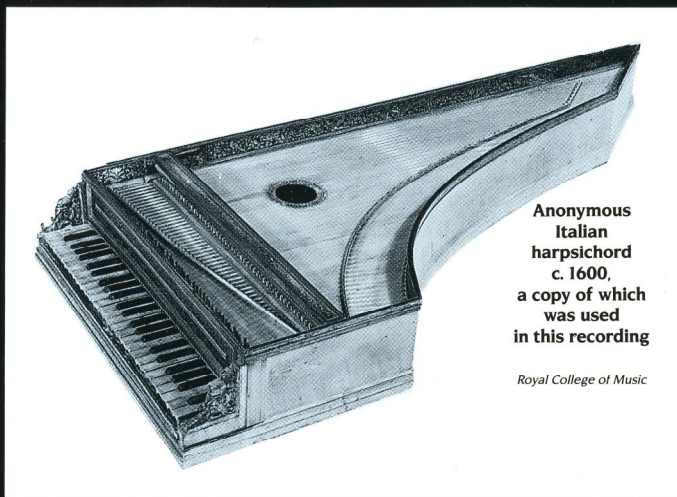


CHANDOS DIGITAL **CHAN 0560**



Anonymous
Italian
harpsichord
c. 1600,
a copy of which
was used
in this recording

Royal College of Music

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

© 1994 Chandos Records Ltd.
© 1994 Chandos Records Ltd.

SPANISH & PORTUGUESE HARPSICHORD



◇ SOPHIE YATES ○

CHANDOS *Early Music*

- 1 ANTONIO DE CABEZÓN (1510-1566)
Diferencias sobre el canto de
'La Dama le demanda' [2:22]
- 2 JOSÉ XIMÉNEZ (1601-1672)
Obra del Primer Tono de lleno [3:55]
- 3 MANUEL RODRIGUES COELHO (c. 1555-1635)
Segunda Susana grosada a 4 sobre a de 5 [6:06]
- 4 ANTONIO DE CABEZÓN
Pavana con su glosa [1:50]
5 Diferencias sobre el Canto Llano del Caballero [3:09]
6 Tiento del Primer Tono [4:20]
7 Diferencias sobre la Gallarda Milanese [2:21]
- 8 MANUEL RODRIGUES COELHO
Segunda Tiento do primeiro tom [9:15]
- 9 ANON
Españoleta [4:11]
- 10 ANTONIO DE CABEZÓN
Fabordón del Primer Tono [2:52]
11 Obra sobre Cantus firmus [3:43]
- 12 ANTÓNIO CARREIRA (c. 1525-c. 1589)
Canção a Quatro glosada [2:46]

- 13 HERNANDO DE CABEZÓN (1541-1602)
Dulce memoria [4:26]
- 14 JOAN CABANILLES (1644-1712)
Tiento de Batalla del Octavo Tono [6:07]
15 Pasacalles Primero Tono [4:57]

DDD TT = 63:27



SOPHIE YATES harpsichord



The harpsichord used in this recording is a fine copy by David Evans of an anonymous Italian instrument, circa. 1600 from the Royal College of Music Museum of Instruments, London. Originally 1 x 8 later altered to 2 x 8
The copy is built in its altered state
Compass: C-d3 without C sharp
Scalings: (mm) C1385 c949 c1-465 c2-255 c3-129
Stringing: Yellow brass throughout
Plectra: Delrin
Pitch: A = 440

Both the repertoire and the history of early Iberian keyboard music are full of mysterious gaps, the reasons for which are as various as they are nebulous. The theorist Juan Bermudo said in his *Declaración de instrumentos musicales* (second edition, 1555) that the blame was to be put upon composers who refused to release their works because of professional jealousy, for fear that their ideas might be stolen, though how seriously one should take this idea remains a matter of dispute. The failure of many composers for economic reasons to publish volumes previously announced must also be taken into account, as well as the destruction for various reasons of manuscript copies: when the 1755 Lisbon earthquake, for example, took with it King John IV's library of music, a substantial quantity of keyboard music disappeared along with the sacred vocal polyphony and villancicos. By far the most obvious reason for the absence of so much music, however, is certainly the fact that improvisation played so large a part in the keyboard player's life. Written-out and printed music must have been the exception rather than the rule.

