

PURCELL, Henry (1659–95)

- | | | |
|----|--|------|
| 1 | In Nomine a 6 in G minor, Z. 746 | 2'04 |
| 2 | Fantasia a 4 in G minor, Z. 735 | 3'22 |
| 3 | Fantasia a 4 in B flat major, Z. 736 | 3'53 |
| 4 | Rondeau in B flat major, from <i>The Fairy Queen</i> | 1'22 |
| 5 | Fantasia a 4 in F major, Z. 737 | 3'21 |
| 6 | Fantasia a 4 in C minor, Z. 738 | 4'08 |
| 7 | Chaconne: Dance for a Chinese Man and Woman
from <i>The Fairy Queen</i> | 2'45 |
| 8 | Fantasia a 4 in D minor, Z. 739 | 3'40 |
| 9 | Fantasia a 4 in A minor, Z. 740 | 4'03 |
| 10 | Two in one upon a Ground from <i>Dioclesian</i> | 2'33 |
| 11 | Fantasia a 4 in E minor, Z. 741 | 3'39 |
| 12 | Fantasia a 4 in G major, Z. 742 | 3'11 |
| 13 | Fantasia a 4 in D minor, Z. 743 | 3'01 |
| 14 | Fantasia a 4 in A minor (incomplete), Z. 744 | 1'03 |
| 15 | Fantasia a 5 in F major 'upon one note', Z. 745 | 2'50 |
| 16 | Fantasia a 3 in D minor, Z. 732 | 2'38 |
| 17 | Fantasia a 3 in F major, Z. 733 | 2'55 |

18	Fantasia a 3 in G minor, Z. 734	2'28
19	Chacony in G minor, Z. 730	4'11
20	In Nomine a 7 in G minor, Z. 747	3'20

TT: 62'38

Chelys Consort of Viols

Ibrahim Aziz *treble viol*

Alison Kinder *treble and alto viols*

Kate Conway *tenor and bass viols*

Sam Stadlen *tenor and bass viols*

Jennifer Bullock *bass viol*

with

Emily Ashton *tenor viol* [tracks 1 & 20]

Harry Buckoke *tenor viol* [track 20]

Editions:

Fantasias and In Nomines: edited by George Hunter, Northwood Music

Chacony: edited by Andrea Bornstein, www.gardane.info

Instrumentarium:

Ibrahim Aziz Treble viol by Kazuya Sato, Japan 2006

Alison Kinder Treble viol by Robert Eyland, England 1988; alto viol by Robert Eyland, England 2005

Kate Conway Tenor viol by Renate Fink, Germany 2014; bass viol by Bryan Maynard, England

Sam Stadlen Tenor viol by Michael Heale; bass viol by Jane Julier, England 2017

Jennifer Bullock Bass viol by Renate Fink, Germany 2007

Emily Ashton Tenor viol by Joe Lotito, England 2012

Harry Buckoke Tenor viol by Michael Heale, England

The *Fantazias and In Nomines* of Henry Purcell are preserved in an autograph volume in the British Library, bearing the title ‘The Works of Hen; Purcell Anno Dom. 1680’. Purcell was only 20 when he penned them into this collection, but he was already making a mark as a composer, writing music for the London theatres and holding posts at Westminster Abbey and at court. The completed fantasias are each inscribed with a date, from 10th June to 31st August 1680.

Several interesting questions can be asked about these pieces, for example: why were they composed? What instruments played them? Who played them? Were they in fact ever performed? But as we shall see, none of these questions has a really satisfactory answer, and in this respect, the Purcell *Fantazias* resemble Bach’s *The Art of the Fugue*, not least because of their supreme quality and inventiveness but also owing to the mysteries that surround their existence.

