

The ALBA logo is a yellow oval with the word "ALBA" in black capital letters inside. The background of the entire cover is a close-up, low-angle shot of the interior of a harpsichord, showing the wooden frame, the strings, and the keyboard mechanism, which is illuminated from below, creating a dramatic, warm glow.

William Byrd
Music for the Virginals

Aapo Häkkinen
Harpsichord Vito Trasuntino 1575



William Byrd
W. B.

William Byrd
Music for the Virginals

Aapo Häkkinen
Harpsichord

William Byrd is one of the five greatest composers of all times.

- Gustav Leonhardt

Henry Peacham the younger (1622) wrote in his eulogy for Byrd: 'For Motets and Musicke of pietie and devotion, as well for the honour of our Nation, as the merit of the man, I preferre above all our Phoenix M. William Byrd, whom in that kind I know not whether any may equall. I am sure none excell, even by the judgement of France and Italy, who are very sparing in the commendation of strangers, in regard of that conceit they hold of themselves. His Cantiones Sacrae, as also his Gradualia, are meere Angelicall and Divine; and being of him selfe naturally disposed to Gravitie and Pietie, his veine is not so much for light Madrigals or Canzonets, yet his Virginella and some others in his first set cannot be mended by the best Italian of them all.'

William Byrd's keyboard music has always stood in the shadow of his vocal compositions. 'Both a nostalgist and an extrovert', his works were found irresistible by Glenn Gould, and have occasionally featured in the concert programmes of several leading virtuosos - including John Blow, Ignaz Moscheles, and Anton Rubinstein - ever since they were written. However, this music has never entered the main repertoire; its beauty and power of expression are too subtle to be easily grasped by most audiences. Drawing simultaneously on English and Italian Renaissance traditions, Byrd created a remarkably independent musical language that was flexible and entirely natural to the highly refined keyboard instruments of his time. Many of his younger contemporaries imitated his style in its superficial respects but lacked his inventive power on the intellectual level, and so missed the richness of meaning arising from his more complex musical language. To illustrate this extraordinary style, and render its controlled but profoundly experienced emotional content more readily accessible to the listener, I shall analyse the first pieces on this recording in some detail (adapting the brief remarks of Harley, 1996, skillfully plagiarizing Neighbour, 1977).

I myself being a child have heard him highly commended who could upon a plainsong sing hard proportions, harsh allowances, and country dances, and he who could bring in maniest of them was counted the jolliest fellow.

-Thomas Morley (1597)

Byrd's pavan and galliard MB 60 are based on the popular keyboard pavan and galliard of his pupil Morley. This brings to mind a passage on Johann Sebastian Bach by Theodor Leberecht Pitschel (1741): 'You know, the famous man who has the greatest praise in music, and the greatest admiration of connoisseurs, does not get into condition, as the ex-

pression goes, to delight others with the mingling of his tones until he has played something from the printed or written page, and has thus set his powers of imagination in motion. The able man usually has to play something from the page that is inferior to his own ideas. And yet his superior ideas are the consequences of those inferior ones.' (The New Bach Reader, no. 336). Indeed this seems equally characteristic of William Byrd's manner of composing. However original or independent, his art remains imbued with the principle of elaboration rather than unconditioned creation. In this respect the Catholic gentleman of the Chapel Royal was not unlike the Lutheran cantor of St. Thomas. Their music does not aim to excite, but to delight the heart. For both, the worship of God was the kernel of their existence.

Morley's pavan begins well, but it soon runs out of steam. The first strain derives interest from imitation between the treble and bass, but after that Morley's inspiration fails. The third strain, with no varied repeat, has a semibreve cantus firmus in the treble. Therefore, while Morley can model the first two strains of the galliard on those of the pavan, he has to construct the third from new material. In Byrd's hands Morley's rather awkward dances are transformed into a lightly imitative pavan, and a sparsely-textured galliard that is no longer constructed directly from the material of the pavan. The metamorphosis wrought by Byrd is a lesson in composition. If anything remains of the spirit of Morley's pieces, it is a hint of his ballet style.

Byrd's first step was to curtail and regularize the length of Morley's wandering and irregular strains. Morley's pavan has strains of twenty, sixteen, and twenty semibreves; his galliard has strains of fourteen, thirteen, and eleven dotted semibreves. Byrd tightens everything up so that the strains of his pavan consist uniformly of sixteen semibreves, and those of his galliard of eight dotted semibreves. Much clutter is cleared away with the excess bars. The first strain of Byrd's pavan, like Morley's, is divided by a central cadence, and each half contains a contrapuntal subject. Byrd's second subject vaguely resembles Morley's, but beyond that very little remains of the original. In place of Morley's confused second strain Byrd fashions another from contrapuntal material, which echoes but does not precisely follow the shapes and rhythms of the first strain. The third strain of Byrd's pavan provides the clearest evidence that it was he who was copying Morley, not vice versa. Having turned Morley's cantus firmus into a subject for imitation, he takes the second part of Morley's countersubject as his own countersubject. The first part of Morley's countersubject appears later in inverted form. The strains of Byrd's galliard are subtly linked to its pavan by analogous harmonic progressions. This idea of harmonic symmetry is built on a pair of interlocking fourths and fifths. The two subjects of Byrd's first galliard strain

are borrowed from the first strain of Morley's pavan. In the last strain of the galliard the composer pares away all other activity except for a simple melodic line, and so closes the pair by concentrating the listener's attention on the unifying harmonic principle. He later decided to preface the work with a short prelude that follows the harmonic scheme of the first strain of the pavan.

The question of tempo relationship between the duple time pavan and the triple time galliard is a complex one. Morley described the pavan as 'a kinde of staide musicke, ordained for grave dancing' and the galliard as 'a lighter and more stirring kinde of dancing than the pavane', but this seems to refer more to the style of dancing than to the actual musical pulse. The first pavan-galliard pairs of William Byrd in his early consort style fit well the descriptions of the dance steps, which seem to imply a crotchet = a minim relationship between the two dances, and fix the tempo with some accuracy. However, he was soon to modify this pattern, sometimes grouping a relatively light and simple galliard with an especially intricate pavan with a quick harmonic pulse (as in the *Quadran* pair). Sometimes (as was traditional in the *Passamezzo* pairs) he did the opposite. In the late galliards the tempo seems to slow down, as reflected in the quicker figuration and harmonic division. Obviously, these pieces were not meant to be actually danced, and already in the *Lady Nevell's Book* (1591) we find a number of galliards that are in fact undanceable. Usually a unifying single pulse quite naturally emerges for a pair, either the crotchet becoming a minim in the galliard, just like in the actual dance, or a duple-time minim becoming a whole bar in the triple time. Of course, it is possible that a strict proportional relationship was not always intended, and the galliard was simply taken in a somewhat quicker tactus. In the *Quadran* galliard, the Forster manuscript substitutes a # for an ornament sign - a curious error (or a sort of *ficta* ornamentation perhaps?) sometimes occurring in the sources.

