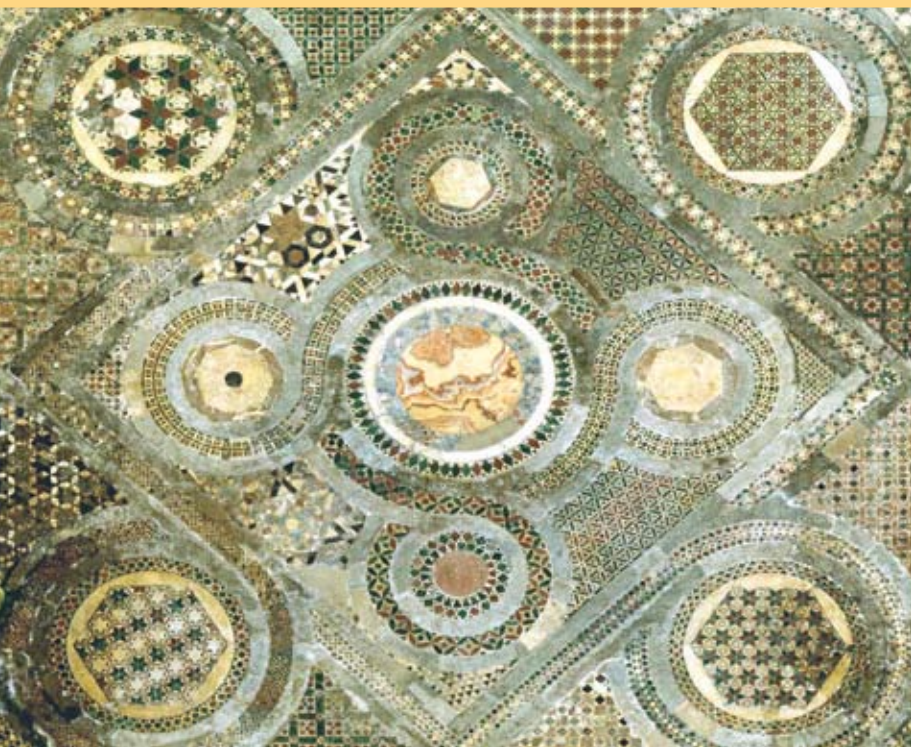


Orlando Gibbons

Complete Keyboard Works

Deux-Elles

Daniel-Ben Pienaar piano



Orlando Gibbons

Complete Keyboard Works

The keyboard output of Orlando Gibbons (1583-1625) still represents a small but significant blind spot in the perception of the work of one of England's greatest composers. Even though he is freely counted among the finest of the great virginalists, it is his vocal music and viol consorts that attract lavish attention; the keyboard works remain, in practice, the domain of a few die-hard devotees. An increasing number of works by William Byrd (Gibbons' teacher) are now to be found in the recital repertoire of pianists interested in keyboard music before Bach. So, the time is perhaps ripe for a fresh assessment of the whole of this part of Gibbons' oeuvre.

Not least because he had but a short life, Gibbons' keyboard music leaves a far more concentrated impression than that of Byrd. But here is also greater consistency of style and quality. Gibbons seems to have attained a supreme compositional technique early on; often we have the sense that he is trying to outdo his teacher in brilliance. But it is in the *manner* of keyboard writing that Byrd is generally accepted as more idiomatic and naturally adapted. This is perplexing since contemporary reports portray the younger man as "the best hand in England". In explanation commentators invoke his seriousness of temperament. The perceived lack of instrumental ostentation is perhaps the most important deterrent to keyboard players taking a general interest in these forty-five pieces. The

appearance of the music on the page only seems to support the image of Gibbons as an 'austere' composer. Beyond frequent scale-like passages in the repeat sections of the dances, the writing seems to make few concessions to the display impulse. Furthermore, the strokes and double strokes through note stems (indications of embellishment) that litter the pages of many of the sources (notably those pieces copied by Benjamin Cosyn) appear to demand very slow tempi to accommodate their execution. The truth is however is that (as Martin Knizia points out in the introduction to his beautifully presented edition of the preludes and fantasias for Universal) many of these ornaments can safely be taken to be the work of the various copyists of Gibbons' music. Sources of the few works whose publication Gibbons may be assumed to have overseen are lightly ornamented, or hardly at all, presumably leaving such matters to taste and circumstance. In addition, there are no contemporary treatises discussing the execution of these strokes.

