



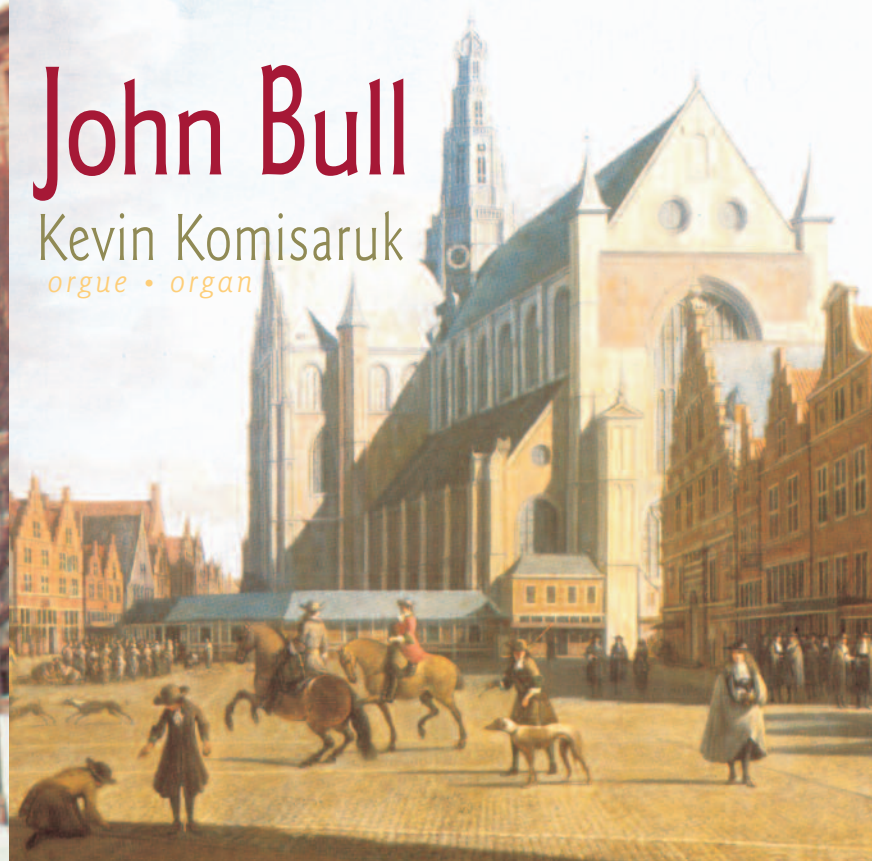
L'église anglicane Saint-Jean-l'Évangéliste, Montréal
The Church of St. John the Evangelist, Montreal

Photo : Normand Bourque

John Bull

Kevin Komisaruk

orgue • organ



Classique

ACD 2 2239

ATMA

John Bull

c. 1563-1628

Kevin Komisaruk
orgue • organ

Enregistrement et réalisation / *Recorded and produced by:* Johanne Goyette

The Church of St. John the Evangelist, Montréal
10 et 11 septembre 2000 / *September 10 and 11, 2000*

Préparation de l'orgue / *Organ Preparation:* André Lacroix, Gunter Böhme

Assistant: Jonathan Oldengarm

Édition du livret / *Booklet Editor:* Jeffrey Steele

Photographie / *Photography:* Pat Pinotti

Adjoints à la production / *Production Assistants:* Valérie Leclair, Jacques-André Houle

Conception graphique / *Graphic Design:* Diane Lagacé

Couverture du livret / *Cover Art:*
Gerrit Berckhede (1638-1698), *Le Grote Markt à Haarlem / The Grote Markt in Haarlem, ca. 1648*

1	In Nomine (I)	4:43
2	Chromatic Fantasia	2:44
3	Fantasia «La Guamina»	3:32
4	In Nomine (III)	3:31
5	Prelude and Fantasia «Sol ut, mi fa sol la»	3:37
6	Salvator mundi	9:10
7	Fantasia «À Leona»	4:44
8	In Nomine (XII)	3:29
9	Fantasia (I) «Vestiva i colli»	3:50
10	In Nomine (IX)	8:05
11	Prelude and Carol «Laet ons met herten reijne»	3:27
12	Carol (I) «Een Kindeken is ons geboren»	2:58
13	Carol «Den lustelijcken Meij»	5:50
14	Christe Redemptor omnium	3:23
15	In Nomine (II)	4:16
16	Salve Regina (I)	7:38

1:14:57



John Bull

(c. 1563–1628)

