

TALLIS • BYRD • GIBBONS

THOMAS TALLIS (CA. 1505–1585)

[01] Felix namque I* FVB 109 13:23

WILLIAM BYRD (CA. 1540–1623)

[02] O mistress mine 06:26

[03] The Galliard for the Victory 01:46

ORLANDO GIBBONS (1583–1625)

[04] Lincoln's Inn Mask 01:35

WILLIAM BYRD

[05] Ut re mi fa sol la* 09:27

ORLANDO GIBBONS

[06] Fantasia in d. 01:14

[07] Nann's Mask or French Alman 01:18

[08] Mask: Welcome Home 00:43

WILLIAM BYRD

[09] Walsingham (FVB 68) 09:58

ORLANDO GIBBONS

- [10] Alman: The King's Jewel (MB 36) 02:43
[11] Whoop, do me no harm good man (MB 31) 01:33

WILLIAM BYRD

- [12] Fortune (FVB 65) 04:07

ORLANDO GIBBONS

- [13] Fantasia in C 03:25

WILLIAM BYRD

- [14] Pavan BK 14a 04:33
[15] Galliard BK 14b 01:45

THOMAS TALLIS

- [16] Felix namque II * (FVB 110)..... 14:10

TOTAL 78:14

FRIEDERIKE CHYLEK *Harpsichord & Organ*

HARPSICHORD BY BOCCALARI, NAPOLI 1699, RESTORED BY MATTHIAS GRIEWISCH, 2019

***ORGAN BY JOHANN CHRISTOPH LEU, KLOSTERKIRCHE RHEINAU, 1715**

TALLIS • BYRD • GIBBONS

Zu den vielen Errungenschaften des englischen Komponisten William Byrd (ca. 1540–1623) gehören seine bahnbrechenden Beiträge zur Tradition der Musik für Tasteninstrumente. Zum Gedenken an Byrds 400. Todestag stellt dieses Album eine besondere Auswahl der Werke von Byrd sowie zweier seiner engen Zeitgenossen vor, und zwar von seinem langjährigen Mentor Thomas Tallis (ca. 1505–1585) und dem jüngeren Orlando Gibbons (1583–1625). Die auf diesem Album präsentierten Stücke umfassen vielfältige Gattungen der Musik für Tasteninstrumente von den drei Komponisten und geben einen kompakten, jedoch umfangreichen Überblick über die breite Musikwelt Byrds, der das Vermächtnis Byrds als Komponist und Mensch widerspiegelt.

Die sechzehn ausgewählten Stücke werden auf zwei historischen Instrumenten gespielt, einer historischen Orgel (J. Ch. Leu, 1715, Klosterkirche Rheinau, Schweiz) und einem originalen italienischen Cembalo (Boccalari, 1699). Am Anfang und am Schluss des Programmes stehen

zwei Vertonungen des gregorianischen Chorals *Felix namque* für Orgel. Bei beiden Stücken, *Felix namque* I, mit welchem das Album beginnt, und *Felix namque* II, mit dem es endet, hören wir die Melodie in langen Noten, gegen die eine Vielzahl polyphoner Satztechniken eingesetzt wird. Die so entstandenen Stücke weisen die Vielfalt von Tallis' rhythmischer und kontrapunktischer Palette auf und nehmen gelegentlich die imitative Polyphonie zwischen hohen und tiefen Stimmen vorweg, die ein Markenzeichen von Byrds Musik für Tasteninstrumente werden sollte.

Der Rest des Programmes wechselt zwischen Stücken von Byrd und Gibbons und erlaubt uns, die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen diesen beiden Zeitgenossen verschiedener Generationen herauszuhören. Nach dem eröffnenden Stück, Tallis' *Felix namque* I, folgen zwei Werke von Byrd auf dem Cembalo, die lyrischen und virtuosens Variationen *O mistress mine* und *The Galliard for the Victory*, wobei Letzteres ursprünglich als Nachspiel zu Byrds programmatischer Suite *The Battell* diente. Das nächste, auch

auf dem Cembalo gespielte Stück ist Gibbons' *Lincoln's Inn Mask*. Dieses stellt uns Gibbons' Kompositionsstil für Tasteninstrumente vor, der sich merklich von dem Byrds durch seine Affinität zu klareren, direkteren Melodien und kürzeren, engeren Strukturelementen in den musikalischen Formen unterscheidet.