To answer my first question, we should briefly look at the history of chamber music in seventeenth-century England, namely that of the groups of instruments collectively called consorts. Consorts could either consist of a homogeneous blend of instruments such as a set of viols or violins, or a mixed, ‘broken’ ensemble made up of instruments from different families. The music for these ensembles enjoyed a golden age during the decades surrounding the Civil War (1642–51). Composers such as Orlando Gibbons, John Coprario, Thomas Lupo, John Jenkins and William Lawes contributed to this rich tapestry, which is largely made up of contrapuntal pieces called Fantasias and to a lesser degree dance music. It also includes some vocal music, pieces that would have been played from published madrigal parts, some of which were advertised as being ‘apt for voices or viols’. In *Nomines* are fantasias constructed upon a cantus firmus derived from a section of the *Missa Gloria tibi Trinitas* by the Renaissance composer John Taverner – a uniquely English tradition that lasted from the sixteenth century to the time of Purcell (and was revived in the twentieth century).

As we come out of the Interregnum into the Restoration (1660), the public's taste in music, largely led by what was fashionable at court, swerved from the domestic to the theatrical. There were visiting musicians from abroad, who eventually settled and introduced new trends and forms such as the trio sonata with basso continuo, supplanting the old-fashioned fantasias. Music became more dance-based with lively rhythms and tunes that one could hum. Charles II, a 'professed lover of musick' according to Purcell's contemporary Roger North, had at the same time 'an utter detestation of Fancys [fantasias]', as well as anything he could not beat time to. The King enjoyed listening to music standing up, presumably not just convenient for the foot tapping but also as a quick getaway tactic if the performance was not to his liking. North pointed out that the very last viol fantasias had been written by Matthew Locke, who was one of Purcell's predecessors at court, 'after which we may expect no more of that style'. So, given these circumstances, it is intriguing why, in the summer of 1680, Purcell was suddenly moved to write in that very vein. The answer may never be fully known, though it has been suggested that the *Fantasias* are no more than contrapuntal studies devised by the composer as intellectual exercises and possibly as means of honouring his forebears. Purcell's manuscript bears evidence of further fantasias being composed: there is an unfinished four-part fantasia dated 24th February 1682 (Track 14), and a title page that shows that at least one eight-part fantasia had been planned but not written down.

On closer inspection, the fantasias that survive do closely resemble those of Matthew Locke mentioned above. The pieces, like Locke's, are structured into little sections, each portraying a different mood. Locke and Purcell both use similar tempo markings such as 'Quick', 'Slow' and 'Drag', not commonly seen elsewhere in consort music. There is also something in the harmonic vocabulary that connects the two composers: Purcell's use of chromaticism and dissonance, for example in the closing section of the three-part fantasia in F major (track 17) and in the middle slow section

of the one-note fantasia (track 15) are part of the language that he inherited from his predecessors. Although most of the fugal writing is seemingly archaic, Purcell does include newer fashionable elements, such as the dotted rhythms one would usually hear in French overtures, for instance at the end of the three-part fantasia in D minor (track 16) and in the middle of the four-part fantasia in G minor (track 2). And Purcell's own dramatic flair, a trait that served him well as a theatre composer, lends his music a far more passionate and humane feel than any earlier examples.

Apart from a copy of the autograph score and a set of parts for only one of the three-part fantasias, no other contemporary sources for the *Fantazias* survive, and none specifies what they are for. If they were ever played or performed, what were the instruments used, and who played them? A viol consort is only assumed because of the collection's association with older music as described above, but the ranges of the parts are not always in keeping with the standard sizes of the viol consort (treble, tenor and bass viols) – nor for that matter those of the violin consort (violin, viola, cello or bass violin). The second line in the four-part fantasias often lies too low for the treble viol and violin. In one instance, the range of the third line exceeds the bottom string of the viola. The range of the top voice is wide for the treble viol, bringing the player across over two octaves from middle C to top D in one of the four-part fantasias (track 9). As Purcell was, by this time, composer-in-ordinary for the violins at court (a post he had held since 1677), it is probable that the very first people who came into contact with this music were the musicians from this circle. It makes sense to suggest that a mixture of viols and violins was used to cover all these different ranges. In our recording, however, because we are after all a consort of viols, we have selected the homogeneous option, and used what is called an alto viol for the problematic second voice. This is a size that lies between the treble and tenor viol, and it enables the player to cover all the notes in the part without resorting to octave transpositions or playing in very high positions.