Mystery and unbridled virtuosity respectively distinguish the biography and the keyboard works of John Bull. While the composer's biography remains cloaked in legend, his keyboard works, which span a variety of genres (plainsong settings, preludes and fantasies, pavans and galliards, other dance forms, arrangements and character pieces, and grounds and variations) reflect his spectacular accomplishments both in the English and Continental styles. Bull scholar Walker Cunningham has astutely remarked that the awesome stylistic range and technical demands of his keyboard music reflect his place within "the two musical cultures which his life spanned—the one English and Renaissance, the other Continental and Baroque."¹

¹ Walker Cunningham, *The Keyboard Music of John Bull* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1984), xvi.

Bull's Life

According to recent evidence concerning Bull's origins, the composer's family probably came from Hereford, where Bull was a choirboy at the Cathedral in 1573. Bull entered the Chapel Royal at about 11 years of age, when Thomas Tallis and William Byrd were organists there. His first appointment came in 1582, as organist of Hereford Cathedral, where he was shortly thereafter made Master of the children. In 1585-86 he was sworn a Gentleman of the Chapel Royal, eventually assuming the position of organist alongside his teacher John Blitheman, who had succeeded Tallis in 1585. From 1586 to 1592, Bull attained no less than three university degrees: the B.Mus from Oxford, the Mus.D from Cambridge, and a second doctorate from Oxford by incorporation. In the interval, the death of Blitheman in 1591 made way for Bull's appointment as chief organist in the Chapel Royal. In 1596, another position that accrued to Bull was that of Reader in Music of the newly founded Gresham College in London. His inaugural lecture there indicated that, in addition to Blitheman, he may also have studied with William Byrd, whose keyboard works often point to a close exchange between them, at least before Bull's final departure from England in 1613.

In 1601 or 1602 Bull left England for the Continent, officially for health reasons. Although the sojourn, which may have included trips to Paris, Wolfenbüttel, Brussels and Amsterdam, is not clearly documented, there is circumstantial evidence that Bull's purpose in leaving for such an extended time was the gathering of secret information on behalf of the English court. During this interval he may also have met Jan Pieterszoon Sweelinck in Amsterdam, although this conjecture is based solely on stylistic affinities between the works of the two composers.

After Queen Elizabeth's death in 1603, Bull was appointed music teacher to the royal children of James I, later becoming head of Prince Henry's household musicians. In 1607 he was married and consequently resigned the Gresham Readership in music. His wife, Elizabeth Walter, bore him a daughter. Tragedy struck the royal household on 6 November 1612, when Bull's patron Prince Henry was thrown from his horse and killed. Less than a year later, Bull fled England for good.

The composer's exile, first to Brussels where he became organist at the court of Archduke Albert, then to Antwerp less than a year later, has been the subject of much lore, even from the earliest sources. Reasons

Works on this Recording

for his flight range from religious conviction (Bull claimed that James I had laid charges against him for being a Catholic) to professional rivalry and finally, adultery. Of the adultery charge, which must remain dubious at least with respect to the composer's exile, William Abbot, Archbishop of Canterbury affirmed in a letter that Bull "hath more music than honesty and is as famous for marring virginity as he is for fingering of organs and virginals."

There is unfortunately very little information regarding Bull's activities in Antwerp, apart from the fact that he succeeded Raymond Waelrant as organist of Antwerp Cathedral, retaining the post until his death. He was only once reported as having travelled outside of Antwerp for an organ inspection at 'sHertogenbosch. John Bull died on 15 March 1628 and was buried in the cemetery next to the Cathedral. In recent years his tomb has been excavated to make way for an underground station.

Liturgical Works: Plainsong Settings

The setting for keyboard of plainsongs appealed to Bull to the point where, in this genre, he is unrivalled among his British contemporaries. Contrary to Byrd who seemed more at ease with other ways of devising large-scale works, Bull conceived of the limitations of the plainsong as a challenge to be enthusiastically embraced. Indeed, he deploys in these works his particular genius for inventing keyboard devices, and nearly every aspect of his compositional thinking is found in these extraordinary works.

The history of the keyboard plainsong setting is colourful, chiefly because its progress is intimately tied to the religious strife characteristic of Early Modern England. The 1559 Parliament Act of Supremacy and Uniformity eliminated the organ from the Mass and the office. The organ continued, however, to play at certain times during the religious service, the offertory being the privileged place for performing settings of cantus firmi from the *Felix namque, Gloria Tibi Trinitas, Miserere, Salvator mundi*, as well as other mass portions, antiphons, Magnificats, and office hymns. In England these compositions eventually gave way, in the liturgical context, to the freely composed fantasias and voluntaries.