Thus it is that the earliest surviving dated keyboard piece from Spain is a tiny *tiento* by the vihuelist Alonso de Mudarra, printed in 1546 as a kind of advertisement for a future volume of keyboard music which never appeared. Apart from this isolated example, two manuscripts from the University Library of Coimbra in Portugal are the earliest collections of keyboard music from the Iberian Peninsula.⁽¹⁾ The rest of the 16th century keyboard repertoire may be found in Luis Venegas de Henestrosa's *Libro de cifra nueva* (1557, a collection almost certainly intended for musical amateurs, intended to be the first volume of seven), the volume published in 1578 by Hernando de Cabezón of his father's works (*Obras de música para tecla, harpa y vihuela*), nine pieces included by Bermudo in the 1555 edition of his *Declaración*, and the *ricercars* included by Tomás de Santa María in his treatise on improvisation and ornamentation, *Arte de tañer fantasía* (Valladolid, 1565).

Venegas de Henestrosa's collection contains a large number of works by **Antonio de Cabezón**, whose reputation during his lifetime was extremely high; his patron King Philip II held him in higher esteem than any other artist of whom he was patron except possibly Titian. Cabezón was born in 1510, and learned initially from a local organist, since music was one of the few occupations possible for the blind at that time. He went to study at Palencia in 1521, and five years later, aged sixteen, he was appointed organist to the Empress Isabel. On the Empress's death in 1539, he entered the service of Philip, and accompanied him on two long trips abroad; it is likely that in England he was able to meet Tallis and Byrd, among others.

Cabezón's contribution to the development of Iberian keyboard style can hardly be overestimated. He is associated above all with the perfecting of the *tiento* (*tento* in Portuguese). This uniquely Iberian form is difficult to define precisely, though it has a relative in the Italian *ricercar*. It is generally considered that there are two distinct types: the first episodic and virtuosic in character, originating with vihuelists such as Milán and reaching its apogee in the work of Francisco Correa de Arauxo; and the second more unified structurally, with a more solidly contrapuntal basis underlying the freely imitative melodic writing. It is of the latter kind that Cabezón is considered the master.

The combination of implacable logic with an element of fantasy is easily detected in the *Tiento del Primer Tono*, whose rhythmic elaboration gracefully ornaments the stately harmonic progression of the underlying imitative structure. More overtly virtuosic are the sets of variations, or *diferencias*. These dazzling works nevertheless never exhibit virtuosity at the expense of contrapuntal or harmonic unity; though the patterns of ornamental roulades near the end of the *Diferencias sobre el Canto Llano del Caballero* may look on paper somewhat arbitrary, in performance the logic of their role in the context of the piece is clearly audible.

Manuel Rodrigues Coelho worked as an organist at the cathedrals of Badajoz and Elvas, and at the Lisbon Royal Chapel. His publication of 1620, *Flores de Música*, is one of the most significant documents of Iberian keyboard repertoire of the 17th century, laying as it did the stylistic foundations for organ and harpsichord repertoire both in Spain and Portugal for the subsequent generation of composers: as such it is at least as important as Correa de Arauxo's *Facultad Orgánica* (Alcalá, 1626), and the music is of similarly high quality. The influence of Cabezón's work (in particular the structural methods employed in his monothematic *tientos*) is clearly audible in Coelho's music, and it has been surmised that he met Cabezón's son Hernando⁽²⁾ in Elvas. Coelho's *Segunda Susana grosada a 4 sobre a de 5*, one of a series of variations upon Lassus's well-known song *Susanne un jour*, is a masterly piece of substantial proportions, exhibiting a great variety of rhythmic detail and building up through some highly acrobatic passage work and an inexorable harmonic pull to a tremendous climax. In this there are notable similarities with Byrd and Sweelinck, whose music was influential in the Iberian Peninsula at the time. Coelho's piece also makes an interesting comparison with **Hernando de Cabezón's** *Dulce memoria*, a *glosa* on Sandrin's song *Doulce mémoire*, and which may have been a tribute to his father's memory.

The earliest surviving Portuguese keyboard music may be found in one of the manuscripts

in Coimbra University Library (MM 242) referred to above: works by Helidoro de Paiva (+ 1552) and **Antônio Carreira**. Carreira was extremely important in the development of keyboard music in Portugal (his role has been compared to that of Cabezón in Spain), though he was in fact employed as a singer in the Chapel Royal and later became *Mestre de Capela*. His keyboard music in fact shows a considerable vocal quality, in combination with a virtuosic grasp of the keyboard idiom. The beautiful *Canção a Quatro glosada* is an impressive demonstration of these characteristics.

