



RUBICON

Karim  
Said  
Legacy

Byrd | Schoenberg  
Morley | Tomkins | Bull | Webern | Brahms



## LEGACY Introduction

It is fascinating to explore ways in which composers influence each other, whether across generations or more directly through the master-pupil relationships that they often cultivate. The comparison of William Byrd's pervasive influences on the Elizabethan/Jacobean world with the impact that Arnold Schoenberg left on the 20th century, by Joseph Kerman, inspired my repertoire frame on this disk. I chose a selection of keyboard music, whether for the modern piano or the virginals of 16th-century England, to indulge in the astonishing versatility with which these instruments have been used across the centuries. Byrd, Tomkins, Bull and Morley simply couldn't have imagined the sound of our modern pianos today. However, I'd like to think that they would have loved it. To my ears, it establishes a convincing link with the sound of their string consort music (perhaps because of its ability to sustain a note for longer than a harpsichord), which was my own recent introduction to the world of Renaissance music as an ardent fan of the ensemble *Phantasm*. Its director, Laurence Dreyfus, has been the most inspiring of mentors throughout the different stages of this album's evolution; I could not have wished for a better guide in what is admittedly new territory for me as a pianist. My introduction to the Second Viennese School, on the other hand, came in 2009 when I was privileged enough to start touring Alban Berg's Chamber Concerto with members of the West-Eastern Divan Orchestra, under the leadership of one of the world's most important authorities in this field, Daniel Barenboim.

This is an album about two musical masters, Schoenberg and Byrd, their disciples, and Brahms – a composer who forms a pivotal link in my mind between the Renaissance and the Second Viennese School. I recommend listening to the whole CD in one sitting to get the full experience of the different genres merging into a single through-composed recital.

## Arnold Schoenberg (1874–1951) and William Byrd (c.1539–1623)

Using the past as a springboard for the future is central to Schoenberg's Suite for solo piano op.25 (1923), which takes the form of a Baroque dance suite with a Brahmsian intermezzo in the middle. Although Neoclassicism as a style was relatively popular between the two World Wars (think of Stravinsky's *Pulcinella* from 1919–20), Schoenberg's particular evocation of it here is striking because this was in fact the first time he used his ground-breaking 'twelve-tone method' throughout a complete work. Although music students still to this day use Schoenberg's most important texts on tonal musical composition such as the 'Fundamentals of Musical Composition' and the 'Harmonielehre', noting his significant impact as a teacher, it is very surprising that he wrote so little about his twelve-tone method. We owe much of our understanding of the method to the writings of the next generation of composers who studied with him. Although Schoenberg's music has still not achieved popular fame, his influence on the next generation of composers, from Berg and Webern to Cage and even to Boulez in the second half the last century, was immense – not to mention the fact that a good number of film composers from Hollywood studied with him after his move to California in 1934.

It is not by chance that the recital programme on this CD ends with Byrd's *Fantasia in A minor MB27* (Track 19) – one of his earliest works for keyboard – which invokes his own master, Thomas Tallis, as the main source of inspiration. In some sections Byrd reminds the listener of the gradual metric modulation found in the *Felix namque* for example – one of Tallis's greatest works for the keyboard. Otherwise, Byrd's work is freely composed with little systematic development of the material, the main exception being the introduction of a popular Elizabethan tune in G major about halfway through the piece. As with most Elizabethan fantasias, true to the literal definition of their titles, this work is an exploration of the composer's imagination.

Writing in virtually every style of his day, Byrd produced sacred choral music in both Latin and English, secular songs and instrumental music for keyboard and strings. At a time in history when it was both illegal and dangerous to be a Catholic recusant in Anglican England, he held firmly on to his faith and continued to write music for clandestine Catholic services. However, *Qui Passe* (Track 1) comes from the secular album *My Ladye Nevells Book*, which contains 40 of Byrd's most important pieces for virginals. This set of variations is based on a popular Italian tune of the day which circulated extensively around Europe.