The *In Nomine* Tradition

Bull was inspired to develop the *In Nomine* by Blietheman, Tallis, as well as the vast literature of consort settings that had reached an apex by mid-century. Though the origin of the keyboard *In Nomine* is observed in transcription of these consort settings, this can only partially explain the pieces which Bull wrote and which he developed along highly individual lines. The title *In Nomine* derives from the words *In nomine Domine*, set to the melody of the antiphon *Gloria Tibi Trinitas* by John Taverner (1495-1545) in the *Benedictus* of his Mass, also entitled *Gloria Tibi Trinitas*. Taverner named his consort settings of the plainsong *In Nomine*, inspiring a tradition that lasted well into the Jacobean era. The chant features 54 notes, a powerful number in Christian-Cabalistic terms. Perhaps this had something to do with Bull's fascination with the *In Nomine*: his interest in the mystical interpretations of Cabala shows up in the symbols depicted on his portrait (dated 1589), now preserved in the collection of the Faculty of Music at Oxford University.

In his settings, Bull places the cantus firmus in either the tenor or top voice, a usual practice, and also experiments with it in the bass (*In Nomines* I and IX on the present

recording); never does he place it in the alto. Almost all of Bull's *In Nomines* develop motives arising from the first interval of the plainsong, the minor third. These motives are worked into melodic units separated by rhythmic changes. It is in the unfurling of these units that the full scope of Bull's ingenuity in developing keyboard figures is found, and where his often irresistible dramatic flair is expressed.

In Nomine IX is the most unusual of all. Its most readily observable features are its extraordinary length and its structure, both derived from the isorhythm of the cantus firmus in which each note is given 11 beats instead of the usual eight. Bull's treatment of the cantus firmus, which he places here in the bass, creates the illusion of root position progressions and confers an underlying stability to the work. However, his juxtaposition of 11-beat phrases upsets this solid structure, constituting a compositional *tour de force*. Unusual as well is the challenge to exact proportions 4:2:1 found in the other plainsong settings but impossible here because of the isorhythm. This masterpiece, which features among its many technical demands, scale passages that recall the cadenza, ends with a triple-meter section whose complexity remains unsurpassed in the composer's output.

Other Settings

The prominent features of the three-part *Christe Redemptor omnium* are short motives, slow harmonic rhythm, and stretto imitation, much like the *In Nomines*. Bull's setting of *Salvator mundi*, of an entirely different stamp, recalls the *bicinium* practice of plainsong setting in former generations of composers like Redford, where decorating the cantus firmus was the principal aim. It is one of only two settings (the other being a *Miserere*) in which the cantus firmus unit is the semibreve.

The *Salve Regina* Verses

Based on the Marian antiphon and set for *alternatim* use, Bull's two surviving *Salve Regina* were composed not in England, but either in Brussels or Antwerp after the composer's permanent exile in 1613. They are a five-verse setting and another, incomplete two-verse setting, displaying an unmistakable change of style which was likely the result of Bull's interaction with Continental organists and with the demands of the Catholic service. Each verse of the *Salve Regina* (5 verses) on the present recording is a true solo piece, likely intended for performance on a two-manual instrument like the one Bull played at Antwerp.

Preludes and Fantasias

The Fantasia (I) *Vestiva i colli* is a free paraphrase of Palestrina's madrigal of the same name. The first point of imitation is the madrigal's setting of the words "Vestiva i colli," and the second derives from "e le campagne intorno." Both are given a section of 15 bars. Bull then goes on to quote the entire theme, concluding with another theme belonging to the opening of the madrigal's *seconda parte*. The model of *A Leona* remains without attribution, although it displays affinities with an ensemble canzona. As for the Fantasia *La Quamina*, it is an adaptation of another ensemble canzona by Giuseppe Guami, published in Antwerp in 1612. It is divided in three sections that follow the duple-triple-duple metre plan of the canzona, but adherence to the model remains there: Bull achieves in this piece a freedom that definitively breaks with the older tradition of decorating vocal and instrumental pieces with a stock vocabulary of figurations.