The extra pieces that we have included in this recording, outside the *Fantazias*, reflect the changes in the taste of the English public during the 1680s and 90s. Tracks 4, 7, and 10 are pieces taken from stage works by the composer, namely *Dioclesian* (1690) and *The Fairy Queen* (1692). Ground basses are a common feature at this time, but Purcell clearly manages to take them to a higher plane: in ‘Two in one upon a Ground’ from *Dioclesian*, not only does the bass line stay unchanged throughout, but the two melody instruments decorating above are in exact canon with each other. The Chacony, a famous Purcell work, would have been played by a violin band, just like the Chaconne and Rondeau, but we would like to think that somewhere in England at this period, in a viol-playing, viol-loving household, there would still have been a viol consort performing and enjoying this wonderful music as much as we do.

Finally, a speculation on my part on who might have played the sustained middle Cs in the one-note Fantasia. Among the theories is that it was meant for a Royal person or a novice string player; I think it was written for none other than the keyboard-playing composer himself, directing the consort at each fresh start of the note.

© *Ibrahim Aziz* 2021

Chelys Consort of Viols has garnered a reputation for its faithful yet fresh interpretations of the consort repertoire. The members are among the UK’s leading exponents of the viol, particularly as a consort instrument, and their viols are strung entirely in gut (as would have been the case historically), lending them a particularly distinctive sound.

Chelys performs in the UK and internationally, has broadcast live on BBC Radio 3, and in 2019 made its Wigmore Hall début alongside Dame Emma Kirkby at her 70th birthday concert. The ensemble’s recordings for BIS of works by John Dow-

land with Dame Emma and of the four-part Ayres of Christopher Simpson have both received considerable critical acclaim, *BBC Music Magazine* praising the players' 'light as gossamer' sound, and *Gramophone* declaring theirs to be 'the most beautiful recording of the *Lachrimæ*'. Chelys also enjoys arranging and commissioning music for viols, as with composer Jill Jarman's *Now are my thoughts at peace* for viols and voices, included on the ensemble's acclaimed 2021 release 'Amavi' alongside music by Michael East.

www.chelysconsort.co.uk

Also from Chelys on BIS

Ayres & Graces · BIS-2153

Christopher Simpson: 20 Ayres for Two Trebles and Two Basses (world première recording);
Four Divisions

with **Dan Tidhar** *chamber organ/harpsichord* and **James Akers** *theorbo/baroque guitar*

A Pleasing Melancholy · BIS-2283

Instrumental pieces by John Dowland including *The Seven Lachrimae Pavans* and contemporary songs by Dowland, Robert Jones, Anthony Holborne, Tobias Hume and John Danyel

with **Emma Kirkby** *soprano* and **James Akers** *lute*

Amavi · BIS-2503

Music for viols and voices by Michael East (1580–1648), with a contemporary companion piece, *Now are my thoughts at peace*, commissioned from Jill Jarman

with the **Fieri Consort**

Die *Fantazias und In Nomines* von Henry Purcell sind in einem autographen Band in der British Library erhalten, der den Titel „The Works of Hen; Purcell Anno Dom. 1680“ trägt. Purcell war erst 20 Jahre alt, als er sie in dieser Sammlung niederschrieb, aber er hatte bereits als Komponist auf sich aufmerksam gemacht, schrieb Musik für die Londoner Theater und bekleidete Posten in der Westminster Abbey und bei Hofe. Die Fertigstellung der Fantasien ist jeweils mit Datum – vom 10. Juni bis zum 31. August 1680 – versehen.

Es lassen sich mehrere interessante Fragen zu diesen Stücken stellen – zum Beispiel: Warum wurden sie komponiert? Welche Instrumente spielten sie? Wer hat sie gespielt? Wurden sie überhaupt jemals aufgeführt? Doch wir werden sehen, dass es auf keine dieser Fragen eine wirklich befriedigende Antwort gibt, und in dieser Hinsicht ähneln Purcells *Fantazias* Bachs *Kunst der Fuge* – nicht zuletzt wegen ihrer überragenden Qualität und ihres Erfindungsreichtums, aber auch aufgrund der Geheimnisse, die ihre Existenz umranken.