### Four Disciples

Although Byrd wrote no works of music theory, his pupil **Thomas Morley** (c.1557–1602) penned the famous *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597), which serves as one of the most important texts on Elizabethan music theory, and is largely attributed to Byrd's own style of composition. In his treatise, Morley describes musical study as a form of 'contemplation' which, in addition to the moving dedication to his master below, sheds light on the gravitas that characterised musical apprenticeships at the time:

*'The consideration of this hath moved me to publish these labors of mine under your name both to signify unto the world my thankful mind, and also to notify unto yourself in some sort the entire love and unfeigned affection which I bear unto you.'*

Morley was a musician of great versatility. A composer, editor, theorist, publisher and organist, he is probably best remembered for his contribution to the popular Elizabethan tradition of composing and performing Italian madrigals in England. The opening theme of the set of variations *Nancy* (Track 2) is reminiscent of secular folk music, with a strong sense for a vocal melodic line.

**Thomas Tomkins** (1572–1656) was the longest living student of Byrd. A composer and organist, Tomkins developed an independent style as a composer. However, like his master, Tomkins elevates the popular dance steps of the *Pavan and Galliard* (Tracks 4 and 5) into harmonically complex pieces of keyboard writing that also appeal to the improvisatory style of his day. This particular set is dedicated to the memory of Lord Strafford, who was executed on the order of King Charles I just a few years before the monarch's own execution. The piece projects a serious, sombre, melancholic character as a result, highlighted by the fateful repeated notes in the opening of the Pavan. Although the Galliard, traditionally a dance marked by leaps and jumps, starts with an energetic swing, it soon reveals itself as a profound exploration of modal progressions and the ornamented passages layered above them. In his *Hunting Galliard* (Track 14), Tomkins indulges in a lighter side to his musical personality: with a distinctive rhythmic vitality that recalls traditional hunting scenes on horseback.

*Lord Lumley's Pavan and Galliard* (Tracks 7 and 8) by **John Bull** (c.1562–1628) is one of his most significant works. Known as one of the earliest composer-performer virtuosos, Bull dedicated much of his time to practising the art of keyboard playing to the highest level. The peaceful, yet also noble opening of the Pavan leads the way to the flowing passages in the variations that follow, after which come a sparkling and jubilant galliard.

As the entire composed output of **Anton Webern** (1883–1945) fits easily onto only three CDs, it's not surprising that, of all the composers in the so called Second Viennese School headed by Schoenberg, Webern produced the most concise individual works. Written almost as immediate applications of Schoenberg's main interest in the 1920s, the 'method of composing with twelve tones that are related only to one another', Webern's two pieces (Tracks 3 and 6) offer pristine examples of the cell-like gestures found in most of his music.

## 'Brahms the Progressive'

In his essay 'Brahms the Progressive', Schoenberg declares his intention to prove that **Johannes Brahms** (1833–1897) 'the classicist, the academician was a great innovator in the realm of musical language'. Brahms's reputation as an academically-inclined composer developed in part because of his unusual interest in Renaissance and Medieval music; he was particularly fascinated by rhythmic devices of the earlier eras, which remained generally unexplored by other composers in the nineteenth century.

The young Brahms presented himself to Robert Schumann in September 1853 after dedicating a large part of the summer to the intensive study of his music. Brahms's talents as a composer and performer were immediately recognised when he performed the Sonata in F sharp minor, op. 2 (1852). In his diary, Schumann describes Brahms's playing as similar to 'an orchestra of lamenting and loudly jubilant voices', likening his sonatas to 'veiled symphonies'. This sonata draws upon the influence of several composers that Brahms was evidently studying during his formative years. In the fourth movement especially (Track 18), one hears the distinct rhythm of the opening of Beethoven's Fifth Symphony, Liszt-like transcriptions of Hungarian sounding themes, and even Chopin's ghost in the improvisatory scales of the opening and the coda. The first three movements seem to nod in a subtle way to composers and styles on the periphery of Brahms's consciousness; the methodical Beethovenian development of a popular German folk song *Mir ist Leide* in the second and third movements (Tracks 16 and 17), the dance-like gestures of the Lisztian octaves in the opening of the first movement (Track 15) and the almost playful 'medieval' polyrhythms that follow. This work rejoices in a true medley of genres that would preoccupy their composer for the rest of his illustrious career.