Byrd's fantasia MB 13, dating from c.1570, is the earliest work on this recording. In the 16th century, fantasia was still very much an unclassified genre adopting elements from a variety of different styles. Byrd combines old-fashioned polyphony with intricate proportional sections and more modern improvisatory writing, but never cultivates texture at the expense of form. Richard Turbet (1993) justly calls this a work of beauty, passion, tenderness, melancholy, and high spirits.

Space is lacking to analyse any of the remaining works. They constitute an equilibrium of the finest of Byrd's mature compositions. Three of them were included in the *Lady Nevell's Book* and stem from c.1570-1590, as does the intabulation of the celebrated *Lullaby*, originally a consort song reworked by Byrd as a five-part anthem and published in

1588. The exquisite Quadran pavan and galliard (with B natural or *quadratum* indicating the *passamezzo moderno* theme) are somewhat later, while the Lachrymae pavan and the 'Echo' prelude and galliard, together with the pavan and galliard MB 60, probably belong to the first decades of the 17th century.

Much as I admire many of my pianist colleagues performing this music on their instruments, there can be no question that the 'virginals' heard on this recording does more justice to the composer's intentions and makes it easier to render his musical language well. In the pre-Restoration England, the word virginal did not apply to a specific type of instrument, but to all the keyboard instruments in general. As today's harpsichord making is a far cry from the best instruments built in the old days (even such crudities as plastic plectra still quite possible to come upon), I am happy that I had the opportunity to use a particularly admirable 16th century *paire of neue longe virginalles made harpe fasshion of cipres with a caese of wallnuttre* - exactly like the one so described in an 'Inventory of the Guarderober, etc.' of King Henry VIII, 1547.

Aapo Häkkinen, June 1999

Harpsichord: Vito Trasuntino (Venice c.1575)

Born in 1526, Guido (Vito) Trasuntino was the most illustrious member of a Venetian family of instrument makers. Seven harpsichords signed by him between 1552 and 1606 have survived. The harpsichord used for this recording belongs to Giuseppe Accardi's famous collection in Ala (Trento) and was restored in 1988. Although the original name-board has been lost, this fine instrument is attributable to Trasuntino on the basis of its close stylistic and structural similarity to his harpsichords of 1572 and 1573. The instrument is of the inner-outer type, with a compass of C/E- F^{\flat} , disposition 1x8', 1x4', sound-board of slab-sawn *cupressus sempervirens*, scaling $c^2=35$ cm, strung in brass and tuned a fourth below normal pitch. As this low pitch was apparently not very popular in England, a 'transposing' keyboard was substituted for this recording, with a compass of GG/BB-c³, thereby effectively raising the pitch. This also facilitates the occasional use of the 16-foot pitch, as documented in all informed schools of harpsichord playing and building. A keyboard of this kind was actually used in the instrument already in the 17th century, when the earlier pitch standards fell out of favour in Italy. The Cristofori-style jacks may also represent a later addition. As a surprising number of Italian virginals (even with several registers) survive with no damping mechanism, we experimented with this harp-like sonority as well.

William Byrd est l'un des cinq plus grands compositeurs de tous les temps.

-Gustav Leonhardt

La musique de clavier de William Byrd a toujours été dans l'ombre de ses oeuvres vocales. "A la fois nostalgiques et extraverties", ses oeuvres que Glenn Gould trouvait irresistibles ont de tout temps, en diverses occasions, figuré au programme des concerts de plusieurs virtuoses de premier plan - parmi eux John Blow, Ignaz Moscheles et Anton Rubinstein. Cependant, cette musique n'a jamais rejoint le "grand répertoire"; sa beauté et son pouvoir d'expression sont trop subtils pour être aisément compris par le public. S'inspirant simultanément des traditions de la Renaissance anglaise et italienne, Byrd créa un langage musical profondément indépendant et parfaitement idiomatique avec les instruments à clavier extrêmement raffinés de son temps. Beaucoup de ses jeunes contemporains, ne possédant pas sa créativité au niveau intellectuel, imitèrent son style de manière superficielle, sans atteindre la richesse expressive qui émane de son langage musical plus complexe. Pour illustrer ce style extraordinaire, et le rendre plus accessible à l'auditeur, j'analyserai les premières pièces de cet enregistrement en détails (en m'appuyant sur les brefs commentaires de Harley, 1996, qui lui-même s'est habilement référé à Neighbour, 1977).

I myself being a child have heard him highly commended who could upon a plainsong sing hard proportions, harsh allowances, and country dances, and he who could bring in maniest of them was counted the jolliest fellow.

-Thomas Morley (1597)

Les pavane et gaillarde MB 60 de Byrd sont basées sur les populaires pavane et gaillarde pour clavier de son élève Morley. Ceci nous rappelle de manière frappante un passage sur Jean-Sébastien Bach par Theodor Leberecht Pitschel (1741): "Vous savez, le fameux homme qui a le plus grand mérite et la plus grande admiration des connaisseurs n'est pas à même de charmer les autres avec le mélange de ses sonorités avant d'avoir joué quelque chose d'une page imprimée ou manuscrite, et d'avoir ainsi mis ses capacités d'imagination en mouvement. L'homme de talent doit habituellement jouer quelque chose d'une musique qui est inférieure à ses propres idées. Et toujours, la supériorité de ses idées découle de celles qui leur sont inférieures." En fait, ceci semble également caractéristique de la manière de composer de William Byrd. Aussi original ou indépendant qu'il soit, son art est imprégné plus d'un principe d'élaboration que de création sans réserve. A cet égard le gentilhomme catholique de la Chapelle Royale n'était pas différent du cantor luthérien de St. Thomas. Leur musique n'aspire pas à exciter mais à réjouir le coeur. Pour tous deux, le culte de Dieu était le centre de leur existence.

La pavane de Morley commence bien mais s'essouffle rapidement. La première section tire son intérêt de l'imitation entre le dessus et la basse, mais ensuite l'inspiration de Morley faiblit. La troisième section, sans reprise variée, a une blanche en cantus firmus au soprano. Ainsi, alors que Morley peut modeler les deux premières sections de la gaillarde sur celles de la pavane, il doit construire la troisième avec un nouveau matériau. Sous la plume de Byrd, les danses plutôt maladroites de Morley sont transformées en une pavane légèrement imitative et une gaillarde de structure libre dont le matériau n'est plus directement lié à celui de la pavane. La métamorphose élaborée par Byrd est une leçon de composition. Si une chose subsiste de l'esprit des pièces de Morley, c'est une allusion au style de sa musique de danse.