Um meine erste Frage zu beantworten, sollten wir einen kurzen Blick auf die Geschichte der Kammermusik im England des 17. Jahrhunderts werfen, insbesondere die der instrumentalen Ensembles, die als Consorts bezeichnet werden. Consorts konnten entweder aus einer homogenen Gruppe von Instrumenten bestehen, wie z.B. der Gamben- oder der Violinfamilie, oder aus einem gemischten, „gebrochenen“ Ensemble, das aus Instrumenten verschiedener Familien bestand. Die Musik für diese Ensembles erlebte in den Jahrzehnten um den Bürgerkrieg (1642–51) ihre Blütezeit. Komponisten wie Orlando Gibbons, John Coprario, Thomas Lupo, John Jenkins und William Lawes trugen zu diesem reichhaltigen Werkkorpus bei, der größtenteils aus kontrapunktischen Stücken, den sogenannten Fantasien, und in geringerem Maße aus Tanzmusik besteht. Darunter befindet sich auch etwas Vokalmusik – Stücke, die aus gedruckten Madrigalstimmen gespielt wurden, von denen manche als „für Stimmen oder Gamben geeignet“ beworben

wurden. In *Nomines* sind Fantasien über einem Cantus firmus, der sich aus einem Abschnitt der *Missa Gloria tibi Trinitas* des Renaissancekomponisten John Taverner ableitet – eine spezifisch englische Tradition, die vom 16. Jahrhundert bis zur Zeit Purcells andauerte (und im 20. Jahrhundert wiederbelebt wurde).

Mit dem Übergang vom Interregnum zur Restauration (1660) wandelte sich der öffentliche Musikgeschmack, der weitgehend der höfischen Mode folgte, vom Häuslichen hin zum Theatralischen. Etliche Musiker aus dem Ausland ließen sich in England nieder und brachten neue Trends und Formen mit wie etwa die Trio-sonate mit Generalbass, die die altmodischen Fantasien verdrängte. Die Musik wurde tänzerischer, hatte lebhaftere Rhythmen und Melodien, die sich summen ließen. Charles II., laut Purcells Zeitgenossen Roger North ein „bekennender Musikliebhaber“, hegte zu jener Zeit „größte Abscheu vor Fancys [Fantasien]“, sowie vor allem, wozu er nicht den Takt schlagen konnte. Der König genoss es, Musik im Stehen zu hören, was ihm vermutlich nicht nur die Fußarbeit, sondern auch die Flucht erleichterte, sollte der Vortrag nicht nach seinem Geschmack sein. North vermerkte, dass die allerletzten Gambenfantasien von Matthew Locke stammten, einem von Purcells Vorgängern am Hof, „wonach wohl nichts mehr in diesem Stil zu erwarten ist“. Vor diesem Hintergrund fragt man sich, was Purcell im Sommer 1680 plötzlich dazu bewegt haben mag, in genau diesem Stil zu komponieren. Diese Frage wird vielleicht nie definitiv beantwortet werden, wenn gleich man annimmt, dass die *Fantazias* nichts anderes als kontrapunktische Studien sind, die der Komponist als intellektuelle Exerzitien und möglicherweise zu Ehren seiner Vorgänger geschaffen hat. Purcells Manuskript zeigt, dass noch andere Fantasien komponiert wurden: Es gibt eine unvollendete vierstimmige Fantasia, die auf den 24. Februar 1682 datiert ist (Track 14), und ein Titelblatt, das belegt, dass mindestens eine achtstimmige Fantasie geplant, aber nicht niedergeschrieben wurde.

Bei näherer Betrachtung ähneln die überlieferten Fantasien sehr stark denen des oben erwähnten Matthew Locke. Die Stücke sind, wie jene von Locke, in kleine Abschnitte gegliedert, die jeweils eine andere Stimmung abbilden. Sowohl Locke als auch Purcell verwenden Tempobezeichnungen wie „Schnell“, „Langsam“ und „Schleppend“, die ansonsten in der Consortmusik unüblich sind. Auch im harmonischen Vokabular gibt es etwas, das die beiden Komponisten verbindet: Purcells Chromatik- und Dissonanzgebrauch, zum Beispiel im Schlussteil der dreistimmigen Fantasie F-Dur (Track 17) und im langsamen Mittelteil der Fantasie „über einen Ton“ (Track 15) gehören jener Sprache an, die er von seinen Vorgängern ererbt hat. Obwohl der kontrapunktische Satz zumeist archaisch gehalten ist, setzt Purcell auch modernere Elemente ein, wie z.B. die aus der französischen Ouvertüre vertrauten punktierten Rhythmen am Ende der dreistimmigen Fantasie d-moll (Track 16) oder in der Mitte der vierstimmigen Fantasie g-moll (Track 2). Und Purcells eigenes dramatisches Gespür – ein Charakterzug, der ihm als Bühnenkomponist treffliche Dienste leistete – sorgt dafür, dass seine Musik weitaus leidenschaftlicher und menschlicher ist als alle früheren Beispiele.