When, instead, one takes the shape of the phrase and characteristic rhythmical features as one's starting points for pacing a work (notably in the galliards), it soon becomes clear that the frequent semiquaver passages often demand to be played very rapidly and with extraordinary lightness of touch. Are these very sections, for all their less-than-interesting appearance at first sight, the very ones which (at least in part) earned the composer his reputation as "the finest finger of the age"? Moreover, these figurations reveal themselves to be anything but generic – their rhythmic placement,

their characterisation, the particular effect of texture intended, where dissonances occur, are all extremely adroit, and more often than not unique in their given context. (Here one may perhaps remember that, for a long time, the right hand runs in Mozart's piano concertos were considered uninteresting too.) In such a setting it likewise becomes clear where ornaments are needed: for emphasis, to support the syntax, to enhance character or style – and only rarely to 'hold together' the texture.

The present recording really is a recital in two halves, with several of the pieces arranged as suites (we know very little of the chronology of these works, so that such programming is merely fanciful). Whether this 'works' as a sustained listening experience must partly depend on whether the listener can come to terms with the pervasive melancholy that colours so much of this output, and also with the virtual absence of humour; of wit (of the kind that is intended for those 'in the know') there is plenty though, and also of a certain jolliness, even at times bordering on the uncouth.

Fundamentally, this music rests on its great inventiveness of rhythm and of counterpoint. After all, it takes considerable resourcefulness to transfer the sublime purity of contrapuntal writing and cross-rhythm that distinguish the great viol fantasias to the two hands of a keyboard player. A detailed exploration of these forty-five works reveal that a considerable number of them achieve the highest level of technical and expressive mastery and that, even in the less-than-great and in the

trivial, Gibbons displays the continual sensitivity to sonority, to details of voice-leading, and to the pertinently artistic that only a musician with the very finest ear and aesthetic sensibility can consistently achieve.

The ten fantasias and four pavans form the core of this output, both intellectually and in fullness of feeling. Truly outstanding (indeed, unsurpassed in their period) are the fantasias MB9* and MB12 in their integration of contrapuntal conceits into a sustained expressive whole. The *Salisbury pavan* (MB18) is rightly celebrated for an almost mystical beauty, and alongside it can be cited the fantastically baroque MB16, its third part evolving to a searing intensity.

The galliards explore an extraordinary range of affect and effect within the bounds of the nomenclature and set three-part narrative of the dance, ranging from the elegiac (MB24) to the choleric (MB22); from the implacable (MB20) to the exuberant (MB25); from the mincing (MB23) to the muscular (MB19).

Three of the smaller scale grounds are gems: one may note how MB26 (*The Italian ground*) covers the lower range of sonorities, while MB27 is mostly confined to the higher register; *The Queen's command* (MB28) has the hands at either end of the keyboard. With *The woods so wild* (MB29) Gibbons creates a kind of tone poem – earthy and abundant – a considerably more complex setting than Byrd's of the same title. But it is *Peascod time* (MB30) that is climactically brilliant – and a

stunning virtuoso challenge. Emerging effortlessly out of madrigal-like beginnings is an increasingly dense display of rhythmic ambiguities, released in the latter half of the piece in a boundless digital dexterity.

Perhaps to the horror of a certain type of purist this first complete recording of Gibbons' keyboard music is performed on the piano. But here the attempt is not only to present this conveniently slim oeuvre in its entirety; it is also to explore how the finest productions of this era in English music may transcend issues of tuning and medium. In the sleeve notes to his record of seventeenth century keyboard music Glenn Gould speaks of Gibbons' keyboard works as a "music of supreme beauty that somehow lacks its ideal means of reproduction". His recording then includes four pieces by Gibbons in characteristically arid sound. Gould thereby refuses to engage with the many different traditions of handling the sonority of the piano as a means of reaching into a world of instrumental metaphor. Yet the keyboard writing of Gibbons seems to conjure so frequently the soundscapes of fervent vocal ensemble, lively and sensuous string consort and, naturally, the organ in its devotional, contemplative and glorifying capacities. Gould would have preferred perhaps that Gibbons' writing was 'indestructible' in the way Bach's is seen to be – capable of successful representation in almost any medium, the medium being indeed immaterial. And yet it is precisely in coming alive in an anachronistic setting, on a modern instrument, and by drawing on (and borrowing from) traditions that are not necessarily

embedded in the performance history of Gibbons – in addition to those that are – that this music reveals itself to be resilient and transcendent.