Karim Said (2018)





## LEGACY (VERMÄCHTNIS) Einleitung

Ich bin fasziniert davon, wie Komponisten einander beeinflussen, ob über Generationen hinweg oder direkt durch die oft gepflegte Lehrer-Schüler-Beziehung. Joseph Kermans Vergleich von William Byrds tiefgreifendem Einfluss auf die elisabethanische/jakobinische Zeit mit der Wirkung Arnold Schönbergs im 20. Jahrhundert inspirierte mein für diese CD ausgewähltes Repertoire. Ich habe Musik für Tasteninstrumente sowohl für das moderne Klavier als für die Virginal des 16. Jahrhunderts in England ausgewählt, um die erstaunliche Vielseitigkeit auszukosten, mit der diese Instrumente über die Jahrhunderte hinweg genutzt wurden. Byrd, Tomkins, Bull und Morley hätten sich den Klang der modernen Klaviere heute schlichtweg nicht vorstellen können. Mit gefällt aber der Gedanke, dass sie ihn sehr geschätzt hätten. In meinen Ohren könnte das Klavier den von ihnen gespielten Instrumenten noch eine weitere Klangfarbe hinzugefügt und sie dabei vielleicht direkter mit ihrer Consortmusik für Streicher verbunden haben; als glühender Fan des Ensembles *Phantasm* habe ich diese Renaissance-Musik vor kurzem kennengelernt. Dank seinem Leiter Laurence Dreyfus, der in den verschiedenen Entstehungsphasen dieses Albums ein überaus anregender Mentor war, hätte ich mir keinen besseren Ratgeber in diesem für mich als Pianisten zugegeben neuen Bereich wünschen können. Die Zweite Wiener Schule lernte ich indes im Jahre 2009 kennen, als ich das Privileg hatte, Alban Bergs Kammerkonzert mit Musikern des West-Eastern Divan Orchestra unter der Leitung von Daniel Barenboim, einer der weltweit führenden Autoritäten in diesem Bereich, auf einer Tournee zu spielen.

Dies ist ein Album über zwei meisterhafte Komponisten, Schönberg und Byrd, ihre Schüler und Brahms – einen Komponisten, der eine wichtige Verbindung zwischen den beiden gegensätzlichen Welten darstellt. Ich empfehle, die ganze CD auf einmal zu hören: so kann man feststellen, wie sich die verschiedenen Zeitstile mittels eines bewusst zusammengestellten Recitals zu einem verbinden.

## Arnold Schönberg (1874–1951) und William Byrd (ca. 1539–1623)

Die Vergangenheit als Sprungbrett für die Zukunft zu nutzen, ist ein wesentliches Element in Schönbergs Suite für Soloklavier op. 25 (1923), die die Form einer barocken Tanzsuite mit einem an Brahms erinnernden Intermezzo in der Mitte annimmt. Obleich der Neoklassizismus in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen relativ beliebt war (man denke an Strawinskys *Pulcinella* von 1919–20), wird er in diesem Werk besonders eindrucksvoll eingesetzt, da Schönberg hier tatsächlich zum ersten Mal die bahnbrechende „Zwölftontechnik“ ein ganzes Werk hindurch verwendet. Obleich Musikstudenten bis heute Schönbergs wichtigste Texte über tonale Musikkomposition wie „Grundlagen der musikalischen Komposition“ und „Harmonielehre“ nutzen und dabei seine Bedeutung als Lehrer feststellen, ist es doch sehr überraschend, dass er so wenig über seine Zwölftontechnik geschrieben hat. Unser Verständnis der Methode verdankt sich in hohem Maß den Texten der nächsten Komponistengeneration, die bei ihm studiert hat. Obleich seine Musik immer noch nicht allgemein berühmt ist, war sein Einfluss auf die nachfolgende Komponistengeneration von Berg und Webern bis Cage und selbst Boulez in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts erheblich – ganz zu schweigen davon, dass viele Filmkomponisten aus Hollywood bei ihm studiert haben, nachdem er 1934 nach Kalifornien gegangen war.