Bull took the composition of preludes to heart. Several of these freely composed works are amply developed, and more preludes survive from him than from any other contemporary English composer, including Byrd. Of the 17 preludes Bull composed, two have been paired in the sources to fantasias, including one in G on this recording, paired with the

Carols

Fantasia *Sol ut, mi fa sol la*. This Fantasia bears the influence of both Italian and Northern styles, because of its restricted amount of imitation points (an Italian feature), combined with the considerable length of the piece as a whole (an English or Netherlandish characteristic). The section which ends the piece is reminiscent of Italian music of the period, foreshadowing by its basso continuo and recitative texture, the style of Frescobaldi.

The remaining Fantasia on the present recording is the *Chromatic Fantasia*, which features rhythmically stratified textures and a wide variety of transpositions, hence the title. This work, with its concluding toccata-style flourish is witness to Bull's familiarity with Continental contrapuntal techniques, observed particularly in Sweelinck's keyboard works.

Bull's Dutch carol variations were undoubtedly composed for organ, and intended probably for use at the Christmas Vespers in Antwerp Cathedral, being conceived as a prelude or to replace the singing of these carols during the office. *Den lustelijcken Meij* is in the familiar variation AABB form, with the two verses (transcriptions of the verses from the vocal model) being followed by elaborate treatment of the treble and bass parts, and by fluidly running eighth notes that create an atmosphere of calm and serenity. Bull composed three sets of variations on the carol *Een Kindeken is ons geboren*, each one employing a vast range of figurations and textures reminiscent of the virginalistic repertoire, yet entirely compatible with the medium of the organ. *Laet ons met herten reijne* is given specific registrations in one source, registrations implying performance on a three-manual instrument (not known at the Antwerp Cathedral during Bull's tenure there). Unlike *Den lustelijcken Meij* and the *Een Kindeken* variations, *Laet ons met herten reijne*, beginning as it does like a substantial instrumental composition, suggests a model which is polyphonic rather than homophonic.

John Bull (v. 1563–1628)

Alors qu'une aura de mystère entoure encore bien des détails de la vie de John Bull, ses œuvres pour clavier scintillent d'une virtuosité débridée qui s'exprime à travers les formes et les genres les plus divers : adaptations de plains-chants, préludes et fantaisies, pavanés, gaillardes et autres mouvements de danse, arrangements, pièces de genres, «grounds» et suites de variations. Cette variété témoigne de façon spectaculaire du degré d'accomplissement atteint par Bull dans ses œuvres pour clavier, et ce tant dans les deux styles anglais et continental. Le spécialiste Walker Cunningham faisait d'ailleurs astucieusement remarquer que ce foisonnement stylistique ainsi que le niveau d'exigence technique de la musique pour clavier de Bull, justifient la place qu'il occupe dans «les deux cultures musicales qu'il aura connues, c'est-à-dire la culture de la Renaissance anglaise d'une part, et le Baroque du continent d'autre part.»¹

¹ Walker Cunningham, *The Keyboard Music of John Bull* (Ann Arbor : UMI Research Press, 1984), xvi.

La vie de Bull

Selon les plus récentes études sur les origines de Bull, sa famille venait probablement de Hereford, là où en 1573, Bull fut jeune choriste à la cathédrale. Bull devait avoir onze ans environ lorsqu'il entra à la Chapelle royale à l'époque où Thomas Tallis et William Byrd y étaient organistes. Il obtint son premier poste en 1582 comme organiste de la cathédrale de Hereford. Peu de temps après, au même endroit, il fut nommé Maître de chœur des enfants. En 1585-86, il fut élevé au rang de «Gentleman» de la Chapelle royale et y assumera bientôt le poste d'organiste, conjointement avec son maître John Blitheman qui venait de succéder à Tallis en 1585. De 1586 à 1592, Bull n'obtint rien de moins que trois diplômes universitaires, soit un baccalauréat en musique d'Oxford, un doctorat en musique de Cambridge et un second doctorat d'Oxford, suite à la fusion de cette dernière université avec celle de Cambridge. Dans l'intervalle, la mort de Blitheman (1591) aura ouvert pour Bull le poste de premier organiste de la Chapelle royale. En 1596, un autre emploi lui échut, celui de «Reader in Music» au Gresham College de Londres nouvellement fondé. La leçon inaugurale qu'il y prononça nous indique qu'il aurait également étudié avec, en plus de Blitheman, William Byrd dont les œuvres pour clavier laissent d'ailleurs entrevoir une étroite relation

entre les deux hommes, du moins avant que Bull ne quitte définitivement l'Angleterre en 1613.