© 2007 Daniel-Ben Pienaar

* Musica Britannica, Vol. XX, ed. Gerald Hendrie, 1974.

Orlando Gibbons Complete Keyboard Works

La production pour clavier d'Orlando Gibbons (1583-1625) représente toujours une tache d'ombre, si petite soit-elle, dans la façon dont est perçue l'œuvre d'un des plus grands compositeurs d'Angleterre. Bien qu'on le compte volontiers parmi les meilleurs virginalistes, c'est sa musique vocale et pour ensemble de violes qui attire une attention considérable; ses œuvres pour clavier sont réservées, en pratique, à ses admirateurs les plus obstinés. On peut aujourd'hui trouver un nombre croissant d'œuvres de William Byrd (le professeur de Gibbons) dans le répertoire récital de pianistes qui s'intéressent à la musique pour clavier antérieure à Bach. Le temps est donc peut-être venu de réévaluer cette facette de l'œuvre de Gibbons dans son ensemble.

On garde une impression plus concentrée de la musique pour clavier de Gibbons que de celle de Byrd, et ceci pas uniquement en raison de la courte durée de sa vie. On y trouve aussi une plus grande cohérence dans son style et sa qualité. Gibbons semble avoir atteint une technique de composition suprême plus tôt, et on peut penser qu'il essaie de surpasser son maître par son brio. Mais c'est dans sa *manière* de composition pour clavier que l'on considère généralement Byrd comme plus idiomatique et à l'adaptation plus naturelle. C'est perturbant car les rapports contemporains sur le plus jeune homme le qualifient de « meilleure main d'Angleterre ». Les commentateurs donnent

pour explication le sérieux de son tempérament. Le manque d'ostentation instrumentale tel qu'il est perçu est peut-être ce qui dissuade le plus les musiciens pour clavier qui s'intéressent à ces quarante-cinq morceaux. La musique, telle qu'elle apparaît sur la page, ne semble que soutenir l'image de compositeur « austère » que possède Gibbons. Au-delà des fréquents passages similaires à des gammes des reprises dans les danses, l'écriture ne semble donner que peu d'impulsions visuelles. En outre, les hampes barrées d'un ou deux traits (indiquant l'embellissement) qui jouent des pages de nombreuses sources (en particulier les partitions copiées par Benjamin Cosyn) exigent des tempos très lents pour leur exécution. Cependant, la vérité est que (comme le fait remarquer Martin Knizia dans l'introduction de sa belle édition des préludes et fantaisies pour Universal) tout porte à croire que ces ornements sont l'œuvre des copistes de la musique de Gibbons. Les sources du peu d'œuvres dont on peut supposer que Gibbons a supervisé les publications sont très légèrement ornentées, voire pas du tout, laissant vraisemblablement libre cours aux goûts et aux circonstances. De plus, il n'existe aucun traité contemporain qui en couvre l'exécution.

Quand, à la place, on prend comme points de départ (en particulier dans les gaillardes) la forme de la phrase et les traits rythmiques caractéristiques, on s'aperçoit très vite que les nombreux passages en seizième doivent être joués très rapidement et avec une légèreté du toucher extraordinaire. Ces sections, à première vue bien peu intéressantes, sont-elles celles qui (au moins en partie) ont donné

au compositeur sa réputation de « meilleur doigté de l'époque » ? De plus, ces figurations s'avèrent être tout sauf génériques: leur place rythmique, leur caractérisation, les effets de texture particuliers, où apparaissent des dissonances, sont tous extrêmement adroits, et très souvent uniques dans le contexte donné. (On peut peut-être se rappeler ici que, pendant longtemps, on a trouvé intéressants les passages de la main droite des concertos pour piano de Mozart). Dans ce type d'arrangement, on comprend aussi très vite où les ornements sont nécessaires à l'intensité, à la syntaxe, au caractère ou au style – et seulement rarement au « maintien » de la texture.