Abgesehen von einer Partiturabschrift und einem Stimmensatz für nur eine der dreistimmigen Fantasien sind keine anderen zeitgenössischen Quellen für die Fantasien überliefert, und keine gibt an, wofür sie gedacht war. Wenn sie jemals gespielt oder aufgeführt wurden: Welche Instrumente wurden verwendet, und wer spielte sie? Der Gedanke an ein Gambenconsort beruht allein auf dem erwähnten Zusammenhang dieser Sammlung mit älterer Musik, doch die Stimmumfänge entsprechen nicht immer dem üblichen Gambenconsort (Diskant-, Tenor- und Bassgambe), und schon gar nicht dem Violinconsort (Violine, Viola, Cello oder Bassgeige). Die zweite Stimme der vierstimmigen Fantasien liegt oft zu tief für die Diskantgambe oder die Violine. An einer Stelle unterschreitet der Tonumfang der dritten Stimme die tiefste Saite der Bratsche. Der Tonumfang der Oberstimme ist

für die Diskantgambe sehr groß und führt den Spieler in einer der vierstimmigen Fantasien über zwei Oktaven vom c bis zum d" (Track 9). Da Purcell zu diesem Zeitpunkt bereits Komponist für die königlichen Violinen war (ein Amt, das er seit 1677 innehatte), ist es wahrscheinlich, dass dies auch die ersten Musiker waren, die mit dieser Musik in Kontakt kamen. Wahrscheinlich kam dabei ein gemischtes Ensemble aus Gamben und Violinen zum Einsatz, das alle Tonumfänge abdeckte. Bei unserer Aufnahme haben wir uns jedoch für die homogene Variante entschieden (unterm Strich sind wir ein Gambenconsort) und für die problematische zweite Stimme eine sogenannte Altgambe verwendet. Sie rangiert zwischen Diskant- und Tenorgambe und ermöglicht es dem Spieler, alle Töne dieser Stimme abzudecken, ohne auf Oktavierungen zurückgreifen oder in höchsten Lagen spielen zu müssen.

Die übrigen Stücke, die dieses Album über die *Fantazias* hinaus enthält, spiegeln die Veränderungen des englischen Publikumsgeschmacks in den 1680er und 90er Jahren wider. Die Tracks 4, 7 und 10 stammen aus Bühnenwerken des Komponisten – *Dioclesian* (1690) und *The Fairy Queen* (1692). Ostinat Bässe waren damals nicht ungewöhnlich, aber in „Two in one upon a Ground“ aus *Dioclesian* gelingt es Purcell, sie auf eine höhere Ebene zu heben: Nicht nur wird die Basslinie durchweg beibehalten – die beiden verzierenden Melodieinstrumente bilden darüber hinaus einen strengen Kanon. Die berühmte Chacony wurde wie Chaconne and Rondeau wohl von einem Violinensemble gespielt, aber wir hegen den Gedanken, dass es zu dieser Zeit irgendwo in England in einem der Gambe gewogenen Haushalt noch ein Gambenconsort gab, das diese wunderbare Musik spielte und ebenso genoss wie wir.

Zum Schluss noch eine eigene Vermutung, wer die liegenden c'-Töne in der Fantasie „über einen Ton“ gespielt haben könnte. Man hat angenommen, sie seien für eine königliche Person oder einen Streichernovizen gedacht; ich hingegen

glaube, dass sie für keinen anderen als den Komponisten selber geschrieben wurden, der Tasteninstrument spielte und das Consort mit jedem neu einsetzenden Ton dirigierte.