Die darauffolgende Auswahl bringt uns mit einer Vertonung von *Ut re mi fa sol la*, hier auf der Orgel zu hören, zu Byrd zurück. Dieses Instrumentalgenre, im wesentlichen eine Fantasia, die auf einer einfachen Sechstonskala basiert, war eine beliebte Form der Zeit, deren Offenheit und Flexibilität es Komponisten ermöglichte, großen Erfindungsreichtum und Virtuosität zur Schau zu stellen. Die hier vorgestellte Version von Byrd stellt keine Ausnahme dar, und die vielen rhythmischen Figuren, modalen Transpositionen und Beispiele polyphoner Imitation erheben die Form auf das höchste Niveau. Es folgt ein Beispiel von Gibbons in einem ähnlichen Kompositionsgenre, ein *Fantasia in d* auf dem Cembalo. Dieses kurze Stück zeigt, wie Gibbons polyphone Linien in eine kontinuierliche und einheitliche Ganzheit hineinwebt, die den Schwung des ganzen Satzes in einer einzigen, langen Phrase zu

festigen scheint. Es folgen noch zwei weitere Stücke von Gibbons auf dem Cembalo, *Nann's Mask* or *Friend's Alman* in gemäßigttem Tempo und das flottere *Mask Welcome Home*. Beide Werke liefern im Hinblick auf die Struktur einen Kontrast zur vorhergehenden, polyphon dichteren Fantasia.

Dann kehren wir zu Byrd zurück, mit *Walsingham* auf dem Cembalo, einem Variationsstück über ein beliebtes Lied aus der Zeit, dessen Text den gleichnamigen Wallfahrtsort beklagt, der während der Reformation zerstört worden war. Dieses ausgedehnte Stück ist eines der komplexesten Beispiele seiner Praxis in der Gattung der Variationen über ein Thema, mit weitreichender harmonischer Entwicklung, dem feinfühligem Gleichgewicht zwischen vielen gleichzeitigen kontrapunktischen Techniken und einer hochentwickelten rhythmischen Palette, zu der auch Polyrhythmen gehören. Nachdem man sich die *Walsingham*-Variationen angehört hat, kann man sich leicht die komplexe Gefühlslage vorstellen, die der Katholik Byrd mit dem Thema assoziierte, das in der ursprünglichen Melodie verewigt ist.

Wir hören dann zwei kurze Stücke von Gibbons auf dem Cembalo: die ausgelassene *Alman*:

The King's Jewel und das nachdenkliche *Whoop, do me no harm good man* im Dreiertakt. Es folgen Byrds Fortune-Variationen, ein kürzeres Beispiel der Gattung, das seine meisterliche Verwendung des imitativen Kontrapunkts und seine innovative Kompositionsweise für zweistimmige Strukturen zur Geltung bringt. Als Nächstes kommt Gibbons' *Fantasia* in C, die sich durch eine langsame, eng strukturierte Stimmführung in Terzen und die entstehende klangvolle Wirkung im unteren und mittleren Register des Instruments auszeichnet. Abgerundet wird das Album durch Byrds *Pavan* und *Galliard* (BK 14), die zusammen ein harmonisch reiches Beispiel eines Tanzformgenres bilden, in dem Byrd besonders produktiv war, und Tallis' *Felix namque II*, welches den Kreis des Albums schließt.

Über die Anerkennung von Byrds technischer und stilistischer Leistung innerhalb seiner Zeit und seiner Umgebung hinaus bietet das Byrd-Jubiläum die Gelegenheit, die Bedeutung von Byrds künstlerischer Stimme für uns jetzt, mehr als vier Jahrhunderte später, wiederzuentdecken. Was hat uns Byrd hinterlassen, was für die Anliegen unserer heutigen Welt noch relevant ist? Aus meiner eigenen Erfahrung als