Cet enregistrement est réellement un récit en deux moitiés, plusieurs morceaux étant arrangés comme des suites (nous savons très peu sur la chronologie de ces œuvres, ce qui fait qu'une telle programmation est fantaisiste). Que cela « marche », en tant qu'expérience prolongée, doit partiellement dépendre ou non de la capacité de l'auditeur à accepter la mélancolie pénétrante qui colore tant d'entre-elles, et aussi l'absence ou presque d'humour, d'esprit (ceux à l'intention de « ceux qui s'y connaissent »), on en trouve en fait beaucoup, et aussi une certaine gaieté, y compris dans les passages qui sont à la limite du grossier.

Fondamentalement, cette musique repose sur son grand esprit d'invention de rythme et de contrepoint. Après tout, il faut une ingéniosité considérable pour transférer la pureté sublime de la composition contrapuntique et de la polyrythmie qui distinguent les grandes fantaisies pour viole aux

deux mains d'un joueur de clavier. Une exploration détaillée de ces quarante-cinq morceaux révèle qu'un nombre considérable d'entre-eux atteignent le plus haut niveau de maîtrise technique et expressive et que, même dans les moins grands et les plus triviaux, Gibbons prouve la sensibilité continue à la sonorité, au détail de la marche des voix, et à l'artistique pertinent que seul un musicien doté de la meilleure oreille et de la plus grande sensibilité artistique peut atteindre invariablement.

Les dix fantaisies et les quatre pavanés sont au cœur de cette production, à la fois intellectuellement et de par la richesse des sentiments qui y sont exprimés. Véritablement remarquables (en effet, inégalées à l'époque), on trouve les fantaisies MB9* et MB12 dans leur intégration de concepts contrapuntiques à un tout expressif soutenu. La *Salisbury pavan* (MB18) est à raison connue pour une beauté presque mystique, et dans la même veine on peut citer le fantastiquement baroque MB16, dont la troisième partie évolue vers une intensité virulente.

Les gaillardes explorent un éventail extraordinaire d'affect et d'effet dans les limites de la nomenclature et elles créent un récit de la danse en trois parties, allant de l'élégiaque (MB24) au colérique (MB22); de l'implacable (MB20) à l'exubérant (MB25); de l'affecté (MB23) au musculaire (MB19).

Trois des grounds à plus petite échelle sont de véritables bijoux : on peut remarquer comment MB26 (*The Italian ground*) couvre le registre grave des sonorités, tandis que MB27 s'en tient surtout au

registre plus aigu ; *The Queen's command* (MB28) exige que les mains soient placées aux deux extrêmes du clavier. Avec *The woods so wild* (MB29), Gibbons crée une sorte de poème symphonique – truculent et abondant – un arrangement beaucoup plus complexe que celui de Byrd pour le même titre. Mais c'est *Peascod time* (MB30) qui est génial à son paroxysme – et un étonnant défi de virtuosité. Arrivée sans effort de débuts semblables à un madrigal, on trouve une manifestation de plus en plus dense d'ambiguïtés rythmiques, libérées dans la deuxième partie du morceau par une dextérité des doigts sans limites.

Même s'il horrifiera peut-être un certain type de puriste, ce premier enregistrement complet de la musique pour clavier de Gibbons est joué au piano. Mais, ici, on n'essaie pas seulement de présenter cette œuvre courte dans son intégralité, mais aussi de découvrir comment les plus belles productions de la musique anglaise de cette époque peuvent surmonter les questions d'accord et de support. Dans les notes de son disque de musique pour clavier du dix-septième siècle, Glenn Gould qualifie les œuvres pour clavier de Gibbons comme une « musique d'une beauté suprême à laquelle, d'une certaine façon, manque son moyen de reproduction idéal ». Son enregistrement inclut quatre morceaux par Gibbons au son aride caractéristique. Gould y refuse de se lancer dans les nombreuses traditions différentes de manipulation de la sonorité du piano pour parvenir à un monde de métaphores instrumentales. Pourtant, la composition pour clavier de Gibbons semble faire apparaître si souvent les paysages sonores d'un ensemble de voix plein de

feuve, d'un ensemble de cordes vivant et voluptueux, et, naturellement, d'un orgue dans toutes ses capacités de piété, de contemplation et de glorification. Gould aurait peut-être préféré que la musique de Gibbons soit « indestructible » à la manière de celle de Bach, à la représentation possible sur presque n'importe quel support, celui-ci étant en effet immatériel. Et pourtant, c'est précisément parce que sa renaissance dans un arrangement anachronique, sur un instrument moderne, et en faisant appel (et en empruntant) à des traditions qui ne sont pas forcément ancrées dans l'histoire de l'exécution de la musique de Gibbons (en plus de celles qui le sont) que cette musique s'avère être résistante et transcendante.