© *Ibrahim Aziz 2021*

Das **Chelys Consort of Viols** hat sich mit seinen so werktreuen wie frischen Interpretationen des Gambenconsort-Repertoires einen vielgeachteten Namen gemacht. Seine Mitglieder sind führende Gambisten Großbritanniens, insbesondere auf dem Gebiet des Consort. Die Gamben von Chelys sind ausschließlich mit Darmsaiten bespannt, was ihnen einen ganz unverkennbaren Klang verleiht.

Chelys tritt in Großbritannien und international auf, wurde live auf BBC Radio 3 übertragen und gab 2019 sein Debüt in der Wigmore Hall an der Seite von Dame Emma Kirkby beim Konzert anlässlich ihres 70. Geburtstags. Seine bei BIS vorgelegten Aufnahmen – Werke von Dowland mit Dame Emma und vierstimmige Ayres von Christopher Simpson – erhielten großen Beifall der Kritik: Das *BBC Music Magazine* lobte den „spinnwebartigen“ Klang des Ensembles, *Gramophone* sprach von der „wunderbarsten Einspielung des Lachrimæ“. Chelys transkribiert Musik für Gamben und gibt Gambenwerke in Auftrag wie Jill Jarmans *Now are my thoughts at peace* für Gamben und Stimmen, das das gefeierte Album „Amavi“ (2021) mit Musik von Michael East beschließt.

www.chelysconsort.co.uk

Les *Fantazias et In Nomines* de Henry Purcell sont conservés dans un volume autographe à la British Library, portant le titre « The Works of Hen; Purcell Anno Dom. 1680 ». Purcell n'avait que 20 ans quand il les rédigea dans cette collection, mais il faisait déjà sa marque comme compositeur, composant pour les théâtres de Londres et occupant des postes à Westminster Abbey et à la cour. Les fantaisies terminées sont datées du 10 juin au 31 août 1680.

On peut se poser plusieurs questions intéressantes sur ces pièces, par exemple : pourquoi ont-elles été composées ? Sur quels instruments ont-elles été jouées ? Qui les a jouées ? Ont-elles vraiment jamais été jouées ? Mais, comme nous le verrons, aucune de ces questions n'a de réponse satisfaisante et, à cet égard, les *Fantazias* de Purcell ressemblent à l'*Art de la fugue* de Bach, non le moins à cause de leur qualité et ingéniosité suprêmes mais aussi vu les mystères qui entourent leur existence.

Pour répondre à ma première question, on devrait brièvement examiner l'histoire de la musique de chambre en Angleterre du 17^e siècle, c'est-à-dire celle des groupes d'instruments appelés collectivement consorts. Les consorts pouvaient consister soit en mélange homogène d'instruments comme des violes ou violons, ou en un ensemble mixte consistant en instruments de diverses familles. La musique pour ces ensembles connut un âge d'or au cours des décennies entourant la guerre civile anglaise (1642–51). Les compositeurs Orlando Gibbons, John Coprario, Thomas Lupo, John Jenkins et William Lawes entre autres contribuèrent à cette riche tapisserie faite en majeure partie de pièces contrapuntiques appelées *Fantasias* et, à un degré moindre, de la musique de danse. Elle inclut aussi de la musique vocale, des pièces qui auraient été jouées à partir de parties publiées de madrigaux dont certains étaient annoncés comme « convenant à des voix ou violes ». *In Nomines* renferme des fantaisies construites sur un cantus firmus provenant d'une section de la *Missa Gloria tibi Trinitas* du compositeur de la Renaissance John Taverner – une tradition

uniquement anglaise qui dura du 16^e siècle au temps de Purcell (et fut ravivée au 20^e siècle).