zeitgenössischer Komponist, Musiklehrer und Musikautor kann ich sagen, dass es für Komponisten der Gegenwart zumindest Möglichkeiten gibt, Inspirationen aus den von Byrd initiierten technischen Neuerungen zu schöpfen. Da könnte man z.B. Aspekte des modalen Kontrapunkts, die *Musica ficta* und falsche Relationen aus der Perspektive der postmodernen Diatonik wiederentdecken. Man könnte auch heutige Analogien zu seiner polyphonen Imitation erkunden. Zusätzlich besteht die Möglichkeit, zu untersuchen, wie er dazu beitrug, die Musik für Tasteninstrumente von den Zwängen früherer vokaler Kompositionsmodelle (die z.B. in den Werken von Tallis auffälliger sind) zu befreien, und so zum ersten Mal etwas zu schaffen, das auf einzigartige Weise idiomatisch für das Tasteninstrument ist. So könnte dies Komponisten als Inspiration dienen, die sich den heutigen Herausforderungen der Veränderung von Idiomen stellen.

Trotz alledem habe ich gesehen, dass sich diejenigen aus der Musikwelt, die seine Werke kennen, mindestens genauso sehr für Byrd, den Menschen begeistern wie für Byrd, den Komponisten. Es gibt heute einen weitestgehenden Konsens unter seinen Bewunderern, dass er nicht nur

ein würdiger Vertreter der Kompositionspraxis in der Renaissance mit einem zentralen Platz in jeder Anthologie dieser Zeit ist; er verblieb und entfaltete sich in den höchsten musikalischen Kreisen trotz deren Verfolgung seiner katholischen Gemeinschaft. Das inspirierende Beispiel seiner Lebensgeschichte ist daher ein ebenso wichtiger Aspekt seines künstlerischen Erbes wie seine Musik selbst. Es ist vielleicht der ironischste Beweis seines fortdauernden Einflusses, dass das ‚Gloria‘ aus seiner *Mass for Four Voices*, als geheime katholische Konterbande unter Elizabeth I. komponiert, bei der Krönung von Charles III. gesungen wurde. Daher dient Byrds Schaffen, vier Jahrhunderte über seinen Tod hinaus, weiterhin als Beweis, dass die Macht der Musik letztendlich einige unwahrscheinliche Barrieren überwinden kann und trotz der Unterschiede in Religion, Politik und im kulturellen Ausdruck unsere gemeinsame Menschlichkeit anspricht.

Was macht Byrds Musik aus der Hörerperspektive so kraftvoll? Ich kann nur aus der unvermeidlichen Subjektivität meiner eigenen Erfahrung sprechen, aber etwas, das mich immer wieder zu seiner Musik zurückführt, ist das Gefühl existenzieller Versöhnung. Damit meine

ich eine Stimme, welche die großen Fragen des Lebens versteht und sie gleichzeitig in das irdische, alltägliche Leben integriert. Dies höre ich in seiner einzigartigen Kombination aus tief empfundener Lyrik in seinen Melodien, einem mitreißenden und tänzerischen rhythmischen Drive, einem spielerischen Geist in der imitativen Polyphonie und dem Spektrum harmonischer Nuancen, das durch sein modales Denken ermöglicht wird. In *The Galliard for the Victory* hören wir beispielsweise eine einfache aufsteigende Melodie, die innerhalb von knapp zwei Minuten durch mehrere Stufen rhythmischer Unterteilung, Stimmverdoppelungen und dichte Strukturen polyphoner Imitation verwandelt wird. Angesichts des programmatischen Charakters des Stückes, als Ergänzung zu Byrds *Battell*-Suite, legt diese ungewöhnlich komplexe Behandlung einer gebräuchlichen Tanzform die Symbolik eines langwierigen kollektiven Kampfes nahe, der schließlich in einem Moment des Feierns aufgelöst wird. Dies ist nur ein Beispiel dafür, wie meiner Meinung nach Byrds kompositorische Stimme im Kontext seines außergewöhnlichen persönlichen Konflikts einen stärkenden Glauben an die Welt und eine Auseinandersetzung

mit ihr fördert. Aufgrund vieler derartiger Phänomene in seinem Werk hat Byrd meine eigene zeitgenössische Kompositionsweise mehr inspiriert als jeder andere Komponist.