The elaborate constructions of later composers such as **José Ximénez** and the Catalan **Joan Cabanilles** conceal an earlier stylistic thread of simplicity and clarity, such as may be found in the *pavanas* for vihuela published by Milán in his famous *El Maestro* (Valencia, 1535-6), and often adapted for keyboard. Under the wild rhythmic flourishes of both Ximénez's *Obra del Primer Tono de lleno* and the two pieces by Cabanilles recorded here lie essentially simple structures either of imitative counterpoint or dance-like chordal writing stemming straight from Milán. Cabanilles was organist at Valencia, but was frequently in demand to play elsewhere. It would seem that he spent sometime in France, and his works often call for a larger compass than would have been available to him in Spain. He was renowned for his virtuosity as a performer, and his variations are certainly the most elaborate of their kind. The *Pasacalles Primero Tono* is one such *tour de force*, astonishing in its rhythmic, contrapuntal, and harmonic resourcefulness alike.

By contrast, the anonymous *Españolcta* (from the third volume of Fr Antonio Martín y Coll's collections, dated 1708) is a straightforward dance-like piece in much the same way that Milán's pavanés, from over a century and a half earlier, are. There could hardly be a more eloquent proof of the single-mindedness with which the composers of this period dedicated themselves to perfecting what Tomás de Santa María called *el arte de tañer fantasía*.

© 1994 Ivan Moody

(1) See Macario Santiago Kastner: 'Los manuscritos musicales ns. 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra', *Anuario Musical*, v (1950), p. 78

(2) See preface to the edition of *Flores de Música* by Macario Santiago Kastner, Lisbon 1976, p. IX



Sowohl im Repertoire als auch in der Geschichte früher iberischer Musik für Tasteninstrumente gibt es rätselhafte Lücken, für die sich vielfältige, wenn auch nebulöse Erklärungen finden lassen. Der Theoretiker Juan Bermudo behauptet in seiner *Declaración de instrumentos musicales* (2. Auflage, 1555), daß die Schuld den Komponisten zuzuschreiben sei, die sich aus professioneller Eifersucht und der Furcht, ihre Ideen könnten gestohlen werden, weigerten, ihre Werke zu veröffentlichen. Doch wie ernst diese Behauptung zu nehmen sei, ist nach wie vor umstritten. Man muß außerdem bedenken, daß viele Komponisten es sich finanziell nicht leisten konnten, vordem angekündigte Ausgaben zu publizieren, und daß aus verschiedensten Gründen Handschriften vernichtet wurden: so ging etwa im Lissabonner Erdbeben 1755 mit der Musikbibliothek König Johans IV neben viel geistlicher Vokalpolyphonie und Villancicos auch ein Großteil der Musik für Tasteninstrumente verloren. Doch der offensichtlichste Grund für die Abwesenheit solcher Musik ist wohl die Tatsache, daß im Leben eines Tastenvirtuosen die Improvisation so eine große Rolle spielte. Ausgeschriebene und gedruckte Musik dürfte wohl eher die Ausnahme als die Regel gewesen sein.

Die früheste Tastenmusik, die uns aus Spanien überliefert ist, ist also ein kleiner *Tiento* des Vihuelisten Alonso de Mudarra, 1546 als Werbung für einen künftigen Band ähnlicher Stücke gedruckt, der jedoch nie erschien. Abgesehen von diesem isolierten Beispiel sind zwei Manuskripte in der Universitätsbibliothek im portugiesischen Coimbra die frühesten Sammlungen von Tastenmusik der iberischen Halbinsel⁽¹⁾. Der Rest des Tastenrepertoires aus dem 16. Jahrhundert findet sich in Luis Venegas de Henestrosas *Libro de cifra nueva* (1557, eine Sammlung, die höchstwahrscheinlich für Dilettanten bestimmt war, und der sechs weitere Bände hätten folgen sollen), einer 1578 von Hernando de Cabezón veröffentlichten Sammlung von Werken seines Vaters (*Obras de música para tecla, harpa y vihuela*), neun Stücke, die Bermudo 1555 in die zweite Auflage seiner *Declaración* aufnahm, und den Ricercars, die Tomás de Santa María in seiner Abhandlung über Improvisation und Ornamentation *Arte de tañer fantasía* (Valladolid, 1565) abdruckte.