La première démarche de Byrd fut de réduire et de régulariser les sections désordonnées de Morley. La pavane de Morley comporte des sections de vingt, seize et vingt blanches; sa gaillarde, des sections de quatorze, treize et onze blanches pointées. Byrd resserre tout afin que les sections de sa pavane se composent uniformément de seize blanches et celles de sa gaillarde de huit blanches pointées. Il évite bien des confusion par l'excès de barres de mesures. La première section de la pavane de Byrd, tout comme celle de Morley, est divisée par une cadence centrale et chaque partie comprend un sujet contrapuntique. Le second sujet de Byrd ressemble vaguement à celui de Morley mais c'est bien là tout ce qui subsiste de l'original. A la place de la seconde section de Morley quelque peu embrouillée, Byrd en fait une autre d'essence contrapuntique, qui rappelle, mais sans les suivre rigoureusement, les formes et rythmes de la première section. La troisième section de la pavane de Byrd démontre clairement que c'est Byrd qui a copié Morley et non l'inverse. Ayant transformé le cantus firmus de Morley en un sujet contrapuntique, il prend la seconde partie du contresujet de Morley comme son propre contresujet. La première partie du contresujet de Morley apparaît plus loin sous une forme inversée. Les sections de la gaillarde de Byrd sont subtilement liées à sa pavane par des progressions harmoniques analogues. Cette idée de symétrie harmonique est construite sur un enchaînement de quartes et quintes. Les deux sujets de la première section de la gaillarde de Byrd sont empruntés à la première section de la pavane de Morley. Dans la dernière section de la gaillarde, le compositeur réduit toute activité à une simple ligne mélodique et termine ainsi le couple de danses en concentrant l'attention de l'auditeur sur le principe d'unification de l'harmonie. Il décida plus tard de préfacier l'oeuvre d'un court prélude qui suit le schéma harmonique de la première section de la pavane.

La question de la relation de tempo entre la pavane binaire et la gaillarde ternaire est complexe. Morley décrivit la pavane comme "un genre de musique posée, destinée à une

danse sérieuse” et la gaillarde comme ”une sorte de danse plus légère et remuante” mais ceci semble se référer plus au style de la danse proprement dite qu’à la vraie pulsation musicale. Les premiers couples pavane-gaillarde de William Byrd dans le style de ses premières pièces de consort s’adaptent bien aux descriptions des pas de danse, qui semblent suggérer un rapport de noire = blanche entre les deux danses et fixer aussi la vraie pulsation avec plus de précision. Cependant, il a très vite modifié ce modèle, groupant parfois une gaillarde relativement légère et simple avec une pavane particulièrement complexe au débit harmonique rapide (comme c’est le cas pour le couple Quadran). Parfois (comme c’était traditionnel dans les couples de Passamezzo), il faisait le contraire. Dans les dernières gaillardes (comme l’Echo, ou celle de Harding), le tempo semble ralentir à nouveau, comme le reflètent une figuration plus rapide et la division harmonique. Visible-ment, ces pièces n’étaient pas destinées à être dansées, et déjà dans le Lady Nevell’s Book (1591) nous trouvons nombre de gaillardes qui sont en fait indansables. D’ordinaire, une seule pulsation émerge tout naturellement d’un couple de danses, soit la noire devenant une blanche dans la gaillarde, juste comme dans la véritable danse, soit une blanche dans une mesure binaire devenant une mesure complète en ternaire. Bien sûr, il est possible qu’une relation strictement proportionnelle n’était pas toujours envisagée, et que la gaillarde était simplement prise dans un tempo un peu plus rapide. Dans la gaillarde Quadran, le manuscrit de Forster indique un # à la place d’un signe d’ornement - une curieuse erreur (ou peut-être une allusion à la *musica ficta* ?) qui apparaît parfois dans les sources.

La fantaisie MB 13 de Byrd, datant d’environ 1570, est l’oeuvre la plus ancienne de cet enregistrement. Au 16^e siècle, la fantaisie était encore un genre inclassé adoptant des éléments d’une variété de styles différents. Byrd combine l’ancien style polyphonique avec des sections proportionnelles complexes et une écriture improvisée plus moderne, mais n’exploite jamais la texture aux dépens de la forme. Richard Turbet (1993) définit à juste titre son oeuvre comme reflétant la beauté, la passion, la tendresse, la mélancholie et l’inspiration.

La place me manque pour analyser les oeuvres qui restent. Elles constituent une palette des plus admirables oeuvres de maturité de Byrd. Trois d’entre elles, incluses dans le Lady Nevell’s Book, furent composées entre 1570 et 1590, tout comme l’arrangement pour clavier de la célèbre Lullaby, à l’origine une chanson avec consort remaniée par Byrd à cinq voix et publié en 1588. Les pavane et gaillarde Quadran (avec si naturel ou *quadro* indiquant le thème du Passamezzo Moderno) sont un peu plus tardives, tandis que Lachrymae, les prélude et gaillarde ”Echo”, ainsi que les pavane et gaillarde MB 60 datent probablement de la première décade du 17^e siècle.

Je dis donc que l'épinette est un instrument fort propre pour ceux qui sont sédentaires, et qui ne sortent guère hors de leur maison, mais nommément pour les filles: c'est pour quoi aucuns le nomment en latin virginal: il est aussi dict harpichordum, à cause à mon avis qu'il ressemble à une harpe renversée.

-Pierre Trichet (vers 1640)

Bien que j'admire certains de mes collègues pianistes exécutant cette musique sur leur instrument, il est manifeste que le "virginal" entendu sur cet enregistrement rend plus justice aux intentions du compositeur et facilite une restitution fidèle de son langage musical. Dans l'Angleterre d'avant la Restauration, le terme virginal n'était pas appliqué à un type spécifique d'instruments mais à tous les instruments à cordes pincées de la famille du clavecin. Comme la fabrication de clavecins aujourd'hui est loin d'être ce qu'elle fut dans les temps anciens, je suis heureux d'avoir eu la chance d'utiliser un instrument particulièrement admirable datant de la fin du 16^e siècle.

Aapo Häkkinen, juin 1999

Clavecin: Vito Trasuntino (Venise, vers 1575)

Né en 1526, Guido (Vito) Trasuntino fut le membre le plus illustre d'une famille de facteurs d'instruments vénitienne. Sept clavecins signés de sa main entre 1552 et 1606 ont survécu. L'instrument utilisé pour cet enregistrement appartient à la fameuse collection d'instruments à clavier de Giuseppe Accardi à Ala (Trente) et fut restauré en 1988. Bien que le fronton d'origine, où normalement est inscrit le nom du fabricant, ait été perdu, cet excellent clavecin est attribuable à Trasuntino sur la base de son étroite similarité stylistique et structurelle avec ses instruments de 1572 et 1573. L'instrument est de type levatore (inner-outer), avec une étendue de Ut/Mi-fa³, disposition 1x8', 1x4', table d'harmonie en cypres, longueur de ut²=35 cm; le système des cordes est en laiton et est accordé une quarte plus bas que le diapason normal. Comme ce diapason n'était apparemment pas très courant en Angleterre, un clavier "transpositeur" a été substitué pour cet enregistrement, avec une étendue de Sol /Si -ut³ qui élève effectivement le diapason. Un clavier de ce genre était réellement déjà utilisé sur les instruments au 17^e siècle, quand les diapasons habituels plus anciens n'avaient plus la faveur en Italie.