Ob Sie sich zu diesem Album aus Bewunderung für William Byrds bahnbrechendes Vokal- und Instrumentalwerk, aufgrund des inspirierenden Beispiels seiner Lebensgeschichte oder aus der einfachen Neugierde auf seine

musikalische Welt hingezogen fühlen, es lohnt sich, dieses Repertoire mehrmals anzuhören. Wie auch immer Ihre Beziehung zu Byrd und seiner Musik sein mag, diese Aufnahme ist eine Einladung, über die vielen Facetten seines Vermächnisses nachzudenken und zu überlegen, wodurch Komponisten wie er die Kraft haben, so lange bei uns zu bleiben.

John Dante Prevedini

The image shows a musical score for a vocal part, likely a soprano or alto, with lyrics in Latin. The score is written on four staves. The first staff begins with a large 'F' and the lyrics 'E-lix * nam- que es, sacra'. The second staff continues with 'Vir-go Ma- ri- a, et omni lau-de di-'. The third staff has 'gnissi- ma : qui- a ex te or- tus est sol iu-'. The fourth staff concludes with 'sti- ti- ae, Chri- stus De- us no- ster.' The music is in a simple, rhythmic style with a clear melodic line and accompaniment.

Offertory Mary Mother of God Ordinary Form, Gregorian Missal English p. 211 – 212.
jojueschant.org

TALLIS • BYRD • GIBBONS

Among the many achievements of the English composer William Byrd (ca. 1540–1623) are his pioneering contributions to the tradition of keyboard composition. In commemoration of the quadricentennial of Byrd's death, this album presents a special collection of works by Byrd and two of his close contemporaries, his longtime mentor Thomas Tallis (ca. 1505–1585) and the younger Orlando Gibbons (1583–1625). The pieces heard on this album span a variety of keyboard genres among the three composers, providing a compact yet comprehensive overview of Byrd's broader musical world that reflects upon the legacy of both Byrd the composer and Byrd the person.

The sixteen selections heard in this collection are performed on two historic instruments, an original organ (J. Ch. Leu, 1715, Klosterkirche Rheinau, Switzerland) and an original Italian harpsichord (Boccalari, 1699). Bookending the entire sequence are two settings by Tallis of the Gregorian chant "Felix namque" heard on the organ. In both *Felix namque* I, which opens

the album, and *Felix namque* II, which closes it, we hear Tallis setting the melody in long notes against which a variety of polyphonic devices are employed. The resulting pieces show the variety of Tallis' rhythmic and contrapuntal palette and, in some cases, foreshadow the imitative polyphony between high and low voices which would, in turn, become a hallmark of Byrd's keyboard writing.

The remainder of the album intersperses the selections of Byrd with those of Gibbons, allowing us to hear both the similarities and the differences between these two contemporaries from different generations. After the opening Tallis *Felix namque* I are two works by Byrd on the harpsichord, the lyrical and virtuosic *O mistress mine* variations and *The Galliard for the Victory*, the latter originally serving as a postlude for Byrd's programmatic suite *The Battell*. The next piece, also performed on the harpsichord, is Gibbons' *Lincoln's Inn Mask*. This introduces us to Gibbons' compositional voice for the keyboard, which differs noticeably from Byrd's in its affin-

ity for clearer, more direct melodic presentations and shorter, tighter structural units in the musical forms.

The following selection brings us back to Byrd with a setting of the *Ut re mi fa sol la*, heard here on the organ. This instrumental genre, essentially a fantasia on a simple six-note scale, was a popular form of the time whose openness and flexibility allowed composers to showcase considerable inventiveness and virtuosity. The Byrd version presented here proves no exception, with numerous rhythmic figures, modal transpositions, and points of polyphonic imitation elevating the form to one of its highest levels of practice. Following this is an example by Gibbons of a similar compositional genre, a *Fantasia in d* played on the harpsichord. This short piece shows Gibbons interweaving polyphonic lines into a continuous and unified whole that seems to consolidate the momentum of the entire composition into a single long phrase. This is followed by two more short pieces by Gibbons on the harpsichord, the moderately paced *Nam's Mask* or *French Alman* and the faster *Mask Welcome Home*, both of which provide a textural contrast

to the more polyphonically dense preceding fantasia.

We return to Byrd next with his *Walsingham* on the harpsichord, a set of variations on a popular song of the time whose words lament a pilgrimage site of the same name which had been destroyed during the Reformation. This lengthy piece is one of the most complex examples of his practice in the theme-and-variations genre, including a wide-reaching harmonic integration, a delicate balance of numerous simultaneous contrapuntal devices, and an advanced rhythmic palette that even includes polyrhythms. Upon hearing the *Walsingham* variations, it is perhaps easy to imagine the complex array of emotions the Catholic Byrd likely associated with the subject matter memorialized in the original tune.