Venegas de Henestrosas Sammlung enthält eine große Anzahl von Werken von **Antonio de Cabezón**, der sich zu seinen Lebzeiten höchsten Ansehens erfreute: sein Mäzen, König Philipp II, schätzte ihn höher als alle anderen Künstler, die er unterstützte, mit der möglichen Ausnahme von Titian. Cabezón wurde 1510 geboren und wurde zunächst von einem ortsansässigen Organisten unterrichtet, da Musik damals eine der wenigen Berufsaussichten

für Blinde eröffnete. 1521 ging er zum Studium nach Palencia und fünf Jahre später wurde der Sechzehnjährige als Organist der Kaiserin Isabella angestellt. Nach dem Tode der Kaiserin 1539, trat er in die Dienste Philipps ein und begleitete ihn auf zwei langen Auslandsreisen, wobei er wahrscheinlich in England unter anderen Tallis und Byrd begegnete.

Cabezóns Beitrag zur Entwicklung des iberischen Klavierstils läßt sich kaum überschätzen. Sein Name wird besonders mit der Perfektion des *Tiento* (oder *Tento* auf portugiesisch) assoziiert. Diese einzigartige iberische Form läßt sich schwer genau definieren, doch das italienische *Ricercar* ist nah mit ihm verwandt. Im allgemeinen unterscheidet man zwei ausgeprägte Typen: einer hat einen episodischen, virtuosen Charakter, findet seinen Ursprung in Vihuelisten wie Milán und erreichte seinen Höhepunkt in den Werken von Francisco Correa de Arauxo; der zweite ist von größerer struktureller Einheit, wobei die frei imitative Melodik von einem solideren kontrapunktischen Fundament getragen wird. Cabezón wird als Meister dieses zweiten Typus betrachtet.

Die Kombination solch unerbittlicher Logik mit einem Element der Phantasie läßt sich leicht in dem *Tiento del Primer Tono* feststellen, dessen rhythmische Komplexität das gemessene harmonische Fortschreiten der zugrundeliegenden imitativen Struktur anmutig verziert. Deutlicher virtuos sind die Variationen, die *Diferencias*. Diese erstaunlichen Werke stellen jedoch nie Virtuosität auf Kosten kontrapunktischer oder harmonischer Einheit zur Schau – obwohl die Muster der Verzierungen und Rouladen gegen Ende der *Diferencias sobre el Canto Llano del Caballero* auf dem Papier etwas willkürlich erscheinen mögen, so ist in einer Aufführung die Logik ihrer Rolle im Kontext des Stückes deutlich zu hören.

Manuel Rodrigues Coelho arbeitete als Organist an den Kathedralen von Badajoz und Elvas, sowie an der königlichen Kapelle in Lissabon. Seine Veröffentlichung *Flores de Música* von 1620 ist eines der bedeutendsten Dokumente iberischer Tastenmusik des 17. Jahrhunderts, denn sie legt den stilistischen Grundstein für das Orgel- und Cembalorepertoire in Spanien und Portugal für die nachfolgende Komponistengeneration. Somit ist sie zumindest genauso bedeutend wie Correa de Arauxos *Facultad Orgánica* (Alcalá, 1626), und die Musik ist von ähnlich hohem Niveau. Der Einfluß von Cabezóns Werk (besonders die strukturellen Methoden, die er in seinen monothematischen Tientos anwendet) ist deutlich in Coelho's Musik zu hören, und es wurde die Vermutung aufgestellt, daß er in Elvas die Bekanntschaft von Cabezóns Sohn Hernando machte.⁽²⁾ Coelho's Segunda Susana grosada a 4 sobre a de 5, ein Werk in

einer Reihe von Variationswerken über Lasso's bekanntes Lied *Susanne un jour*, ist ein Meisterwerk von gewaltigen Proportionen und zeigt eine große Vielfalt rhythmischer Details und Steigerungen mittels akrobatischen Passagenwerks und ein unerbittliches harmonisches Drängen zu einem gewaltigen Höhepunkt. Darin finden sich bemerkenswerte Ähnlichkeiten zu Byrd und Sweelinck, deren Musik zu jener Zeit in der iberischen Halbinsel einflußreich war. Ebenfalls interessant ist der Vergleich zwischen Coelho's Stück und **Hernando de Cabezón's** *Dulce memoria*, einer *Glosa* über Sandrins Lied *Doulce mémoire*, die ein Tribut zum Andenken seines Vaters sein könnte.