C'est officiellement pour des raisons de santé que Bull fit, en 1601 ou 1602, un premier long séjour sur le continent, séjour durant lequel il se pourrait qu'il ait visité Paris, Wolfenbüttel, Bruxelles et Amsterdam. Malgré le fait que les documents concernant cet épisode soient peu éclairants, il existe un certain nombre de preuves circonstancielles à l'effet que Bull aurait quitté l'Angleterre pour une aussi longue période dans le but de recueillir des informations secrètes pour le compte de la Couronne d'Angleterre. Il est également plausible que durant ce même séjour Bull ait rencontré Jan Pieterszoon Sweelinck à Amsterdam, même si cette hypothèse repose uniquement sur les parentés stylistiques observées entre les œuvres de ces deux compositeurs.

Après la mort de la reine Elizabeth, en 1603, Bull fut d'abord engagé comme professeur de musique des enfants du roi James I^{er} avant de diriger les musiciens de la Maison du prince Henry. En 1607, Bull épousa Elizabeth Walter qui lui donna une fille. Suite à son mariage, Bull démissionna de son poste au Gresham College. Une tragédie frappa la famille royale le 6 novembre 1612 : le prince Henry, employeur de Bull, mourut des suites d'une chute de cheval. Moins d'un an plus tard, Bull quitta définitivement l'Angleterre.

Bull se rendit d'abord à Bruxelles où il devint organiste à la cour de l'archiduc Albert avant de quitter pour Anvers moins d'un an plus tard. On a beaucoup brodé autour de l'exil du compositeur, y compris dans les sources les plus anciennes. On a attribué les causes de la fuite de Bull vers le continent tantôt à ses convictions religieuses (Bull affirmait que le roi James I^{er} avait émis une charge contre lui, l'accusant d'être catholique), tantôt à une rivalité entre musiciens ou encore à un possible adultère. À propos de ces soupçons d'adultère auxquels il conviendrait de ne pas trop accorder foi, du moins comme cause de l'exil de Bull, notons ce qu'écrivait William Abbot, archevêque de Canterbury, dans l'une de ses lettres : «Il [Bull] est plus doué pour la musique que pour l'honnêteté et il est aussi célèbre pour ses atteintes à la virginité que pour la manière dont il touche l'orgue ou le virginal.»

Hormis le fait que Bull succéda à Raymond Waelrant comme organiste à la cathédrale d'Anvers, poste qu'il occupa jusqu'à sa mort, il existe très peu d'information sur les activités de Bull dans cette ville. Une seule fois rapporte-t-on un voyage de Bull à l'extérieur d'Anvers, plus précisément à 'sHertogenbosch, afin de procéder à l'inspection d'un orgue. Bull mourut le 15 mars 1628. Son corps fut enseveli dans le cimetière situé près de la cathédrale. Ses restes ont été exhumés lors de récentes excavations pratiquées en vue de la construction d'une station de métro.

Les œuvres du présent enregistrement

Œuvres liturgiques : adaptations de plains-chants

Bull fut à ce point attiré par l'art d'adapter au clavier des pièces de plain-chant qu'aucun de ses contemporains anglais ne pouvait rivaliser avec lui dans cet exercice. Contrairement à Byrd qui était plus à l'aise avec d'autres manières de concevoir des œuvres d'envergure, Bull considérait les limites imposées par le plain-chant comme un défi à relever avec enthousiasme. En effet, dans ce type de pièces, on peut trouver presque toutes les facettes de sa pensée créatrice. D'ailleurs, Bull y fait preuve d'un remarquable génie pour inventer de nouvelles astuces pour le clavier.

L'histoire de l'adaptation de plains-chants est assez pittoresque, surtout parce que son évolution est intimement liée au conflit religieux qui caractérise les débuts de l'Angleterre moderne. La Loi du Parlement sur la Suprématie et l'Uniformité de 1559 proscrivait l'utilisation de l'orgue pour accompagner les chants de la messe et de l'office. Toutefois, l'orgue continua à faire entendre des pièces instrumentales à certains moments des services religieux, le rite d'offertoire devenant l'endroit privilégié pour exécuter des adaptations basées sur des cantus firmus extraits du *Felix namque*, du *Gloria tibi Trinitas*, du

Miserere, du *Salvator mundi*, ou d'autres parties de la messe, ou encore d'antiennes, de Magnificat et d'hymnes de l'office. En Angleterre, ces compositions laisseront éventuellement place, dans le contexte liturgique, aux fantaisies et «voluntaries» de caractère plus libre.