William Byrd ist einer der fünf besten Komponisten aller Zeiten.

-Gustav Leonhardt

William Byrds Tastenmusik hat immer im Schatten seiner Vokalkompositionen gestanden. Er war „nostalgisch und extrovertiert“, und Glenn Gould fand seine Werke „einfach unwiderstehlich“. Außerdem sind sie seit ihrer Komposition immer wieder in Konzertprogrammen führender Virtuosen wie John Blow, Ignaz Moscheles und Anton Rubinstein zu hören gewesen. Dennoch ist diese Musik nie Teil des Standardrepertoires geworden; zu fein ist ihre Kraft und Ausdrucksstärke, um vom Zuhörer leicht wahrgenommen werden zu können. Byrd hat sich bei seinen Kompositionen gleichermaßen an die Traditionen der englischen und der italienischen Renaissance gehalten. Dadurch hat er eine völlig neue, unabhängige musikalische Sprache erschaffen, die im perfekten Einklang mit den feinen Tasteninstrumenten seiner Zeit stand. Viele seiner jüngeren Zeitgenossen versuchten, seinen Stil zu imitieren, doch sie scheiterten allesamt. Die oberflächlichen Merkmale machten sie nach, doch fehlte ihren Kompositionen die erfinderische Kraft auf intellektueller Ebene, sie verfehlten den Sinnreichtum, der sich aus der komplexeren musikalischen Sprache ergab. Um diesen herausragenden, immer kontrollierten, doch von großer Erfahrung und Emotion zeugenden, Stil anschaulich zu machen, werde ich die ersten Werke dieser Aufnahme detaillierter analysieren. Natürlich soll dadurch auch das Zuhören erleichtert werden.

Byrds Pavane und Galliarde MB 60 basieren auf den berühmten Pavane und Galliarde seines Schülers Morley. Dies erinnert einen stark an eine Bemerkung Theodor Leberecht Pitschels über Johann Sebastian Bach: „Sie wissen, der berühmte Mann, welcher das größte Lob der Musik, und die Bewunderung der Kenner hat, kömmt, wie man sagt, nicht eher in den Stand, durch die Vermischung seiner Töne andere in Entzückung zu setzen, als bis er etwas vom Blatte gespielt, und seine Einbildungskraft in Bewegung gesetzt hat. Der geschickte Mann hat ordentlich etwas schlechteres vom Blatte zu spielen, als seine eigenen Einfälle sind. Und dennoch sind diese seine besseren Einfälle Folgen jener schlechteren.“ (Schreiben an einen Freund, von Besuchung der öffentlichen Gottesdienste, 1741). Und in der Tat scheint dies ebenfalls charakteristisch für William Byrds Art zu komponieren. Sie mag originell und unabhängig sein, aber dennoch bleibt seine Kunst immer erfüllt vom Prinzip der Elaboration als von vorbehaltloser Kreation. Dabei ging es dem Katholiken der Chapel Royal nicht anders als dem Protestanten in St. Thomas. Ihre Musik sollte nicht aufregend sein, sondern „das Gemüt ergötzen“. Für beide war die Lobpreisung Gottes der Kern ihres Daseins.

Morleys Pavane fängt schön an, doch bald bleibt ihm die Luft weg. Die ersten Klänge erwecken Interesse durch die Imitation von Bass und Oberstimme, doch danach fehlt Morley die Inspiration. Der dritte Teil hat einen Cantus Firmus in der Oberstimme. Auch wenn er die ersten beiden Teile der Galliarde auf dem Material der Pavane aufgebaut hat, muß er sich für den dritten Teil etwas neues ausdenken. In Byrds Händen werden Morleys eher unbeholfenen Tänze umgewandelt in leicht imitative Pavane und eine Galliarde, die nicht länger direkt aus dem Material der Pavane konstruiert ist. Diese Metamorphose, erarbeitet von Byrd, ist ein Lehrstück gelungener Komposition. Wenn etwas vom Geiste der Stücke Morleys übrigbleibt, ist dies ein Hinweis auf seinen Balletstil.

Byrds erster Schritt war das Kürzen und die Regulierung der Länge von Morleys wandernden und irregulären Teilen. Morleys Pavane besteht aus Teilen von zwanzig, sechzehn und zwanzig Takten, seine Galliarde hat Teile von vierzehn, dreizehn und elf Takten. Byrd verkürzt und vereinheitlicht die Teile, so daß seine Pavane einheitlich sechzehn Takte und die Galliarde acht Takte aufweisen. Viel Überflüssiges ist mit den überschüssigen Takten entfernt worden. Der erste Teil von Byrds Pavane, wie auch Morleys, ist durch eine zentrale Kadenz geteilt und jede Hälfte beinhaltet ein kontrapunktisches Thema. Byrds zweites Thema gleicht dem Morleys nur ansatzweise, aber sonst bleibt sehr wenig vom Original erhalten. Wo einst Morleys verwirrender zweiter Teil war, hat Byrd einen anderen kontrapunktischen erschaffen, der zwar Teile des ersten widererhalten läßt, doch nicht präzise der Form und dem Rhythmus des ersten folgt. Der dritte Teil von Byrds Pavane zeigt am deutlichsten, daß er Morley nachgeahmt hat und nicht anders herum. Nachdem er Morleys Cantus Firmus in ein Thema zur Imitation umgewandelt hat, nimmt er den zweiten Teil von Morleys Gegenthema als sein eigenes Gegenthema. Der erste Teil von Morleys Gegenthema erscheint später in umgekehrter Form. Die Teile von Byrds Galliarde sind durch die analoge harmonische Progression mit denen seiner Pavane verbunden. Der Gedanke der harmonischen Symmetrie stützt sich auf ein Paar ineinander greifender Quartan und Quinten. Die beiden Themen von Byrds erstem Galliarde-Teil hat er sich von Morleys erstem Pavaneteil geliehen. Im letzten Teil der Galliarde bleibt nur noch eine einfache kleine Melodie übrig, alle anderen Aktivitäten werden eliminiert. Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Zuhörers einzig auf das vereinheitlichte harmonische Prinzip gelenkt. Später entschied er sich dann, dem Stück ein kurzes Prelude vorzustellen, das ebenfalls dem harmonischen Schema des ersten Pavane-Teils folgt.