© 2007 Daniel-Ben Pienaar
(Traduction Florence Yeoman)

* Musica Britannica, Vol. XX, ed. Gerald Hendrie, 1974.

Orlando Gibbons

Complete Keyboard Works

Das Werk für Tastenmusik von Orlando Gibbons (1583-1625), einem der größten englischen Komponisten, ist immer noch ein kleiner aber bedeutender blinder Fleck bei der Einschätzung seines Gesamtwerks. Obwohl er fraglos zu den besten der großen Virginalisten zählt, sind es seine Vokalmusik und die Gambenkonsorten, die die allergrößte Beachtung finden. Die Musik für Tasteninstrumente bleibt indessen einer kleinen Gruppe von eingefleischtesten Verehrern vorbehalten. Heutzutage findet man eine immer größer werdende Anzahl von William Byrds (Gibbons Lehrer) Werken im Repertoire von Pianisten, die an der Tastenmusik aus der Zeit vor Bach interessiert sind. Die Zeit ist also vielleicht reif für eine Neueinschätzung des Gesamtwerks diesen Teils von Gibbons Oeuvre.

Nicht zuletzt wegen seines recht kurzen Lebens hinterlässt Gibbons Tastenmusik einen wesentlich konzentrierteren Eindruck als die von Byrd. Hinzu kommt aber auch eine größere Kontinuität in Stil und Qualität. Gibbons scheint bereits sehr früh eine höchst entwickelte Kompositionstechnik erreicht zu haben. Es hat oftmals den Anschein, als hätte er seinen Lehrer an Brillanz zu übertreffen versucht. Es liegt aber an der Art und Weise der Kompositionen für Tasteninstrumente, wegen der Byrd im Allgemeinen als idiomatischer und natürlicher angesehen wird. Das ist verblüffend, da der jüngere Mann in zeitgenössischen Berichten als „die beste Hand in England“ beschrieben wurde. Kommentatoren berufen sich in ihren Erklärungen auf Gibbons

ernstes Temperament. Das offensichtliche Fehlen von einer instrumentell aufwendigen Ausarbeitung ist vielleicht das größte Abschreckungsmittel für Tastenmusiker, um sich für diese 45 Stücke zu interessieren. Das Erscheinungsbild der Musik auf Papier allein scheint den Eindruck von Gibbons als einen „nüchternen“ Komponisten zu unterstreichen. Über die häufigen Tonleiter-ähnlichen Passagen in den Wiederholungsabschnitten der Tänze hinaus machen die Kompositionen nur wenige Zugeständnisse an den Wunsch nach kreativer Entfaltung. Darüber hinaus hat es den Anschein, als würden die einfachen und doppelten Striche durch die Notenhäse (Anzeichen für Ausschmückung), die man auf den Seiten einer Vielzahl der Quellen finden kann (vor allem jene Stücke, die von Benjamin Cosyn kopiert wurden) sehr langsame Tempi erfordern, um die Ausführung zu erleichtern. In Wahrheit kann aber mit großer Sicherheit gesagt werden, dass viele dieser Verzerrungen von verschiedenen Abschreibern der Musik Gibbons stammen (wie Martin Knizia in der Einleitung zu seiner großartig durchdachten Ausgabe der Präludien und Fantasien für den Musikverlag Universal Edition aufzeigt). Die Quellen der wenigen Werke, deren Veröffentlichung Gibbons sehr wahrscheinlich in eigener Verantwortung beaufsichtigte, sind entweder kaum oder nur ganz leicht ausgeschmückt, da er dies vermutlich dem jeweiligen Geschmack und Umstand überlassen hat. Hinzukommt, dass es keine zeitgenössischen Abhandlungen zur Ausführung dieser Striche durch die Notenhäse gibt.