Kaum zufälligerweise endet das Recitalprogramm dieser CD mit Byrds *Fantasie in a-Moll* MB 27 (Track 19) – einem seiner frühesten Werke für Tasteninstrument –, die sich auf seinen eigenen Lehrer Thomas Tallis als wesentliche Inspirationsquelle beruft. In einigen Abschnitten erinnert Byrd den Hörer an die stufenweise metrische Modulation etwa in *Felix Namque*, einem der großartigsten Werke für Tasteninstrument von Tallis. Andererseits ist Byrds Werk frei komponiert, fast ohne systematische Ausarbeitung des Materials, ausgenommen hauptsächlich die Einführung einer beliebten elisabethanischen

Weise in G-Dur ungefähr in der Mitte des Stückes. Wie die meisten Fantasien aus der elisabethanischen Zeit zeigt auch dieses Werk (titelgemäß) die Einfallskraft des Komponisten.

Byrd, der praktisch in jedem Stil seiner Zeit schreiben konnte, schuf geistliche Chormusikwerke sowohl in lateinischer als auch in englischer Sprache, weltliche Lieder sowie Instrumentalmusik für Tasteninstrument und Streicher. Zu einer Zeit, als es im anglikanischen England sowohl illegal als auch gefährlich war, ein katholischer „Rekusant“ zu sein, hielt er an seinem Glauben fest und schrieb weiter Musik für geheime katholische Gottesdienste. *Qui Passe* (Track 1) stammt allerdings aus dem weltlichen Album *My Ladye Nevells Booke*, das 40 der bedeutendsten Stücke für Virginal von Byrd enthält. Dieser Variationenzyklus basiert auf einer beliebten italienischen Melodie der Zeit, die überall in Europa verbreitet war.

## Vier Schüler

Während Byrd keine Werke zur Musiktheorie schrieb, verfasste sein Schüler **Thomas Morley** (ca. 1557–1602) das berühmte Lehrwerk *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597), einen der bedeutendsten Texte zur elisabethanischen Musiktheorie, der sich weitgehend mit Byrds Kompositionsstil befasst. Morley bezeichnet darin das Musikstudium als eine Form der „Kontemplation“, womit zusätzlich zu der bewegenden Widmung an seinen Lehrer (s. u.) die für die damalige Musikausbildung bezeichnende Bedeutung hervorgehoben wird:

*„Diese Überlegung hat mich bewogen, meine Arbeiten unter Ihrem Namen zu veröffentlichen, um sowohl der Welt meine Dankbarkeit zu bezeigen als auch Ihnen selbst gewissermaßen meine ganze Liebe und echte Zuneigung für Sie zu verkünden.“*

Morley war ein sehr vielseitiger Musiker. Er war Komponist, Herausgeber, Theoretiker, Verleger sowie Organist und ist wohl besonders für seine Beiträge zu der beliebten elisabethanischen Tradition der Komposition und Aufführung italienischer Madrigale in England bekannt. Im Thema des Variationenzyklus *Nancy* (Track 2) klingt weltliche Volksmusik mit einem ausgeprägten Gespür für eine melodische Gesangslinie an.

**Thomas Tomkins** (1572–1656), einer von Byrds Schülern, erreichte ein besonders hohes Alter. Der Komponist und Organist entwickelte einen unabhängigen Kompositionsstil. Wie sein Lehrer erhöhte Tomkins jedoch in *Pavan and Galliard* (Tracks 4 und 5) die beliebten Tänze zu harmonisch komplexen Stücken für Tasteninstrument, die auch den Improvisationsstil seiner Zeit ansprachen. Dieses besondere Werk ist dem Gedenken an Lord Strafford gewidmet, der auf Befehl von König Charles I. nur wenige Jahre vor dessen eigener Exekution hingerichtet wurde. Das Stück entwirft also einen ernsten, düsteren, melancholischen Charakter, hervorgehoben durch die unheilvollen Tonwiederholungen am Beginn der Pavane. Die Galliarde, traditionell ein durch Sprünge gekennzeichnete Tanz, setzt zwar mit energischem Schwung ein, doch folgen bald tiefgründige modale Fortschreitungen und darüber geschichtete, verzierte Passagen. In seiner *Hunting Galliard* (Track 14) schwelgt Tomkins in der leichteren Seite seines Musikstiles: mit ausgeprägter rhythmischer Kraft, die an traditionelle Jagdszenen auf dem Pferderücken erinnert.