Die Frage der Tempi-Beziehung zwischen dem Zweiertakt der Pavane und dem Dreiertakt der Galliarde ist ein komplexe. Morley (1597) beschrieb die Pavane als „a kinde of staide musicke, ordained for grave dancing“, die Galliarde als „a lighter and more

stirring kinde of dancing than the Pavane.“ Diese Aussagen beziehen sich jedoch mehr auf den Tanzstil als auf den musikalischen Rhythmus. Die ersten Galliarde-Pavane-Paare des William Byrd passen sehr gut zu den Beschreibungen der Tanzschritte jener Zeit. Sie lassen darauf schließen, daß die Verbindung einer Viertel- mit einer halben Note die Beziehung der beiden Tänze bringt, dadurch wird auch das eigentliche Tempo wieder in Ordnung gebracht. Doch Byrd änderte dieses Muster bald. Manchmal gruppierte er eine einfache und verhältnismäßig beschwingte Galliarde mit einer besonders anspruchsvollen Pavane mit einem schnellen harmonischen Rhythmus (wie im Quadran-Paar). Manchmal (wie es Tradition war in den Passamezzo-Paaren) tat er genau das Gegenteil. In den späten Galliardien (wie im „Echo“, Harding's) scheint das Tempo sich zu verlangsamen, wie sich in der schnelleren Figuration und harmonischen Unterscheidung zeigt. Offensichtlich waren diese Stücke nicht zum Tanzen gedacht. Bereits in Lady Nevells Buch (1591) findet sich eine Reihe von Galliardien, die schlicht nicht tanzbar sind. Normalerweise ergibt sich ein einzelner Rhythmus ganz von selbst für ein solches Paar; entweder wird die Viertelnote in der Galliarde ein halbe, wie das auch im Tanz der Fall ist, oder eine halbe Takt wird eine ganze Takt in der Galliarde. Natürlich ist es möglich, daß nicht immer eine strenge proportionale Beziehung vorgesehen war und die Galliarde einfach in einem etwas schnelleren Tactus gespielt wurde. In der Quadran Galliarde ersetzt das Forster-Manuskript ein Ornamentzeichen durch ein # – ein bemerkenswerter Fehler, der gelegentlich in den Quellen auftaucht.

Byrds Fantasia MB 13, ca. 1570 entstanden, ist das früheste Werk dieser Aufnahme. Im 16. Jahrhundert war die Fantasia noch ein bei weitem unklassifiziertes Genre, das Elemente verschiedenster Stile in sich vereinigte. Byrd kombinierte altmodische Polyphonie mit verschnörkelten proportionalen Teilen und modernen Improvisationen, doch nie stellt er Textur über die Form. Richard Turbet (1993) nennt dieses Werk mit vollem Recht ein Werk der Schönheit, Leidenschaft, Zartheit, Melancholie und Lebhaftigkeit.

Der Raum verbietet jegliche Analyse der verbleibenden Werke. Sie stellen eine Auswahl der besten von Byrds späteren Werken dar. Drei davon waren in Lady Nevell's Buch und stammen aus dem Zeitraum zwischen 1570 und 1590, wie auch die Intabulation des gefeierten Lullaby. Dies war ursprünglich ein Consort-Lied, daß Byrd als fünfteilige Motette neu erarbeitet hat und 1588 veröffentlichte. Die hervorragende Quadran Pavane und Galliarde sind später erschienen, während die Lachrymae, „Echo“ Prelude und Galliarde, mit der Pavane und Galliarde MB 60, wahrscheinlich in die erste Dekade des 17. Jahrhunderts fallen.

So sehr ich auch viele meiner Pianisten-Kollegen bewundere, die diese Musik auf ihren Instrumenten spielen, steht es außer Frage, daß das Cembalo, das auf dieser Aufnahme zu hören ist, den Intentionen des Komponisten gerechter wird und die musikalische Sprache besser verstehen lässt. Im England vor der Restoration hat das Wort „Virginal“ kein spezielles Instrument bezeichnet, sondern vielmehr Tasteninstrumente im allgemeinen. Die Cembali, die heute hergestellt werden, sind nur noch ein Abklatsch der besten Instrumente, die in den alten Tagen gemacht wurden. Im Angesicht dieser Zustände bin ich froh, daß ich die Möglichkeit hatte, auf einem besonders bewundernswerten Instrument aus dem späteren 16. Jahrhundert spielen zu dürfen.

Aapo Häkkinen

Cembalo: Vito Trasuntino (Venedig ca. 1575)

Geboren 1526, Guido (Vito) Trasuntino war das glanzvollste Mitglied einer venezianischen Instrumentenmacher-Familie. Sieben Cembali mit seiner Signatur, gefertigt zwischen 1552 und 1606, sind noch vorhanden. Das Instrument, das für diese Aufnahme benutzt wurde, gehört zu Giuseppe Accardis berühmter Kollektion früherer Tasteninstrumente in Ala (Trent) und wurde im 1988 restauriert. Obwohl das Namenszeichen verloren ging, ist dieses feine Cembalo aufgrund großer stilistischer und struktureller Ähnlichkeit mit seinen Instrumenten von 1572 und 1573 Trasuntino zuzuordnen. Das Instrument gehört zu den Levatore-Typ („inner-outer“), mit dem Umfang C/E-f³, Disposition 1x8', 1x4', Resonanzboden aus Zypressenholz, mit Messingsaiten (c²=35cm) und einen Quart tiefer gestimmt als normal. Weil diese Stimmung nicht sehr populär in England war, wurde eine „transponierende“ Tastatur mit dem Umfang G₁/H₁-c³ für diese Aufnahme verwendet, die die Stimmung tatsächlich in die Höhe treibt. Eine solche Tastatur wurde bereits im 17. Jahrhundert in dem Instrument verwendet, als die frühere Stimmung in Italien aus der Mode kam.

William Byrd on yksi kaikkien aikojen viidestä parhaasta säveltäjästä.

-Gustav Leonhardt

Henry Peacham (1622) mainitsi kuulussa eulogiassaan seuraavaa: ”Mitä tulee motetteihin sekä hartaaseen ja jumaliseen musiikkiin, asetan kaikista etusijalle William Byrdin, feenikslinnun vailla vertaa (...) Hän itse on luonteeltaan taipuvainen hurskauteen ja syvämietteisyyteen, eivätkä hänen alaansa niinkään ole köykäiset madrigaalit tai canzonetat, joskaan hänen Virginellansa ei jää toiseksi edes Italian parhaimmistolle.”