Wenn man für die Tempobestimmung des Werks von der Form der Phrasierung und den charak-

teristischen rhythmischen Merkmalen ausgeht (besonders in der Gaillarde), wird schnell deutlich, dass die zahlreichen Passagen mit Sechzehntelnoten häufig ein äußerst rasches Spiel mit einem besonders leichten Anschlag erfordern. Sind es vielleicht gerade diese Abschnitte, die auf den ersten Blick einen eher uninteressanten Eindruck machen, durch die sich der Komponist seinen Ruf als „der beste Finger der Zeit“ erwarb? Darüber hinaus zeigen diese Figurationen, dass sie keineswegs exemplarisch sind: ihre rhythmische Platzierung, ihre Charakterisierung, der besondere Effekt in der musikalischen Textur, wo Dissonanzen auftreten, sie alle sind äußerst geschickt und meistens in ihrem eigenen Kontext einzigartig. (An dieser Stelle sei daran erinnert, dass für einen langen Zeitraum die Läufe für die rechte Hand in den Klavierkonzerten von Mozart ebenfalls als uninteressant angesehen worden waren.) In so einem Milieu wird es gleichermaßen klar, wofür die Verzerrungen benötigt werden: zur Betonung, zur Unterstützung der Syntax, um den Charakter oder Stil zu verstärken und nur in den seltensten Fällen um die musikalische Textur „zusammenzuhalten“.

Die vorliegende Aufnahme ist eigentlich ein Rezital aus zwei Hälften, mit mehreren, in Suiten arrangierten Stücken. (Wir wissen nur sehr wenig über die Reihenfolge dieser Werke, so dass die vorliegende Zusammenstellung lediglich ausgedacht ist.) Ob dieses Arrangement als ein beständiges Hörerlebnis „funktionieren“ kann, hängt davon ab, ob der Zuhörer zurechtkommt mit der tief greifenden Melancholie, die große Teile von Gibbons Werk bestimmt, sowie mit dem Fehlen jeglichen Humors.

Scharfsinnigkeit gibt es zur Genüge (von der Art, die für Eingeweihte gedacht ist), und auch eine gewisse, oftmals ans Grobe grenzende Fröhlichkeit.

Diese Musik basiert im Wesentlichen auf ihrem großen Ideenreichtum in Bezug auf Rhythmus und Kontrapunkt. Immerhin benötigt es eine beachtliche Findigkeit, die großartige Reinheit der kontrapunktischen Komposition und des Kreuzrhythmus, die die großen Gambenfantasien auszeichnet, für die zwei Hände eines Tastenmusiklers umzuschreiben. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit diesen 45 Werken zeigt, dass eine beachtliche Anzahl von ihnen das höchste Niveau technischer und ausdrucksvoller Virtuosität erreichen, und dass Gibbons sogar in den schwächeren, eher trivialen Stücken ein beständiges Feingefühl in Bezug auf Klangfülle, auf Aspekte der Stimmführung und auf eine angemessene Kunstfertigkeit aufweist, das nur ein Musiker mit dem allerfeinsten Gehör und ästhetischer Empfindlichkeit so beständig erreichen kann.

Die zehn Fantasien und vier Pavanen bilden sowohl intellektuell wie auch in der Fülle des Gefühls den Kern dieses Kompositionswerks. Wirklich hervorragend (und in der Tat unübertroffen in ihrer Epoche) sind die Fantasien MB9* und MB12 durch ihre Integration kontrapunktischer Ideen in ein haltendes, ausdrucksstarkes Ganzes. Die *Salisbury pavan* (MB18) ist zu Recht wegen ihrer fast mystischen Schönheit berühmt und an ihrer Seite steht die fantastische barocke Pavane MB16, deren dritter Satz sich zu einer glühenden Intensität weiterentwickelt.

Die Gaillarden untersuchen eine beeindruckende Bandbreite an Affekten und Effekten innerhalb der Grenzen der Nomenklatur und geben eine dreiteilige Schilderung des Tanzes, vom elegischen (MB24) zum choleralischen (MB22), vom unerbittlichen (MB20) zum überschwänglichen (MB25) und vom affektierten (MB23) zum muskulösen (MB19). Mit *The woods so wild* (MB29) hat Gibbons eine Art Klanggedicht geschaffen, erdig und opulent, das eine weitaus komplexere Fassung des gleichnamigen Werks von Byrd ist.