La tradition du *In Nomine*

Dans le développement du *In Nomine*, Bull aura été inspiré par l'influence de Blitheman et de Tallis ainsi que par le vaste corpus constitué par les arrangements pour consort d'instruments, un genre qui avait atteint un sommet vers le milieu du siècle. Même si l'on peut voir l'origine du *In Nomine* pour clavier dans les transcriptions pour consort, cela n'explique pas complètement la nature des pièces que Bull composa et qui s'avèrent être le fruit d'un développement tout à fait personnel. Le titre *In Nomine* provient du texte du *Benedictus* de la messe *Gloria tibi Trinitas* de John Taverner (1495-1545). Taverner avait composé ce *Benedictus* sur la mélodie de l'antienne *Gloria tibi Trinitas*, d'où le titre de sa messe; il utilisa ensuite les 54 notes portant le texte «In nomine Domini» comme base de ses pièces de consort auxquelles il donna le titre de *In Nomine*. Or, 54 est un nombre puissant dans la

Cabale chrétienne, ce qui explique peut-être la fascination de Bull pour le genre *In Nomine* car les symboles peints sur un portrait du compositeur, daté de 1589 et conservé dans la collection de la Faculté de musique de l'Université d'Oxford, témoignent de son intérêt pour les interprétations mystiques de la Cabale.

Si Bull, dans ses *In Nomine*, se conforme à l'usage courant qui consiste à confier le cantus firmus soit à la voix de dessus, soit au ténor, mais jamais à l'alto, il innove en le plaçant parfois à la basse (*In Nomine I* et *IX* du présent enregistrement). Dans presque tous ses *In Nomine*, Bull développe des motifs reposant sur le premier intervalle du chant donné : la tierce mineure. Ces motifs sont ensuite ouvragés en un certain nombre d'unités mélodiques séparées par des changements rythmiques. C'est dans le déploiement des ces unités mélodiques que l'on mesure toute l'ingéniosité claviéristique de Bull et que s'exprime son intuition dramatique bien souvent irrésistible.

Son *In Nomine IX* est certes le plus singulier de tous. Sa durée extraordinaire et sa structure attirent d'emblée l'attention. Ces deux caractéristiques sont le résultat de l'isorythmie du cantus firmus, placé à la basse, dans lequel chaque note se voit attribuer onze temps plutôt que les huit temps habituels. Bull crée ainsi l'illusion d'une suite d'accords à l'état fondamental et confère à l'œuvre une stabilité

sous-jacente. Bull réalise ici un véritable tour de force en maintenant cette impression de stabilité malgré le fait que la juxtaposition de phrases de onze temps tend à miner la solidité structurelle de l'œuvre. Ce *In Nomine* se distingue encore par le fait qu'il ne respecte pas les proportions rythmiques (4:2:1) que l'on retrouve habituellement dans les autres pièces de ce type, chose rendue impossible ici à cause du choix de l'unité rythmique de onze temps. Ce chef-d'œuvre, dont les traits mélodiques des cadences ne sont qu'une des difficultés techniques qu'on y rencontre, s'achève sur une section de rythme ternaire dont la complexité n'a pas d'égal ailleurs dans l'œuvre de Bull.

Autres adaptations

Le *Christe Redemptor omnium* à trois parties se caractérise principalement, comme dans le cas des *In Nomine*, par de courts motifs mélodiques, un rythme harmonique lent et des entrées en imitation serrées. D'une toute autre facture est l'adaptation de Bull du *Salvator mundi*; elle rappelle le *bicinium* pratiqué par les compositeurs des générations précédentes, tel Redford, où l'objectif premier était d'orner le cantus firmus. Le *Salvator mundi* est l'une des deux seules pièces de Bull où l'unité rythmique du cantus firmus est la semi-brève, l'autre étant son adaptation du *Miserere*.

Les versets du *Salve Regina*

Seules deux séries de versets composés par Bull sur la célèbre antienne mariale sont parvenues jusqu'à nous. Destinées à être exécutées sur le principe de l'alternance orgue et plain-chant, ces pièces n'ont pas été composées en Angleterre mais soit à Bruxelles, soit à Anvers, après l'exil de 1613. Il s'agit d'une série de 5 versets, et d'une autre (incomplète) de 2 versets, qui marquent un net changement de style résultant semble-t-il des contacts de Bull avec les organistes du continent et également des exigences particulières de la liturgie catholique. Chacun des cinq versets du *Salve Regina* enregistrés ici constitue un véritable solo destiné, selon toute évidence, à un instrument à deux claviers semblable à celui que Bull jouait à Anvers.

