderscheidt, who were active in Nuremberg from 1611 to 1672, and the Frederiksborg organ in Denmark, built by Esaias Compenius in 1610. It therefore possesses an aesthetic that would not have come as a surprise to John Bull.

Pierre Dubois

Translation: Charles Johnston

Composition of the organ by Luc Meurice:

Principal 8' C-H bouchés, c0-d3 ouverts, c1-d3 en façade

Gedackt 8' C-H communs avec Pr 8'

Octava 4'

Superoctav 2'

Quinta 1'1/3

Clavier C-d3, 51 notes, transposition à 392, 415, 440, 465Hz. Tremblant doux dans le vent

BIOGRAPHIES

'Ricerca, rechercher' (to seek) is the motto of the ensemble created in the 1980s and directed since 1998 by Philippe Pierlot. Hence the Ricercar Consort has introduced music lovers to many forgotten composers and performs in-depth research on the interpretation of music from the past.

The ensemble alternates large-scale productions, mainly in the field of sacred music, and chamber music, much of which revolves around the viol ensemble. Its recordings of major works by Bach (Magnificat, Trauer-Ode, St John Passion, Christmas cantatas, etc.) have received awards from the international press and are considered benchmark interpretations.

The Ricercar Consort has also performed, and very often commissioned, works for viol consort, such as George Benjamin's *Upon Silence*, played in the presence of the composer, and more recently the premieres of *Upon Tears* by Benoît Mernier and *Exils* by Bernard Foccroulle.

The Ricercar Consort and Philippe Pierlot collaborate regularly with the Belgian choir Collegium Vocale Gent in works by Bach (recording 'Soli Deo Gloria', MIR490) and Schubert.

The Ricercar Consort and Philippe Pierlot are supported by the french speaking Community, Wallonia-Brussels Federation, Ministry of Culture and the WBI, Wallonie-Bruxelles International, for their travels abroad.

'Around the viol of Philippe Pierlot, the Ricercar Consort provided a precise, generous, inspiring setting: a performance which combined humility and charisma, clarity and warmth.'

Philippe Pierlot was born in Liège. After teaching himself the guitar and lute, he turned to the viola da gamba, which he studied with Wieland Kuijken. He devotes his time to chamber music, oratorio and opera, and divides his activity between the viola da gamba and conducting. He has edited and revised the operas *Il ritorno d'Ulisse* by Monteverdi (in a production by William Kentridge, performed regularly all over the world for the past twenty years) and *Sémélé* by Marin Marais, and Bach's *St Mark Passion*. He enjoys bringing about unexpected encounters with the viola da gamba by commissioning contemporary works or revisiting popular traditions.

In addition to recitals and concerts with his ensemble, he particularly working with Jordi Savall and the Hespérion XXI ensemble.

He attaches special importance to encouraging and promoting young artists. Some fifteen years ago, along with colleagues, he founded a record label that invites musicians to produce their personal projects. He resides in the Belgian town of Spa, where since the autumn of 2015 he has organised an international seminar focusing on the viola da gamba, the Printemps Baroque de Spa festival and a short series of summer concerts at which young creative artists can present their vision of early music today.

Philippe Pierlot is a professor at the Royal Conservatory of Brussels.