Passant de l'interrègne à la restauration (1660), le goût du public en musique, guidé principalement par la mode à la cour, délaissa le domestique pour adopter le théâtral. Des musiciens étrangers en visite finirent pas s'établir et introduisirent de nouvelles tendances et formes comme la sonate en trio avec basse continue, supplantant aux fantaisies démodées. La danse devint plutôt une base pour la musique avec des rythmes animés et des airs qu'on pouvait fredonner. Charles II, un « amateur déclaré de musique » selon Roger North, un contemporain de Purcell, « détestait les fantaisies » ainsi que tout sur quoi il ne pouvait pas battre la mesure. Il plaisait au roi d'écouter de la musique debout, ce qui n'était probablement pas très convenant pour battre la mesure du pied mais une tactique pour fuite rapide si le concert ne lui plaisait pas. North fit remarquer que les toutes dernières fantaisies pour violes avaient été écrites par Matthew Locke, l'un des prédécesseurs de Purcell à la cour, « après quoi nous ne devons plus rien attendre de ce style ». Ainsi, vu ces circonstances, il est intrigant qu'à l'été de 1680, Purcell fut soudainement poussé à écrire dans cette veine. La réponse ne sera peut-être jamais entièrement connue quoiqu'il eût été suggéré que les *Fantazias* ne soient rien de plus que des études contrapuntiques conçues par le compositeur comme exercices intellectuels et possiblement dans le but d'en honorer les ancêtres. Le manuscrit de Purcell porte des preuves de la composition d'autres fantaisies : il s'y trouve une fantaisie inachevée à quatre voix datée du 24 février 1682 (piste 14) et une page de titre montrant qu'au moins une fantaisie à huit voix avait été projetée mais non mise par écrit.

En y regardant de plus près, les fantaisies qui ont survécu ressemblent à celles de Matthew Locke mentionnées ci-dessus. Les pièces, comme celles de Locke, sont formées de petites sections, chacune décrivant une atmosphère différente. Locke et Purcell utilisent des indications de tempo semblables comme « Quick », « Slow »

et « Drag », autrement rarement vues en musique pour consort. Un petit quelque chose aussi dans le vocabulaire harmonique relie les deux compositeurs ; l'emploi du chromatisme et de la dissonance chez Purcell, par exemple dans la section finale de la fantaisie à trois voix en fa majeur (piste 17) et dans la section centrale lente de la fantaisie « sur une note » (piste 15) parlent le langage hérité de ses prédécesseurs. Quoique la majeure partie de l'écriture fuguée semble archaïque, Purcell inclut des éléments plus nouveaux à la mode comme les rythmes pointés qu'on entendrait habituellement dans les ouvertures françaises, par exemple à la fin de la fantaisie à trois voix en ré mineur (piste 16) et au milieu de la fantaisie à quatre voix en sol mineur (piste 2). Et le propre flair dramatique de Purcell, une caractéristique qui lui rendit service en tant que compositeur pour le théâtre, apporte à sa musique un sentiment beaucoup plus passionné et humain que tout exemple qui l'aurait précédée.

Outre une copie de la partition autographe et une série de parties pour seulement l'une des fantaisies à trois voix, aucune autre source contemporaine des fantaisies n'a survécu et aucune ne spécifie pour quels instruments elles ont été pensées. Si elles ont jamais été jouées ou exécutées, quels ont été les instruments utilisés et qui en a joué ? Un consort de violes n'est soupçonné qu'à cause de l'association de la collection avec de la musique plus ancienne telle que décrite ci-dessus, mais les étendues des parties ne sont pas toujours conformes à l'étendue courante du consort de violes (violes aigües, ténors et basses) – pas d'ailleurs non plus à celle d'un consort de violons (violon, alto, violoncelle et basse). La seconde voix des fantaisies à quatre voix est souvent trop grave pour la viole aigüe et le violon. Une fois, l'étendue de la troisième voix va au-delà de la corde basse de l'alto. L'étendue de la voix supérieure est ample pour la viole aigüe, poussant l'instrumentiste sur plus de deux octaves du do central au ré aigu dans l'une des fantaisies à quatre voix (piste 9). Comme Purcell était alors compositeur attiré pour les violons à la cour (un poste qu'il occupait depuis

1677), il est probable que les premières gens qui vinrent en contact avec cette musique fussent les musiciens de ce cercle. Il est sensé de suggérer qu'un mélange de violes et de violons fut utilisé pour couvrir toutes ces étendues diverses. Sur notre disque cependant, parce que nous sommes après tout un consort de violes, nous avons choisi une option homogène et utilisé ce qui est appelé une viole alto pour la problématique seconde voix. Sa étendue se place entre les violes aigüe et ténor et elle permet à l'instrumentiste de couvrir toutes les notes dans la partie sans devoir recourir à des transpositions d'octaves ou jouer dans des positions très aigües.