Préludes et fantaisies

Dans la Fantaisie (I) *Vestiva i colli*, qui est une paraphrase libre du madrigal du même nom de Palestrina, un premier emprunt est à trouver sur les mots «*Vestiva i colli*» alors qu'un second emprunt s'inspire du passage «*e le campagne intorno*», Bull attribuant à chacun une section de 15 mesures dans sa pièce. Bull cite ensuite le thème en entier avant de conclure avec un autre thème appartenant au début de la *seconda parte* du madrigal.

Dans le cas de la Fantaisie *A Leona*, il demeure impossible d'identifier le modèle, même si celui-ci possède certaines affinités avec la canzone instrumentale. Quant à la Fantaisie *La Guamina*, il s'agit de l'adaptation d'une canzone de Giuseppe Guami publiée à Anvers en 1612. Elle est divisée en trois sections qui suivent le schéma rythmique binaire-ternaire-binaire de la canzone. Là s'arrête cependant la parenté avec le modèle puisque Bull, dans cette pièce, fait preuve d'une liberté rompant définitivement avec l'ancienne tradition qui cherchait à enjoliver, en leur appliquant un inventaire de formules toutes faites, des pièces vocales ou instrumentales préexistantes.

Les préludes de Bull ont été conservés en plus grand nombre que ceux de n'importe quel autre compositeur anglais contemporain, y compris Byrd. Bull avait à cœur de composer des préludes et certains des siens sont des pièces très amplement développées. Deux des 17 préludes qu'il écrivit apparaissent, dans les sources, couplés à une fantaisie. Le *Prélude en Sol* du présent enregistrement est de ceux-là : il formait une paire avec la Fantaisie *Sol ut, mi fa sol la*. Cette dernière fantaisie porte la marque à la fois de l'influence du style italien et de celle des pays du Nord. Comme chez les Italiens, Bull n'y a recours qu'à un nombre restreint de points d'imitation; en revanche, la durée considérable de la pièce est caractéristique de la

manière anglaise ou néerlandaise de composer. Quant à la section finale de l'œuvre, elle rappelle la musique italienne par son utilisation de la basse chiffrée et l'emploi d'un discours proche de celui du récitatif, présageant ainsi le style de Frescobaldi.

Utilisant une organisation rythmique par strates, la *Chromatic Fantasia* tire son nom de la grande variété de transpositions qu'on y trouve. Avec sa conclusion dans le style fleuri de la toccate, cette pièce démontre combien Bull était familier avec les techniques contrapuntiques du continent, ainsi qu'on les observe particulièrement dans les œuvres pour clavier de Sweelinck.

Carols

Sans l'ombre d'un doute, les variations de carol hollandais de Bull ont été composées pour orgue. Qu'elles aient été conçues comme un prélude ou qu'elles fussent jouées à la place des carols eux-mêmes, ces variations devaient probablement être utilisées lors des Vêpres de Noël à la cathédrale d'Anvers. *Den lustelijcken Meij* relève de la forme usuelle AAB, avec ses deux versets, transcriptions des versets du modèle vocal, suivis par un développement des parties de dessus et de basse et par des chapelets de croches dont la fluidité traduit une atmosphère calme et sereine.

Bull composa trois séries de variations sur le carol *Een Kindeken is ons geboren*, utilisant pour chacune d'elles un vocabulaire rappelant celui du virginal mais tout de même entièrement compatible avec l'idiome de l'orgue. Dans l'une des sources de cette pièce, on trouve des indications de registration qui laissent entrevoir que l'œuvre était destinée à un instrument à trois claviers inconnu à la cathédrale d'Anvers à l'époque où Bull y occupait le poste d'organiste. Contrairement aux variations sur *Den lustelijcken Meij* et à celles sur *Een Kindeken, Laet ons met herten reijne*, qui commence à la manière d'une imposante composition instrumentale, suggère le recours à un modèle plutôt contrapuntique qu'homophonique.