Die früheste portugiesische Tastenmusik, die uns überliefert ist, findet sich in einer der bereits erwähnten Handschriften in der Universitätsbibliothek in Coimbra (MM 242): Werke von Helidoro de Paiva (+1552) und **António Carreira**. Carreira spielte in der Entwicklung der Tastenmusik in Portugal eine äußerst bedeutende Rolle (er wurde in dieser Hinsicht mit Cabezón in Spanien verglichen), war tatsächlich jedoch als Sänger in der königlichen Kapelle angestellt und wurde später *Mestre de Capela*. Seine Tastenmusik ist von einer gewissen vokalen Qualität in Verbindung mit der virtuellen Behandlung der Klaviatur gekennzeichnet. Der herrliche *Canção a Quatro glosada* ist ein beeindruckendes Beispiel für diese Charakteristiken.

Die komplizierten Konstruktionen späterer Komponisten wie **José Ximénez** und des Katalanen **Joan Cabanilles** verschleiern einen früheren stilistischen Zug von Einfachheit und Klarheit, wie er sich in den *Pavanas* für Vihuela findet, die Milán in seinem berühmten *El Maestro* (Valencia, 1535-36) veröffentlichte, und die oft für Tasteninstrumente adaptiert werden. Unter den wilden rhythmischen Verzierungen von Ximénez' *Obra del Primer Tono de Llano* sowie den zwei hier aufgenommenen Stücken von Cabanilles verbergen sich einfache Strukturen entweder von imitativem Kontrapunkt oder tänzerische Homophonie. Cabanilles war Organist in Valencia, war aber häufig auch andernorts gefragt. Er scheint einige Zeit in Frankreich zugebracht zu haben, und seine Werke verlangen oft eine größere Besetzung als ihm in Spanien zur Verfügung gestanden hätte. Er war für seine Virtuosität als Interpret berühmt, und seine Variationen gehören zu den kompliziertesten ihrer Art. Die *Pasacalles Primero Tono* sind eine solche Tour de force, die in ihrem rhythmischen, kontrapunktischen und harmonischen Einfallsreichtum gleichermaßen erstaunlich sind.

Die anonyme *Españoleta* (aus dem dritten Band der Sammlungen von Fr. Antonio Martín y Coll, datiert 1708) ist im Gegensatz dazu ein unkompliziertes tänzerisches Stückchen nach

der Art der über eineinhalb Jahrhunderte früheren Pavanen Miláns. Es könnte wohl kaum einen eloquenteren Beweis für die Zielbewußtheit der Komponisten dieses Zeitalters geben, die sich der Perfektion der *arte de tañer fantasia* (in den Worten von Tomás de Santa María) widmeten.

© 1994 Ivan Moody
Übersetzung: Friary Music Services

(1) Siehe Macario Santiago Kastner: "Los manuscritos musicales ns 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra". *Anuario Musical V* (1950), S. 78

(2) Vgl. Vorwort zu *Flores de Música* hrsg. v. Macario Santiago Kastner, Lissabon 1976, S. IX



L'histoire de la musique pour clavier de la péninsule ibérique, de même que le répertoire correspondant présentent des lacunes dont les causes sont aussi diverses que peu claires. Dans sa *Declaración de instrumentos musicales* (deuxième édition, 1555) le théoricien Juan Bermudo affirme que la faute est à attribuer aux compositeurs, qui ne voulaient pas diffuser leurs œuvres par crainte de plagiat, bien que les avis soient partagés sur l'importance qu'il faut accorder à cette déclaration. Il faut aussi prendre en compte l'impossibilité de la part de nombreux compositeurs de publier des volumes qui avaient été annoncés auparavant, de même que la destruction de copies manuscrites, dont les causes sont multiples: lors du tremblement de terre de Lisbonne (en 1755), par exemple, lorsque la bibliothèque musicale du roi Juan IV fut détruite, une grande quantité de musique pour clavier disparut, en même temps que des œuvres vocales sacrées et des *villancicos*. La raison principale du peu de partitions pour clavier qui nous sont parvenues est néanmoins celle de la pratique de l'improvisation. La musique écrite et imprimée devait constituer l'exception plus que la règle de l'époque.