William Byrdin kirkollinen vokaalimusiikki on aina jättänyt varjoonsa hänen klaveerituotantonsa. Vaikka aikansa suurimmat virtuoosit ovat toisinaan kokeneet tehdä sitä tunnetuksi (John Blow, Ignaz Moscheles, Anton Rubinstein...), tämä musiikki ei koskaan ole juurtunut osaksi kantaohjelmistoa. Byrd loi aikansa ”virginaaleille” - Englannissa sanalla tarkoitettiin yleisesti kaikkia kosketinsoittimia - idiomaattisen ja syvällisesti itsenäisen musiikillisen kielen, jota monet hänen nuoremmista aikalaisistaan innolla jäljittelivät. Kukaan heistä ei kuitenkaan tavoittanut hänen sävelkielensä rikkautta eikä hänen älyllistä luovuuttaan, joka hakee vertaistaan koko shakespeareianisessa Euroopassa. Toivon seuraavan lyhyen analyysin levyn ensimmäisistä teoksista auttavan kuulijaa hahmottamaan tätä nykyihmiselle jokseenkin vierasta taiteenlajia ja paremmin ymmärtämään sen kauneutta, mieltä ja ilmaisuvoimaa. Mukailen tässä Harleyn (1996) taitavasti Neighbouria (1977) plagiioivaa kommentaaria.

I myself being a child have heard him highly commended who could upon a plainsong sing hard proportions, harsh allowances, and country dances, and he who could bring in maniest of them was counted the jolliest fellow.

-Thomas Morley (1597)

Byrdin Pavana ja Galliarda MB 60 perustuvat hänen oppilaansa Morleyn suosittuun klaveeritanssipariin. Tämä tuo mieleen Theodor Leberecht Pitschelin (1741) tunnetun anekdootin Johann Sebastian Bachista: ”Tiedättehän, suurimmin ylistetty ja asiantuntijain eniten ihailema muusikkomme ei saavuta luomisvirettä säveltensä ja kuulijoitensa elävöittämiseksi ennen kuin on hieman soittanut nuoteista ja siten herättänyt mielikuvituksen. Hänen on yleensä ensin soitettava jotakin keskinkertaista, jonka seurausta hänen ylevät ideansa sitten kuitenkin ovat.” Tämä voisi yhtä hyvin koskea William Byrdin sävellysprosessia. Hän on taiteessaan itsenäinen ja hänen omaperäinen mielikuvituksensa on rajaton, mutta periaatteena hänelle tärkeämpi on musiikillisen materiaalin perinpohjainen elaboratio. Tässä suhteessa Kuninkaallisen Kappelin katolinen muusikko ei poiken-

nut Tuomaskirkon luterilaisesta kanttorista. Molemmat loivat musiikkinsa mielen virkistykseksi ja Jumalan ylistykseksi.

Morleyn Pavana alkaa pätevästi. Ensimmäisessä jaksossa on kiinnostava imitaatio sopraanin ja basson välillä, mutta pian tämän jälkeen hänen inspiraationsa hyytyy. Byrdin käsissä Morleyn kömpelöhköt tanssit muuttuvat hienostuneeksi Pavanaksi ja selkeätekstuuriseksi Galliardaksi, joka ei enää suoraan perustu Pavanan materiaalille. Tapa jolla Byrd tämän tekee käy sävellysoppitunsa.

Byrdin ensimmäinen askel oli järjestellä uudelleen Morleyn säännöttömien jaksojen suhteet. Alkuperäisen Pavanan jaksot ovat 20, 16 ja 20 tahdin mittaiset; Galliardan jaksot ovat vastaavasti 14, 13 ja 11 tahtia. Byrd tiivistää kaikkea siten, että hänen jaksonsa ovat säännöllisesti 16 tahdin mittaiset Pavanassa ja 8 tahdin mittaiset Galliardassa. Pavanan ensimmäinen jakso jakaantuu kahteen osaan, joissa kummassakin on polyfoninen teema. Byrdin toinen teema muistuttaa hieman Morleyta, mutta muuten tuskin mitään on jäljellä alkuperäisteoksesta. Morleyn sekavan toisen jakson tilalle Byrd muotoilee kokonaan uuden. Hän käyttää samaa polyfonista materiaalia viitaten ensimmäisen jakson melodisiin ja rytmisiin aiheisiin, niitä kuitenkin kopioimatta. Byrdin Pavanan kolmas jakso osoittaa selvästi, että hän mukaili Morleyta eikä Morley Byrdiä. Muunnettuaan Morleyn käyttämän cantus firmuksen imitoitavaksi teemakseen hän ottaa Morleyn kontrastubjektin toisen osan omaksi kontrastubjektikseen. Ensimmäinen osa esiintyy myöhemmin inversiomuodossa. Byrdin Galliardan jaksoilla on hienovarainen yhtymäkohta Pavanaan niiden analogisissa harmonisissa kuluissa. Tämä harmoninen symmetria rakentuu toisiinsa kytkeytyville kvartti- ja kvinttipareille. Byrdin ensimmäisen galliardajakson kaksi teemaa on lainattu Morleyn Pavanan ensimmäisestä jaksosta. Galliardan viimeisessä jaksossa Byrd supistaa kaiken aktiivisuuden yksinkertaiseen melodiseen aiheeseen ja päättää näin teosparinsa keskittämällä kuulijan huomion sitä yhdistävään harmoniseen periaatteeseen. Hän lisäsi myöhemmin teokseen Preludin, joka mukailee Pavanan ensimmäisen jakson harmonista rakennetta.

Temposuhde kaksijakoisen pavanan ja kolmijakoisen galliardan välillä on usein ongelmallinen. Morleyn mukaan pavana oli ”rauhallinen ja juhlava tanssi” ja galliarda ”kevyempi ja liikkuvampi”, mutta tämä viittaa enemmän tanssiaskelten luonteeseen kuin varsinaiseen tempoon. William Byrdin varhaiset consort-tyyliset pavana-galliarda -parit sopivat hyvin kuvauksiin tanssiaskelista, joiden perusteella ♩=♩ näyttää olleen tavallinen suhde tanssien välillä. Myöhemmin hän ei kuitenkaan aina noudattanut tätä kaavaa vaan yhdisti joskus suhteellisen yksinkertaisen ja kevyen galliardan erityisen monimutkaiseen ja nopeatekstuuriseen pavanaan (esim. Quadran). Joskus hän teki toisin päin, kuten oli

perinteistä Passamezzo-pareissa. Myöhäisissä galliaridoissa (esim. "Echo", Harding's) tempo taas hidastuu, mikä näkyy niiden nopeammassa kuvioinnissa ja harmonisessa puls-sissa. Näitä kappaleita ei ilmeisestikään ole tarkoitettu tanssittaviksi, ja jotkut Lady Nevellin kirjan (1591) galliaridoista ovat jo itse asiassa mahdottomia tanssia. Yleensä tietulle tanssiparille istuu luontevasti sama yhdistävä pulssi, joko niin että pavanan ♩ = galliar-dan ♩, kuten varsinaisessa tanssissa, tai puoli tahtia pavanassa vastaa koko kolmijakoista tahtia galliardassa.