Drei der Konzepte kleineren Maßstabs sind echte Kostbarkeiten: Während MB26 (*The Italian ground*) den unteren Bereich der Klangfülle abdeckt, bleibt MB27 vorwiegend auf die hohen Register beschränkt. Bei *The Queen's command* (MB28) befinden sich die Hände an beiden Enden der Tastatur. Es ist aber *Peascod time* (MB30), das in seiner kulminierenden Art brillant und eine unglauwbare virtuose Herausforderung ist. Mühelos aus dem Madrigal-ähnlichen Anfang geht eine zunehmend dichter werdende Darstellung von rhythmischen Mehrdeutigkeiten hervor, die in der zweiten Hälfte des Stückes in einer grenzenlosen Fingerfertigkeit ihren Ausdruck findet.

Diese erste komplette Aufnahme von Gibbons Tastenmusik wurde - unter Umständen zum Entsetzen für einige Puristen - auf dem Klavier eingespielt. Es wird hier aber nicht nur der Versuch gemacht, dieses übersichtlich schmale Oeuvre in seiner Ganzheit zu präsentieren, sondern es soll gleichzeitig untersucht werden, wie die feinsten Produktionen aus dieser Epoche der englischen Musik Fragen

zu Stimmung und Medium umgesetzt haben. Glenn Gould beschreibt in dem Plattencovertext zu seiner Einspielung von Tastenmusik aus dem 17. Jahrhundert Gibbons Werke für Tasteninstrumente als „Musik von größter Schönheit, der aber irgendwie das ideale Mittel der Wiedergabe fehlt“. Seine Aufnahme enthält dann auch vier Stücke von Gibbons in typisch nüchternem Klang. Gould verweigert damit, sich auf die vielen verschiedenen Traditionen einzulassen, die im Umgang mit der Klangfülle des Klaviers als Mittel eingesetzt werden, um in die Welt der instrumentalen Metapher vorzudringen. Dennoch scheint Gibbons Tastenmusik häufig die Klanglandschaften eines leidenschaftlichen Gesangensembles, lebendige und sinnliche Streicherconsorts und natürlich die Orgel mit ihren andächtigen, kontemplativen und verherrlichenden Möglichkeiten hervorzuzaubern. Gould hätte es vielleicht bevorzugt, wenn Gibbons Kompositionen „unzerstörbar“ gewesen wären, in der Art wie die von Bach – mit der Möglichkeit, eine erfolgreiche Vorstellung auf fast jedem Medium zu erreichen, wobei das Medium an sich unerheblich ist. Und es ist gerade in diesem anachronistischen Rahmen, auf einem modernen Instrument und durch das Zurückgreifen auf (und Anleihen aus) Traditionen, die nicht unbedingt verwurzelt sind in der Geschichte von Gibbons Aufführungen, das diese Musik sich als beständig und transzendent erweist.

© 2007 Daniel-Ben Pienaar
(Übersetzt von Claudia Schottlander)

* Musica Britannica, Vol. XX, ed. Gerald Hendrie, 1974.

Daniel-Ben Pienaar

Daniel-Ben Pienaar was born in South Africa, where he made his debut aged 14 in the Liszt E flat Concerto. After winning his country's National Youth Music Competition and the University of South Africa Overseas Music Scholarship Competition, he entered the Royal Academy of Music in London, where he won the Queen's Commendation in 1997 and held the Hodgson Fellowship in 1997/8.

Performances in recent years have included the Schumann Concerto with the Philharmonia Orchestra, London cycles of the complete Mozart Sonatas, Bach's Six Partitas for Keyboard, Chopin's Seventeen Waltzes, debuts in the USA (including Bach's Goldberg Variations) and Japan (including Chopin's Four Ballades), and appearances at the National Arts Festival and radio broadcasts in South Africa.

His most recent solo recitals included a Liszt Sonata at Hamarikyu Hall in Tokyo and The Well-Tempered Clavier in the U.S.