Ainsi, la plus ancienne pièce espagnole pour clavier qui nous soit parvenue est un petit *tiento* du vihuelliste Alonso de Mudarra, imprimé en 1546 comme une sorte de publicité pour un volume de musique pour clavier à paraître, mais qui ne fut jamais publié. A part cet exemple isolé, les recueils de musique pour clavier les plus anciens de la péninsule sont deux manuscrits de la bibliothèque de l'Université de Coimbra (Portugal)⁽¹⁾. Le reste du répertoire pour clavier du XVIème siècle se trouve dans le *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa (1557, recueil destiné presque certainement à des amateurs, et qui devait constituer le premier de sept volumes), et dans le volume de pièces de Antonio de Cabezón publié en 1578 par son fils Hernando de Cabezón (*Obras de música para tecla, harpa y vihuela*), dont neuf pièces faisaient partie de l'édition de 1555 de la *Declaración* de Bermudo, et les *ricercars* étaient inclus dans le traité sur l'improvisation et l'ornementation de Tomás de Santa María, l'*Arte de tañer fantasia* (Valladolid 1565).

Le recueil de Venegas de Henestrosa contient beaucoup de pièces d' **Antonio de Cabezón**, très célèbre déjà de son vivant: Philippe II, son mécène, l'estimait plus de tous les autres artistes de sa cour, sauf peut-être Titian. Cabezón, aveugle de naissance, est né en 1510, et commença ses études musicales avec un organiste. En 1521 il s'établit à Palencia pour y poursuivre ses études, et cinq ans plus tard (à l'âge de 16 ans) il fut nommé organiste de la reine Isabelle. A la mort de la reine en 1539 il entra au service du roi Philippe II, en

l'accompagnant dans deux voyages à l'étranger. Il est probable que, parmi d'autres musiciens, il rencontra Tallis et Byrd en Angleterre.

La contribution de Cabezón au répertoire ibérique pour clavier peut difficilement être surestimée. Il s'affirma surtout comme compositeur de *tientos* (*tento* en portugais), forme musicale typique de la péninsule ibérique, difficile à définir bien que proche du *ricercar* italien. On en distingue généralement deux sortes: la première, dont l'origine est à attribuer à des vihuellistes comme Milán, a atteint son apogée avec l'œuvre de Francisco Correa de Arauxo; elle est formée de différents épisodes, et présente des traits de virtuosité. La deuxième, dont Cabezón est considéré le maître incontesté, présente une structure plus unitaire, et un caractère plus contrapuntique riche d'imitations.

Le *Tiento del Primer Tono*, dont l'élaboration rythmique enrichi la majestueuse progression harmonique qui en est à la base, combine une logique implacable avec un élément de fantaisie. Les séries de variations, ou *diferencias*, ont un caractère plus virtuose. Néanmoins elles ne révèlent jamais une virtuosité gratuite, qui soit au détriment de l'unité harmonique ou contrapuntique. Si les arabesques formés par les roulades vers la fin des *Diferencias sobre el Canto Llano del Caballero* peuvent sembler arbitraires sur le papier, leur cohérence dans l'ensemble est parfaitement perceptible à l'audition.

Manuel Rodrigues Coelho fut organiste de la cathédrale de Badajoz, Elvas et de la Chapelle royale de Lisbonne. Son recueil *Flores de Música*, publié en 1620, est un des documents les plus importants pour le répertoire pour clavier de la péninsule ibérique au XVII^e siècle. Il a servi à établir les données stylistiques de base du répertoire pour orgue et clavecin d'Espagne et du Portugal. De ce point de vue il est pour le moins aussi important que le *Facultad Orgánica* (Alcalá, 1626) de Correa de Arauxo. L'influence de Cabezón sur la musique de Coelho (en particulier sur les principes structurels des *tientos* monothématiques) est évidente, et il est probable qu'il ait rencontré le fils de Cabezón, Hernando⁽¹⁾ à Elvas. *Segunda Susana grosada a 4 sobre a de 5* de Coelho, l'une des variations sur la célèbre mélodie de Lassus, *Susanne un jour*, est une œuvre magistrale de grandes proportions, qui présente une grande variété d'idées rythmiques et qui conduit par sa tension harmonique à un apogée dramatique après un passage d'une virtuosité rare. De ce point de vue l'œuvre présente des affinités avec celles de Byrd et Sweelinck, qui exerçaient une certaine influence sur les compositeurs de la péninsule ibérique. La pièce de Coelho peut aussi être rapprochée de *Dulce memoria* de **Hernando de Cabezón**, qui est une glose sur *Douce mémoire* de Sandrin, et qui est peut-être un hommage à la mémoire de son père.