Two short pieces by Gibbons are heard afterward on the harpsichord, the exuberant *Alman: The King's Jewel* and the pensive triple-meter *Whoop, do me no harm good man*. This is followed by Byrd's *Fortune* variations, a somewhat shorter example of the genre which showcases his masterful use of imitative counterpoint and innovative writing for two-voice textures. Next is the Gibbons *Fantasia in C*, distinguished in its slow

close-textured voice leading in thirds and resulting sonorous effect in the lower-middle range of the instrument. Completing the album are the Byrd *Pavan* and *Galliard* (BK 14), together forming a harmonically rich example from a dance-form genre in which Byrd was particularly prolific, and the closing Tallis *Felix namque* II that brings the album full circle.

Part of our opportunity in commemorating Byrd, even beyond appreciating the technical and stylistic achievements of his craft within his immediate time and place, is revisiting the meaning of Byrd as an artistic voice to us now, over four centuries later. What has Byrd left for us that is still relevant in addressing the concerns of our own world today? Speaking from my own experience as a contemporary composer, music educator, and music writer, it seems at the very least that there are opportunities for present-day composers to draw inspiration from the technical innovations pioneered by Byrd. This might include revisiting aspects of modal counterpoint, *musica ficta*, and false relations through the lens of postmodern diatonicism. It could also encompass exploring present-day analogues of his polyphonic imitation. In addition,

it involves the potential for contemporary study of how he helped free keyboard music from the constraints of earlier vocal models of composition (which are more apparent in the works of Tallis, for example) into something which was, for the first time, uniquely idiomatic to the keyboard. Thus, it might serve to inspire composers working through today's challenges of transforming idioms.

Yet, all of this being said, I have seen that those in the music field who know his work come away inspired by Byrd the person at least as much as Byrd the composer. There is a solid consensus among his present-day champions that he is not only a worthy exemplar of Renaissance compositional practice with a central place in any anthology of the age; he also persevered and flourished within the highest musical circles despite their persecution of his Catholic community. The inspiring example of his life story is, thus, just as vital an aspect of his artistic legacy as is his music itself. It is perhaps the most ironic testament to his continuing influence that the "Gloria" from his *Mass for Four Voices*, composed as secret Catholic contraband under Elizabeth I, was sung at the coronation of Charles III. Thus,

four centuries beyond the grave, Byrd's work continues to serve as a testament to the power of music to ultimately overcome some rather unlikely barriers and to appeal to our common humanity despite differences in religion, politics, or cultural expression.

What makes Byrd's music so powerful in this way, from a listening perspective? I can only speak from the inevitable subjectivity of my own lived experience, but one thing that keeps bringing me back to his music is its sense of existential reconciliation. By this I mean a voice that seems to make sense of the big questions of life while also integrating them into the earthiness of daily experience. I hear this in his unique combination of emotionally profound lyricism in his melodic lines, an infectious and dance-like rhythmic drive, a playful spirit in imitative polyphony, and the breadth of harmonic nuances made possible by his modal thinking. For instance, in *The Galliard for the Victory* we hear a simple ascending melody transformed through multiple layers of rhythmic subdivision, voice doublings, and dense textures of polyphonic imitation in the course of just under two minutes. Considering the pragmatic nature of

the piece, as a companion to Byrd's *Battell* suite, this unusually complex treatment of a standard dance form suggests the symbolism of a prolonged collective struggle finally resolved in a moment of celebration. This is just one example of how I feel Byrd's compositional voice, taken within the context of his extraordinary personal strife, encourages restorative faith in, and an engagement with, the world. It is because of the many instances of phenomena like this in his work that Byrd has inspired my own contemporary composition outlook more than any other composer.

Whether you are drawn to this album out of an admiration for William Byrd's groundbreaking vocal and instrumental output, the inspiring example of his life story, or simple curiosity about his musical world, this is repertoire that bears multiple listenings. Whatever your relationship with Byrd and his music may be, this collection is an invitation to ponder the many layers of his remarkable legacy and to contemplate why composers like him have the power to stay with us for so long.