Les pièces incluses ici, outre les *Fantazias*, reflètent les changements dans le goût du public anglais dans les années 1680 et 90. Les pistes 4, 7 et 10 présentent des morceaux tirés d'œuvres de scène du compositeur, soit *Dioclesian* [*Dioclétien*] (1690) et *The Fairy Queen* [*La Reine-fée*] (1692). Des basses continues (ou obstinées) étaient un trait fréquent à cette époque mais Purcell réussit clairement à les porter sur un niveau plus élevé : dans *Two in one upon a Ground* de *Dioclesian*, la partie de basse reste non seulement inchangée tout le long mais encore les deux instruments mélodiques qui décorent au-dessus sont en canon exact entre eux. *Chacony*, une œuvre célèbre de Purcell, aurait été jouée par un ensemble de violons, tout comme Chaconne et Rondeau, mais nous aimerions penser qu'en quelque part en Angleterre à cette époque, dans une maison où on aimait les violes et à jouer des violes, il devait encore exister un consort de violes qui jouait et appréciait cette merveilleuse musique autant que nous.

Finalement, une spéculation de ma part sur qui pourrait avoir joué les do moyens soutenus dans la fantaisie « sur une note ». Une des théories est que cela aurait été destiné à une personne royale ou un musicien novice ; je pense qu'ils furent destinés à nul autre que le compositeur claveciniste lui-même, dirigeant le consort à chaque nouvelle entrée de la note.

© Ibrahim Aziz 2021

Chelys Consort of Viols s'est bâti une réputation pour ses interprétations à la fois fidèles mais fraîches du répertoire pour consort. Les membres comptent parmi les meilleurs violistes du R-U, en particulier comme instruments de consort, et les cordes de leurs violes sont entièrement faites de boyau (ce qui aurait été le cas à l'époque), qui leur apporte une sonorité particulièrement distinctive.

Chelys joue au R-U et sur la scène internationale, a enregistré en direct sur Radio 3 de la BBC et, en 2019, a fait ses débuts au Wigmore Hall avec Dame Emma Kirkby lors du concert pour son 70^e anniversaire de naissance. Ses disques BIS d'œuvres de Dowland avec Dame Emma et les Ayres à quatre voix de Christopher Simpson ont reçu l'éloge considérable des critiques, le *BBC Music Magazine* louant son « son léger comme un fil d'araignée » et *Gramophone* le déclara être « le plus bel enregistrement des *Lachrimæ* ». Chelys se plaît aussi à arranger et commander de la musique pour violes, comme en témoigne *Now are my thoughts at peace* pour violes et voix du compositeur Jill Jarman, pièce incluse sur la sortie de l'ensemble en 2021, le disque « Amavi » présentant de la musique de Michael East.

www.chelysconsort.co.uk

Chelys would like to thank all those who have made this recording possible, especially Colin and Rosemary Bullock, Linda Hill and anonymous donors for their considerable financial support, Andrew and Penny Banks for loan of the alto viol by Robert Eyland, Marilyn Sansom for the bass viol by Bryan Maynard, and the Mistress and Fellows of Girton College, Cambridge for the use of the chapel and premises.

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: 14th–16th August 2019 at Girton College Chapel, Cambridge, England
Producer: Matthew Bennett
Sound engineer: Dave Rowell

Equipment: Neumann and Brüel & Kjær microphones; Merging Technologies Horus microphone pre-amplifier and high-resolution A/D converter; Pyramix digital audio workstation; B&W and Dynaudio loudspeakers
Original format: 24-bit / 192 kHz

Post-production: Editing: Matthew Bennett
Mixing: Dave Rowell

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Ibrahim Aziz 2021
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover: Embroidered Picture (England), mid-17th century; silk and metal embroidery on silk foundation;
H x W: 22.2 x 28 cm; Bequest of Gertrude M. Oppenheimer; 1981-28-125
(Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum)

Photo of Chelys: © Sam Stadlen / Girton College Chapel
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2583 © & © 2021, BIS Records AB, Sweden.