Byrdin Fantasia MB 13 (n. 1570) on varhaisin teos tällä levyllä. Fantasia genrenä otti vielä 1500-luvulla hyvin vapaasti vaikutteita monista eri tyyleistä. Byrd yhdistää vanhanai-kaista polyfoniaa, polyrytmiikkaa ja proportioita modernimpaan improvisatoriseen teks-tuuriin, mutta ei koskaan teoksen muotorakenteen kustannuksella.

Oheiset teokset kuuluvat kaikki Byrdin keskeisimpään tuotantoon. Niistä kolme sisäl-tyy Lady Nevellin kirjaan. Samalta ajalta on peräisin myös kuuluisa Lullaby, alunperin con-sort-laulu, jonka Byrd julkaisi viisiäänisenä sovituksena vuonna 1588. Loisteliias Quadran pavana-galliarida -pari on jonkin verran myöhäisempi, ja Lachrymae, "Echo" Preludi ja Galliarida, Alman sekä Pavana ja Galliarida MB 60 kuulunevat 1600-luvun puolelle.

Niinpä spinetti on erityisen omiaan niille, jotka eivät juuri esiinny kotinsa ulkopuolella, nimittäin tyttärille; tämän vuoksi sitä kutsutaan latinaksi nimellä *virginale*; myös *harpichordum*, nähdäkseni koska se muistuttaa kyljellään lepäävää harppua. -Pierre Trichet (n. 1640)

Vaikka cembalisteilla usein lieneekin opittavaa pianistikollegoiltaan, on ilmeistä että al-kuperäissoittimet tekevät paremmin oikeutta säveltäjän tarkoituksille ja auttavat soveli-aan musiikillisen ilmaisuuden toteuttamisessa. Moderni cembalonrakennus on vielä lapsen-kengissään, ja olenkin iloinen voidessani tällä levyllä käyttää erityisen ihailtavaa 1500-luvun lopun venetsialaista *gravicembaloa*. Tällaisia tuontisoittimia löytyy mm. Henrik VIII:n puvuston ja muun irtaimiston luettelosta vuodelta 1547 ja ne olivat vielä Byrdin aikana arvostetuin virginalityyppi kaikkialla Euroopassa.

Aapo Häkkinen

Cembalo: Vito Trasuntino (Venetsia n. 1575)

Guido (Vito) Trasuntino (synt. 1526) oli venetsialaisen soittimenrakentajaperheen huomattavin jäsen. Hänen vuosien 1552 ja 1606 välillä signeeraamia cembaloita on säilynyt seitsemän. Tällä levyllä soiva cembalo kuuluu Giuseppe Accardin vanhojen kosketinsoittinten kokoelmaan (Ala, Trento) ja on restauroitu vuonna 1988. Vaikka alkuperäinen nimikilpi on kadonnut, on tämän soittimen tyylillinen ja rakeenteellinen yhtenevyys Trasuntinon cembaloihin vuosilta 1572 ja 1573 mitä ilmeisin. Soitin edustaa ajalleen tyypillistä levatore ("inner-outer") -rakennustapaa. Klaviatuuri on C/E- β , dispositio 1x8', 1x4', *cupressus sempervirens* kaikupohja, messinkikielitys, kielten mensuuri $c^2=35$ cm ja viritystaso kvartti normaalin alapuolella. Koska tämä matala viritystaso ei Englannissa näytä olleen suosiossa, käytimme tällä levyllä "transponoivaa" G₁/H₁-c³ -klaviatuuria. Soitin varustettiin tällaisella itse asiassa jo 1600-luvulla, kun aikaisemmat viritysstandardit jäivät käytöstä Italiassa.

Aapo Häkkinen (1976) began his musical education as a chorister at the Helsinki Cathedral. He took up the harpsichord at the age of 13, studying with Elina Mustonen at the Sibelius Academy in his native city. From 1995 to 1998 he studied at the Amsterdam Sweelinck Conservatoire with Bob van Asperen, and from 1996 to 1998 with Pierre Hantaï in Paris. He studied chamber music with Marie Leonhardt and the Kuijken brothers, clavicord with Menno van Delft, fortepiano with Stanley Hoogland, and attended masterclasses of Gustav Leonhardt, Christophe Rousset, and Glen Wilson.

Immediately after obtaining his soloist's diploma in 1998, Aapo Häkkinen won second prize and the prize of the Belgian radio and television VRT-3 at the prestigious Bruges International Harpsichord Competition. He was also awarded the special prize for the best interpretation of Italian music at the Musikpreis 1997 Competition in Hamburg. Aapo Häkkinen has given recitals in Scandinavia, Holland, Belgium, France, Italy, Germany, and Slovakia. He is also known as a distinguished chamber musician and ensemble director. He has recorded for several radio and television companies.

Aapo Häkkinen (1976) débuta sa carrière musicale dans le chœur de garçons de la Cathédrale d'Helsinki. Il aborda l'étude du clavecin à l'âge de treize ans avec Elina Mustonen à l'Académie Sibelius de sa ville natale. De 1995 à 1998, il étudia au Conservatoire d'Amsterdam avec Bob van Asperen, et de 1996 à 1998 avec Pierre Hantaï à Paris. Il étudia la musique de chambre avec les frères Kuijken, et suivit les masterclasses de Gustav Leonhardt, Christophe Rousset et Glen Wilson.

Immédiatement après avoir obtenu son diplôme de soliste à Amsterdam, il remporta le deuxième prix mais aussi le prix de la VRT Radio 3 au prestigieux Concours International de Clavecin de Bruges. Il se vit également attribuer le prix spécial de la meilleure interprétation de musique italienne à la Musikpreis 1997 Concours d'Hambourg. Aapo Häkkinen apparaît régulièrement comme soliste en Scandinavie, France, Belgique, Italie, Allemagne, Slovaquie ainsi qu'aux Pays-Bas. Il s'est également distingué en tant que chambriste. Outre le clavecin, il se produit régulièrement aussi bien au clavicorde et piano-forte qu'à l'orgue. Il a enregistré pour diverses radios et télévisions européennes.

Aapo Häkkinen, Jahrgang 1976, begann seine musikalische Karriere als Chorknabe an der Kathedrale von Helsinki. Er begann mit 13 Jahren Cembalo zu spielen bei Elina Mustonen an der Sibelius Akademie seiner Geburtsstadt. Von 1995 bis 1998 studierte er am Amsterdam Sweelinck Conservatorium bei Bob van Asperen (Cembalo), Menno van Delft

(Clavichord) und Stanley Hoogland (Hammerklavier) und von 1996 bis 1998 bei Pierre Hantaï in Paris. Er besuchte Meisterkurse von Gustav Leonhardt, Christophe Rousset und Glen Wilson.