Les plus anciennes pièces portugaises pour clavier qui nous soient parvenues se trouvent dans l'un des manuscrits de la bibliothèque de l'Université de Coimbra (MM 242) déjà mentionné: il s'agit d'œuvres de Helidoro de Paiva (mort en 1552) et **António Carreira**. Carreira a été très important pour le développement de la musique pour clavier au Portugal (son rôle a été comparé à celui de Cabezón en Espagne), bien qu'il ait participé à la Chapelle royale en tant que chanteur et plus tard nommé *Mestre de Capela*. Sa musique pour clavier reflète en effet des qualités vocales, tout en développant la virtuosité propre des instruments à clavier. La *Canção a Quatro glosada* témoigne ouvertement de ces qualités.

Les constructions minutieuses de compositeurs plus récents, tels **José Ximénez** et le catalan **Joan Cabanilles**, dissimulent une trame stylistique plus ancienne faite de simplicité et de clarté, que l'on peut déceler dans les *Pavanas* pour vihuela (instrument à cordes pincées espagnol de la Renaissance), éditées par Milán dans son célèbre *El Maestro* (Valencia, 1535-36), et souvent adaptées pour instruments à clavier. Sous les fioritures rythmiques du *Obra del Primer Tono de lleno* de Ximénez et des trois pièces de Cabanilles ici enregistrées se trouvent des structures soit en contrepoint imitatif soit dans un style de danse formé d'accords. Cabanilles a été organiste à Valencia, mais était très demandé aussi ailleurs. Il est probable qu'il ait séjourné quelque temps en France, car ses pièces sont d'une plus grande envergure de celles qu'il aurait composées en Espagne. Célèbre par sa virtuosité, ses variations sont parmi les plus élaborées de leur genre. La *Pasacalles Primero Tono* en est un exemple, et constitue un tour de force par sa richesse rythmique, harmonique et contrapuntique.

L'*Espanoleta* anonyme (extraite du troisième volume du recueil de Fr. Antonio Martín y Coll, daté de 1708), par contre, est une simple pièce de danse, dans le genre des *Pavanas* de Milán, composées un siècle et demi auparavant. Il ne pourrait y avoir une démonstration plus explicite de l'application avec laquelle les compositeurs de cette période se consacrèrent à ce que Tomas de Santa María a appelé *el arte de tañer fantasía*.

© 1994 Ivan Moody
Traduction: Angelo Cantoni

(1) Cf. Macario Santiago Kastner: "Los manuscritos musicales ns. 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra", *Anuario Musical*, V (1950), p. 78.

(2) Cf. la préface à l'édition de *Flores de Música* de Macario Santiago Kastner, Lisbonne 1976, p. IX.



Sophie Yates was educated at Chetham's School and the Royal College of Music, where her teacher was Ruth Dyson. She went on to study in Amsterdam with Bob van Asperen. She was the recipient of several prizes including one for the most distinguished keyboard recital upon graduation in 1985.

Sophie went on to win the international competition at the Boston Early Music Festival. Subsequently she has made tours of the Eastern States of America and, in 1990, was musician-in-residence at the University of Western Australia.

Sophie is frequently invited to play at European festivals such as Utrecht and Flanders and is broadcast regularly on the BBC and WDR.

In addition to French music, English virginals are an area of special interest, and in 1993 Sophie mounted a project to celebrate the 450th anniversary of William Byrd. This has included recitals on several original English virginals, one of which she has recorded for the National Sound Archive.

Sophie Yates war Schülerin an der Chetham's School und studierte am Royal College of Music in London bei Ruth Dyson und anschließend in Amsterdam bei Bob van Asperen. Im Laufe ihres Studiums errang sie mehrere Preise, darunter auch eine Auszeichnung für den besten Vortrag auf Tasteninstrumenten bei ihrer Abschlußprüfung im Jahr 1985.

Kurz darauf war Sophie Preisträgerin im Wettbewerb des Boston Early Music Festival, worauf sie in den Oststaaten Amerikas auf Tournee war. 1990 war sie der Universität von West-Australien angeschlossen.