*Lord Lumley's Pavan and Galliard* (Tracks 7 und 8) von **John Bull** (ca.1562–1628) ist eines der bedeutendsten Werke dieses Komponisten. Der als einer der frühesten virtuoson Komponisten/Interpreten bekannte Bull wandte einen Großteil seiner Zeit daran, die Kunst des Tasteninstrumentspiels auf höchstem Niveau auszuüben. Der friedvolle, doch auch erhabene Beginn der Pavane leitet über zu den fließenden Passagen in den Variationen, an die sich eine glänzende und jublierende Galliarde anschließt.

Da das gesamte kompositorische Schaffen von **Anton Webern** (1883–1945) mühelos auf nur drei CDs passt, überrascht es nicht, dass er unter allen Komponisten der von Schönberg angeführten sogenannten *Zweiten Wiener Schule* Webern die knappsten Einzelwerke schuf. Die beiden Stücke von Webern in diesem Album (Tracks 3 und 6), die in fast unmittelbarer Anwendung von Schönbergs Hauptinteressengebiet in den 1920er Jahren, der Methode des Komponierens „mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“, geschrieben wurden, bieten makellose Beispiele für die motivischen Zellen, die sich in den meisten seiner Kompositionen finden.

### „Brahms der Fortschrittliche“

In seinem Vortrag *Brahms der Fortschrittliche* erklärt Schönberg, er wolle beweisen, dass **Johannes Brahms** (1833-1897) „der Klassizist, der Akademische, ein großer Neuerer, ja tatsächlich ein großer Fortschrittler im Bereich der musikalischen Sprache war“. Brahms' Ruf als akademisch geneigter Komponist entstand zum Teil wegen seines ungewöhnlichen Interesses für die Musik der Renaissance und des Mittelalters; er war besonders von den rhythmischen Einfällen in den früheren Epochen begeistert, die von anderen Komponisten im 19. Jahrhundert allgemein noch wenig untersucht worden waren.

Der junge Brahms stellte sich im September 1853 Robert Schumann vor, nachdem er einen Großteil des Sommers mit dem intensiven Studium der Musik Schumanns verbracht hatte. Brahms' Begabung als Komponist und Interpret wurde sofort gewürdigt, als er die Sonate in fis-Moll op. 2 (1852) spielte. Schumann schreibt in seinem Artikel *Neue Bahnen* (1853) über das Spiel des jungen Pianisten, der „aus dem Clavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien“. Diese Sonate ist von verschiedenen

Komponisten beeinflusst, die Brahms offensichtlich während seiner prägenden Jahre studiert hatte. Besonders im vierten Satz (Track 18) hört man die Rhythmen des Anfangs von Beethovens 5. Sinfonie, an Liszt erinnernde Transkriptionen ungarisch klingender Themen und sogar Anklänge an Chopin in den improvisierten Skalen am Beginn und in der Coda. Die ersten drei Sätze scheinen subtil auf Komponisten und Stile an der Peripherie von Brahms' Bewusstsein zu verweisen: die methodische Beethovensche Durchführung eines beliebten deutschen Volksliedes („Mir ist Leide“) im zweiten und dritten Satz (Tracks 16 und 17), die tänzerischen Gesten der Lisztschen Oktaven am Beginn des ersten Satzes (Track 15) und die folgenden, fast spielerischen „mittelalterlichen“ Polyrhythmen. Dieses Werk erfreut sich eines wahren Gemischs von Stilrichtungen, mit denen sich der Komponist in seiner weiteren ruhmreichen Karriere befassen sollte.

Karim Said (2018)

Übersetzung: Christiane Frobenius

Executive producer: Matthew Cosgrove

Date & Venue: 12–14 March 2018, Potton Hall, Suffolk

Producer: Jeremy Hayes

Engineer: Ben Conallon

Photos: Marco Borggreve

Design: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd 



RCD1014