RACHELLE TAYLOR



Photo : Charles Boberg

Kevin Komisaruk

Kevin Komisaruk a été soliste en France (Toulouse, Auch), au Canada (Montréal, Ottawa, Toronto), aux États-Unis (New York, Boston) et au Mexique (Puebla, Queretaro). En juillet 2001, il présentera une série de récitals en Angleterre, dont un concert à la cathédrale Saint-Paul à Londres. Actuellement, M. Komisaruk poursuit un doctorat en interprétation (orgue) à l'université McGill à Montréal, avec John Grew. Depuis 1999, il est organiste titulaire à l'église Saint-Jean-l'Évangéliste où il dirige aussi le chœur paroissial, un ensemble de musique ancienne semi-professionnel qui comprend douze voix. Pour de plus amples renseignements sur la vie professionnelle de M. Komisaruk, consulter le site Web suivant : www3.sympatico.ca/komisaruk.

Kevin Komisaruk has performed as soloist in France (Toulouse, Auch), Canada (Montreal, Ottawa, Toronto), the United States (New York, Boston), and Mexico (Puebla, Queretaro). In July 2001, he will undertake a concert tour of England, with performances at venues including St. Paul's Cathedral, London. Mr. Komisaruk is currently pursuing a doctorate in solo organ performance at McGill University (Montreal) with John Grew. Since 1999, he has held the position of titular organist at the Church of St. John the Evangelist, where he directs the parish choir, a twelve-voice semi-professional ensemble specializing in Early Music and Gregorian Chant. Further information concerning Mr. Komisaruk's professional activities is available at www3.sympatico.ca/komisaruk.

Kevin Komisaruk tient à remercier la paroisse de l'église Saint-Jean-l'Évangéliste, M. Hellmuth Wolff, et tous ceux qui ont donné leur appui à ce projet.
Kevin Komisaruk wishes to acknowledge the gracious support of the Church of St. John the Evangelist, Hellmuth Wolff, and the numerous benefactors of this project.

Composition de l'orgue de l'église anglicane Saint-Jean-l'Évangéliste
 Wolff et Associés Ltée., facteurs d'orgues à Laval (Québec), Op. 27 (1984)
 Organ Specification, Church of Saint John the Evangelist

GREAT (Manual II, C - g^{'''})

Bourdon 16'
 Open Diapason 8'
 Stopt Diapason 8'
 Principal 4'
 Nason 4'
 Twelfth 2^{2/3}'
 Fifteenth 2'
 Furniture IV*/V
 Cymbal III
 Trumpet 8'

PEDAL (C - f')

Sub Bass 16'
 Principal 8'
 Flute 8'
 Octaves 4'* + 2'
 Trombone 16'
 Trumpet 8'

* First position of double-drawing stop

* Jeux s'ouvrant au premier cran du tirant de registre

Tempérament inégal de 1/8 de comma, selon
 Pierre-Yves Asselin

SWELL (Manual III, C - g^{'''})

Stopt Diapason 8'
 Salicional 8'
 Voix Céleste 8'
 Principal 4'
 Chimney Flute 4'
 Nason 2'
 Twelfth 2^{2/3}'* }
 Sesquialtera II }
 Fifteenth 2'* }
 Mixture IV }
 Bassoon 16'
 Cromhorn 8'

Tremulant
 Cymbalstar
 Winkers (anti-secousses)

Swell - Great (Manual I)
 Great - Pedal
 Swell - Pedal

Reversibles for Reeds (appels d'anches):
 Trombone (Pedal), Trumpet (Pedal), Trumpet (Great)

1/8 comma unequal temperament, according to
 Pierre-Yves Asselin



Photo : David Delderfield

L'église anglicane Saint-Jean-l'Évangéliste

Fondée en 1861, la paroisse fut la première à Montréal à ne pas louer les bancs dans son église. Depuis sa fondation, la paroisse reste fidèle à la tradition catholique au sein de l'Église anglicane telle que reflétée dans le Livre de la Prière Commune (1961) et «l'usage anglais» de la liturgie médiévale de Salisbury. La musique constitue un volet important de cette tradition. Depuis sa fondation par le père Edmund Wood, cette église a toujours eu un attachement particulier au plain-chant et à la musique chorale. Elle occupe son emplacement actuel au centre-ville de Montréal (le troisième de son histoire) depuis 1878.

The Church of St. John the Evangelist

The parish was established in 1861 and was the first "free seat church" in Lower Canada. Since its founding, the parish has been faithful to the Catholic Tradition of the Anglican Church, as expressed in the Book of Common Prayer and the English Use arising from the Medieval Sarum Liturgy. Music is an important part of this tradition. From its founding by Father Edmund Wood, St. John's has enjoyed a strong attachment to plainchant, choral music and sacred hymnody. The church has occupied its present location in the heart of downtown Montreal (the third in its history) since 1878.