A Chopin recital for Victor Japan and a recording of the Well-Tempered Clavier Book 1 for the Prometheus label were released in 2003/04. That was followed by Book 2 of the Well-Tempered Clavier in the spring of 2005 (on Magnatune). The '48' is to be re-released on Deux-Elles in the coming months.

For my parents, Ben and Susan Pienaar.

Future recording projects will include the Bach Keyboard Partitas and Goldberg Variations and keyboard works by Johan Jacob Froberger.

He has collaborated regularly with the violinist Narimichi Kawabata, with whom he has made numerous tours of Japan, performed in England and the US, and recorded five CDs for Victor Japan. He has also collaborated with cellist Alexander Baillie and violinist Pieter Schoeman, co-leader of the London Philharmonic Orchestra. His work with trumpeter Jonathan Freeman-Attwood has led to the release of a CD of French repertoire (including Pienaar's own arrangements) on the Linn label, to be followed by a disc of 17th century music in 2008.

Daniel-Ben is currently piano professor and academic lecturer at the Royal Academy of Music, where a cycle of four Schubert sonata concerts are planned for 2008.

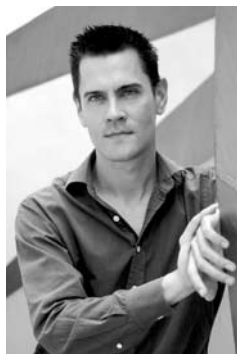


photo: Uta Krizia

With gratitude for the generosity of Alex Clark and Clare Hornsby.

Orlando Gibbons

Complete Keyboard Works

Daniel-Ben Pienaar piano

DISC 1

- 1 Fantasia MB10 1:40
- 2 Pavan MB17 4:13
- 3 Galliard MB24 3:03
- 4 Ground MB26 1:32
- 5 Mask *The Fairest nymph* MB43 1:41
- 6 Fantasia MB14 1:57
- 7 Alman MB35 1:07
- 8 Galliard MB25 1:30
- 9 Ground *The Italian ground* MB27 1:30
- 10 Mask *Lincoln's Inn Mask* MB44 1:06
- 11 Prelude MB2 1:08
- 12 Alman MB37 1:44
- 13 Alman MB36 1:39
- 14 Fantasia MB6 0:54
- 15 Fantasia MB5 0:29
- 16 Galliard *Lady Hutton* MB20 0:49
- 17 Galliard MB23 1:18
- 18 Galliard MB21 1:35
- 19 Fantasia MB9 4:37
- 20 Pavan MB16 4:17
- 21 Ground *Whoop, do me no harm, good man* MB31 1:11
- 22 Ground *Peascod time, or, The hunt's up* MB30 5:28

DISC 2

- 1 Fantasia MB7 4:00
- 2 Alman MB33 3:06
- 3 Coranto *French Coranto* MB38 0:54
- 4 Coranto MB39 1:16
- 5 Mask *Welcome home* MB42 1:08
- 6 Prelude MB1 1:50
- 7 Versus MB4 0:31
- 8 Fantasia MB11 2:30
- 9 Alman MB34 1:04
- 10 Coranto MB40 0:49
- 11 Fantasia MB13 2:03
- 12 Mask *The temple mask* MB45 1:13
- 13 Ground *The Queen's command* MB28 1:42
- 14 Ground *The woods so wild* MB29 3:21
- 15 *French Air* MB32 0:50
- 16 Prelude MB3 1:41
- 17 Fantasia MB8 2:53
- 18 Pavan MB15 5:11
- 19 Galliard MB22 2:03
- 20 Mask *Nann's mask or French Alman* MB41 1:30
- 21 Pavan *Lord Salisbury* MB18 7:47
- 22 Galliard *Lord Salisbury* MB19 1:40
- 23 Fantasia MB12 3:20

Recording Producer Jonathan Freeman-Attwood
 Recording Engineer Kirstin Cowie
 Booklet Notes Daniel-Ben Pienaar

Editing Adam Langston
 Piano Technician Clive Ackroyd

Recorded at the Duke's Hall of the Royal Academy of Music on 7, 13 and 14 September 2006.
 Cover image of Cosmati 'Great Paving' 1268, Westminster Abbey, London, where Gibbons was organist from 1623. Copyright: Dean & Chapter of Westminster.

© (P) 2007 Deux-Elles Limited, Reading, UK.

www.deux-elles.com