Kurz nach seinem Konzertdiplom in Amsterdam gewann er den zweiten Preis bei dem angesehenen Internationalen Cembalowettbewerb von Brügge. Er wurde nominiert für den Sonderpreis für die beste Interpretation italienischer Musik bei Musikpreis 1997 des Norddeutschen Rundfunks in Hamburg. Aapo Häkkinen konzertiert sowohl als Solist als auch als Kammermusiker in Holland, Belgien, Deutschland, Frankreich, Italien, Skandinavien und der Slowakei. Neben dem Cembalo konzertiert er auch an der Orgel und dem Clavichord vor und machte Aufnahmen für verschiedene europäische Radiosender und Fernsehstationen.

Aapo Häkkinen (1976) aloitti musiikkiopintonsa Cantores Minores -poikakuorossa ja kiinnostui cembalonsoitosta 13-vuotiaana. Oltuaan Sibelius-Akatemiassa Elina Mustosen oppilaana hän muutti vuonna 1995 Hollantiin opiskellakseen Amsterdamin Taidekorkeakoulussa Bob van Asperenin (cembalo), Menno van Delftin (klavikordi) ja Stanley Hooglandin (fortepiano) johdolla. 1996–1998 hän opiskeli myös Pariisissa opettajanaan Pierre Hantaï. Aapo Häkkinen on lisäksi osallistunut Gustav Leonhardtin luennoille ja mestarikursseille Amsterdammassa, Haagissa, Utrechtissa, Pariisissa ja Turussa. Hän on opiskellut urkujensoittoa Olli Porthanin johdolla.

Aapo Häkkinen suoritti solistidiplominsa Amsterdammassa vuonna 1998. Pian tämän jälkeen hän sai toisen palkinnon sekä Belgian radion ja television erikoispalkinnon maailman suurimmassa ja arvostetuimmassa Brünnen cembalokilpailussa. Hän on myös saanut Pohjois-Saksan radion Musikpreis-kilpailussa 1997 erikoispalkinnon parhaasta italialaisen musiikin tulkinna. Aapo Häkkinen on pitänyt cembalo- ja klavikordikonsertteja Helsingin Juhlaviikoilla, Kuhmon Kamarimusiikissa, Turun Musiikkijuhlilla ja Vantaan Barokkiviikolla. Hän on esiintynyt Battalian ja Tampereen kaupunginorkesterin solistina ja soittaa kamarimusiikkia mm. yhteissä Opus X ja Viria Barokki. Aapo Häkkinen on konsertoinut kotimaan lisäksi Saksassa, Ranskassa, Hollannissa, Belgiassa, Italiassa ja Slovakiassa sekä tehnyt nauhoituksia useille radio- ja televisioyhtiöille. Hän viimeistelee parhaillaan klavikordinsoiton ja kuoronjohdon jatko-opintojaan Amsterdamin Taidekorkeakoulussa. Hän toimii 2000-2001 Bratislavan Bach-sesongin ja Musica Aeterna -barokkiorkesterin vierailevana johtajana.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

- John Blow
A. Brown & R. Turbet
Edmund H. Fellowes
John Harley
Thomas Morley

Oliver Neighbour
Henry Peacham
Pierre Trichet

Richard Turbet
- Annual Byrd Newsletter** (Huntingdon, 1995-)
Amphion Anglicanus (London, 1700)
Byrd Studies (Cambridge, 1992)
William Byrd (London, 1936, 2nd ed. 1948)
William Byrd: Gentleman of the Chapel Royal (Aldershot, 1997)
A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke,
ed. R. Alec Harman (London, 1952)
The Consort and Keyboard Music of William Byrd (Berkeley, 1977)
The Compleat Gentleman (London, 1622)
Traité des Instruments de Musique,
ed. François Lesure (Nevilly-sur-Seine, 1957)
William Byrd: Lincoln's greatest musician (Lincoln, 1993)

Harpsichord

Vito Trasuntino, c. 1575 courtesy of Giuseppe Accardi

Main Sources

My Ladye Nevells Booke, Collection Marquess of Abergavenny (Eridge Castle),
microfilm Pendlebury Library [13] [15]

Will Forster's Virginal Book, British Library, MS 24.d.3 [1] [3] [4] [6] [14]

William Tisdale manuscript, Fitzwilliam Museum, Mu. MS 782 [2]

Fitzwilliam Virginal Book, Fitzwilliam Museum, Mu. MS 168 [5] [7] [8]

Thomas Weelkes manuscript, British Library, Add. MS 30485 [9] [10] [11] [12]

A = 405 Hz, 1/5 comma meantone

Harpsichord prepared and tuned by Jonte Knijf

Recording: Brussels (Belgium), 8-10 June 1999

Producer: Koen Uvin

Recording Producer: Michel Hoedemakers

Balance Engineer and Editing: Harry De Winde

Mastering: Vesa Karhu/EstradeAudio

Photo: Anna-Maija Luolajan-Mikkola

Graphic design: Pekka Kuokka

Executive producer: Timo Ruottinen

This CD recording is the result of Mr. Häkkinen being awarded the Radio 3-Prize at the Bruges Festival Competition 1998.

William Byrd (1540–1623):

1	Praeludium MB 115	1:07	FIABA 0000007
	Pavan & Galliard MB 60	7:03	
2	Pavan	5:21	FIABA 0000008
3	Galliard	1:41	FIABA 0000009
4	Lachrymae Pavan MB 54	7:23	FIABA 0000010
5	Praeludium MB 116	1:24	FIABA 0000011
6	Echo Galliard MB 114	1:44	FIABA 0000012
7	Praeludium MB 12	0:46	FIABA 0000013
8	Fantasia MB 13	7:43	FIABA 0000014
9	Lullaby MB 110	4:59	FIABA 0000015
10	Fantasia MB 46	5:24	FIABA 0000016
	Quadran Pavan & Galliard MB 70	13:34	
11	Pavan	9:22	FIABA 0000017
12	Galliard	4:11	FIABA 0000018
13	Walsingham MB 8	8:49	FIABA 0000019
14	Alman MB 117	2:11	FIABA 0000020
15	Goodnight Ground MB 42	8:36	FIABA 0000021
	Total time	70:50	

William Byrd (1540–1623):
Music for the Virginals

Praeludium MB 115
Pavan & Galliard MB 60
Lachrymae Pavan MB 54
Praeludium MB 116
Echo Galliard MB 114
Fantasia MB 13
Lullaby MB 110
Fantasia MB 46
Quadran Pavan & Galliard MB 70
Walsingham MB 8
Alman MB 117
Goodnight Ground MB 42

Aapo Häkkinen
harpichord♦cembalo♦clavecin

ALBA

ABCD 148



ABCD 148 | ISRC FIABA 0000007 ... FIABA 0000021

Alba Records Oy
PO Box 549
Fin-33101 Tampere, Finland
Tel int +358-3-345 1387
Fax int +358-3-345 1384
E-mail: timo@alba-records.fi
www.alba-records.fi