John Dante Prevedini

FRIEDERIKE CHYLEK

Friederike Chylek wurde in Starnberg bei München geboren. Nach einem Jungstudium am Richard-Strauss-Konservatorium, München studierte sie Cembalo an der Schola Cantorum Basiliensis, Basel, wo sie im Jahr 2005 das „Diplom für Alte Musik“ erhielt.

Ihre Konzerttätigkeit führte sie in mehrere Länder Europas, unter anderem war sie beim Byrd 400 Festival in Lincoln, beim Internationalen Heinrich Ignaz Franz Biber Festival in Wien sowie in Konzertreihen wie MUSICA ANTIQUA im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg und Alte Musik in St. Ruprecht, Wien zu Gast.

Seit 2014 gilt das Hauptinteresse der Cembalistin der englischen Tastenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Diesem Repertoire sind ihre drei Solo CDs *Time stands still* (2017), *From Byrd to Byrd* (2019) und *William Byrd - Keyboard Music* (2022) gewidmet, die vom Label OehmsClassics veröffentlicht wurden und in der Fachpresse grossen Anklang fanden (*Early Music Review*, *FonoForum*, *BBC Music Magazine*).

Friederike Chylek ist ausserdem eine begeisterte Kammermusikerin. Eine Duo-Aufnahme mit dem Geiger Simon Standage mit italienischen Werken des 18. Jahrhunderts, darunter einige Ersteinstrumente, erschien im Jahr 2015 beim Label Chandos Records („Italians in London!“).

Neben ihrer Tätigkeit als freischaffende Cembalistin arbeitet sie als Kirchenmusikerin in der Region Basel.

www.friederike-chylek.net

Friederike Chylek was born in Starnberg near Munich. After being an undergraduate student at the Richard Strauss Conservatory in Munich, she studied harpsichord at the Schola Cantorum Basiliensis in Basel where she received the “Diploma for Early Music” in 2005.

Her concert work has taken her to several European countries, including at festivals such as the Byrd 400 Festival, Lincoln and the Internationales Heinrich Ignaz Franz Biber Festival, Vienna and in concert series such as MUSICA ANTIQUA at the Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg and Alte Musik in St. Ruprecht, Vienna.

Since 2014, the harpsichordist’s main interest lies in English keyboard music of the 16th and 17th centuries. Her three solo recordings, *Time stands still* (2017), *From Byrd to Byrd* (2019) and *William Byrd – Keyboard Music* (2022) which were released by OehmsClassics, were well acclaimed by the critics (Early Music Review, Fonoforum, BBC Music Magazine).

Friederike Chylek is also an enthusiastic chamber musician. A duo recording with the violinist Simon Standage with Italian works of the 18th century, including some first record-

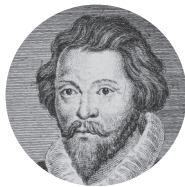
ings, was released by Chandos Records (*Italians in London!*) in 2015.

In addition to her work as a freelance harpsichordist, she works as a church musician in the Basel region.

www.friederike-chylek.net



Thomas Tallis. Kupferstich
von Gerard Vanderjucht



William Byrd. Kupferstich von Nicola
Francesco Haym & G. Van der Gucht.



Orlando Gibbons. Gemälde eines
unbekannten Künstlers.

IMPRESSUM

© 2023 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

© 2023 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

Executive Producer: Iwen Schmees

Recorded: October 03rd–05th, 2022, Klosterkirche Rheinau, Switzerland

February 06th–08th, 2023, Alte Kirche Fautenbach, Achern, Germany

Recording Producer, Editing & Mastering: Malgorzata Albinska-Frank, Tonstudio arton,
Basel, Switzerland

Harpsichord Tuning: Nikolaus Deckers

Cover painting London from Southwark, c. 1630, Dutch School, 17th century: © Heritage-Images | Museum
of London | ak-g-images; Engraving Tallis, Byrd & Painting Gibbons: wikipedia.org

Liner Notes: John Dante Prevedini | www.prevedini.com

German Translation: Ian Mansfield

Editor: Christian Dieck

Design: Verena Vitzthum | www.vv-grafikdesign.com

www.oehmsclassics.de

SULGER-STIFTUNG



OC 1727