Sophie Yates nimmt häufig an europäischen Festspielen, darunter Utrecht und Flandern teil und ist regelmäßig in Sendungen der BBC und des WDR zu hören.

Spezialgebiete der Künstlerin sind französische Musik und englische Virginalmusik. 1993 widmete sie sich anlässlich des 450. Geburtstags William Byrds besonders der Musik dieses Komponisten und gab unter anderem Recitals auf verschiedenen authentischen englischen Virginals. Eines dieser Recitals wurde für das National Sound Archive aufgenommen.

Sophie Yates a fait ses études à Chetham et au Royal College of Music, où elle a eu pour professeur Ruth Dyson. Elle a suivi ensuite des cours de perfectionnement à Amsterdam, dans la classe de Bob van Asperen, et récolté en chemin quantité de prix dont le plus important en 1985, au moment de ses examens, dans la section récital d'instruments à clavier.

Sophie Yates a remporté ensuite le concours international du festival de musique ancienne de Boston, et subéquemment s'est produite en tournée dans les états de la côte est des Etats-Unis. En 1990 elle a été nommée musicienne à demeure de l'Université d'Australie occidentale.

Sophie Yates est souvent invitée à se produire dans les festivals européens, comme Utrecht et Les Flandres, de même que sur les ondes de la BBC et de la WDR (Radio allemande).

Melle Yates est non seulement une spécialiste de la musique française de clavecin, mais aussi de la musique anglaise d'épinette (ou virginal). En 1993 elle a mis à exécution un projet qui lui était cher: célébrer le 450ème anniversaire de la naissance de William Byrd. Les activités de cet anniversaire comportait un enregistrement spécial pour le National Sound Archive.

Already released

FRENCH BAROQUE HARPSICHORD

D'ANGELBERT: Deuxième Suite from *Pièces de Clavecin*
Tombeau de Monsieur de Chambonnières

RAMEAU: L'Enharmonique • L'Egyptienne • La Dauphine

COUPERIN: Second Prélude from *L'Art de toucher le Clavecin*
Movements from *Deuxième ordre*

FORQUERAY: Movements from *Cinquième suite*

Sophie Yates

CHAN 0545 - CD

• **A Chandos Digital Recording**

- Recording Producer & Sound Engineer: Gary Cole
- Recorded at Forde Abbey, Somerset on 10-12 December 1993
- Front Cover Photograph of Sophie Yates by Allan Titmuss
- Sleeve Design: Penny Lee • Art Direction: Sarah Haines

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

Printed in Germany

SPANISH & PORTUGUESE HARPSICHORD - Sophie Yates

CHANDOS
CHAN 0560

CHANDOS DIGITAL

CHAN 0560



ANTONIO DE CABEZÓN
(1510-1566)
1 Diferencias sobre el canto de
'La Dama le demanda' [2:22]

JOSÉ XIMÉNEZ
(1601-1672)
2 Obra del Primer Tono de lleno [3:55]

MANUEL RODRIGUES COELHO
(c. 1555-1635)
3 Segunda Susana grosada
a 4 sobre a de 5 [6:06]

ANTONIO DE CABEZÓN
4 Pavana con su glosa [1:50]
5 Diferencias sobre el
Canto Llano del Caballero [3:09]
6 Tiento del Primer Tono [4:20]
7 Diferencias sobre la
Gallarda Milanesa [2:21]

MANUEL RODRIGUES COELHO
8 Segunda Tenta do primeiro tom [9:15]

ANON
9 Española [4:11]

ANTONIO DE CABEZÓN
10 Fabordón del Primer Tono [2:52]
11 Obra sobre Cantus firmus [3:43]

ANTÓNIO CARREIRA
(c. 1525-c. 1589)
12 Canção a Quatro glosada [2:46]

HERNANDO DE CABEZÓN
(1541-1602)
13 Dulce memoria [4:26]

JOAN CABANILLES
(1644-1712)
14 Tiento de Batalla del Octavo Tono [6:07]
15 Pasacalles Primero Tono [4:57]

TT = 63:27 DDD

◇ SOPHIE YATES harpsichord ●

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC7038

© 1994 Chandos Records Ltd. © 1994 Chandos Records Ltd.
Printed in Germany

SPANISH & PORTUGUESE HARPSICHORD - Sophie Yates

CHANDOS
CHAN 0560