



# Matthew Locke

*Consorts Flat and Sharp*

PHANTASM

Credits →

Tracklist →

Programme note →   

Biographies →

**Matthew Locke**

*Consorts Flat and Sharp*

PHANTASM



Recorded in St Andrew's Church,  
Toddington, UK,  
on 17–19 May 2023

*Recording Producer & Engineer*  
Philip Hobbs

*Post-production*  
Julia Thomas

*Label Manager*  
Timothée van der Stegen

*Design*  
stoempstudio.com

*Cover Image*  
'O Sentimento de Si' (2018)  
by Alexander Polzin (b. 1973)

*Inside Images*  
© Marco Borggreve

**Matthew Locke (c. 1621/3–1677)**  
*Consorts Flat and Sharp*

57:17

MENU

PHANTASM

LAURENCE DREYFUS treble viol and director  
JONATHAN MANSON tenor and bass viols  
MARKKU LUOLAJAN-MIKKOLA bass viol

*with*

ELIZABETH KENNY theorbo

**The Flat Consort  
for my cousin Kemble**

**Suite No. 5 in A minor/A major**

- 1 — Fantazie 3:11
- 2 — Galliard 1:14
- 3 — Fantazie 2:51
- 4 — Saraband 1:33

**Suite No. 7 in G minor/G major**

- 9 — Pavan 3:00
- 10 — Ayre 0:52
- 11 — Courante 1:06
- 12 — Saraband 0:48

**The Little Consort**

**Suite No. 10 in D minor/D major**

- 5 — Pavan 3:01
- 6 — Ayre 1:14
- 7 — Courante 1:01
- 8 — Saraband 0:38

**Suite No. 9 in B flat major**

- 13 — Pavan 3:08
- 14 — Ayre 1:33
- 15 — Courante 0:56
- 16 — Saraband 0:38

## **The Flat Consort for my cousin Kemble**

### **Suite No. 3 in D minor**

- 17 — Fantazie 3:31
- 18 — Courante 1:28
- 19 — Fantazie 3:07
- 20 — Saraband 1:45

## **The Flat Consort for my cousin Kemble**

### **Suite No. 4 in B flat major**

- 29 — Fantazie 3:01
- 30 — Galliard 1:26
- 31 — Fantazie 3:48
- 32 — Saraband 1:36

## **The Little Consort**

### **Suite No. 8 in A minor**

- 21 — Pavan 2:48
- 22 — Ayre 1:01
- 23 — Courante 1:06
- 24 — Saraband 0:56

### **Suite No. 6 in F major**

- 25 — Pavan 2:17
- 26 — Ayre 0:50
- 27 — Courante 1:06
- 28 — Saraband 0:39

# Matthew Locke

## *Consorts Flat and Sharp*

In this second recording of Matthew Locke for Linn, Phantasm presents the remaining suites of the Flat Consort ‘for my cousin Kemble’ – begun on CKD 594 – and pairs them with the second half of Locke’s Little Consort (1656) that were composed for a treble, a tenor, and a bass viol. Whereas the first two suites of the Flat Consort also specified this combination, Locke scored the final three for the unusual grouping of a treble and two bass viols to be accompanied by a chordal bass instrument, in our case two styles of theorbo, each with its own acoustic and charm.

Both the demanding Flat Consort as well as the more modest Little Consort – composed with the choristers at Exeter Cathedral in mind – found their way into a handsome bound autograph volume intended to be presented to King Charles II. It’s in this lavish manuscript – housed in the British Library – that Locke attempted to edit, revise and bring together the *opus summum* of his instrumental oeuvre. The title reads: ‘Compositions for Broken, and Whole Consorts, of two, three, four, five and six Parts, made by Matthew Locke, Composer in Ordinary to his Majesty’. It’s a bit odd, though, that his most ambitious trios for viols should have been called the Flat Consort, indicating pieces in flat rather than sharp keys. Although apt for four of the suites, the last (No. 5) is both in A minor and A major, and as Locke never placed sharps in the key signature, there is certainly a dearth of flats in that work! Presumably cousin Kemble (possibly a viol-playing cousin of Locke’s wife) didn’t object to this quirk.

In both collections one confronts Locke's identifiably personal style marked by its angular and wayward melodies, bewildering harmonic shifts and – in the fantasies – frequent changes of tempo. The Little Consort is slightly less idiosyncratic, and some movements breathe the most unforced lyricism. Still, Locke's experimental impulse is omnipresent, and he is never satisfied with conventional fugal entries, voice-leading, or cadences. His dances try to leave an imprint on the genre: they are like a cast of *dramatis personae* without stock characters, even those assigned minor roles. This urge to play the contrarian is part of what draws one to Locke, though his music isn't arbitrarily non-conformist: once one is familiar with a piece, even its quirkiest passage can't seem to go any other way. Each suite also displays a pleasing sense of variety as well as an overall balance. Locke, in the words of Christopher Field (1970), 'plans a collection almost as Le Nôtre might have planned a garden'.

Whereas Lawes's Royal Consorts (CKD 470), brilliant as they are, were more haphazard in the way pieces are grouped in a particular key, Locke made a point of establishing the pattern of Pavan, Ayre, Courante and Saraband in the Little Consort. And in the Flat Consort he hit upon the genial idea of opening each suite with a slow introduction before the fugal section of the Fantasia, and, as a counterweight, of appending to each final Saraband an eloquent peroration usually marked 'Conclude thus'.

Even with all his harmonic wanderings, the composer remains grounded in the traditional ethos of strict counterpoint, albeit one with marked 'libertarian' tendencies! The bouncy strains of the Saraband in the B flat major Suite (track 32) even boast two strict canons ('3 in 1') for each half of the dance, which, had Locke not pointed it out, would scarcely have been noticed.

At times Locke's most wayward musical ideas seem contemptuous of the usual ways of composing, and in his published prose too, a pugnacious attitude of confrontation was surely noted by his contemporaries. In a stinging response to a former pupil, Thomas Salmon, who had dared to propose a new system of musical notation and tuning for the viol, Locke's text spews forth venom on every page, even if one wonders whether the rant was worth the effort. Salmon, according to Locke, treats the viol like a 'distressed lady' who needs 'relief' from her distress by a 'knight errantly' [a wandering knight]. His proposed notation 'has both pinioned and fettered' the viol by players having to 'remove a string half a note higher or lower at every tune'. Not only that, but 'how ridiculous it [all] is ... is enough to make an healthy man sick, and a rational [man] mad'.

This refusal to muzzle his anger is also seen in the preface to the *Little Consort* where Locke rails against those who 'scorn' to be satisfied with anything 'but their own thick-skulled or fantastical conceits'. He also has it in for 'those mountebanks [or tricksters] of wit' who dare to disparage English composers, just because 'there have been and are some excellent things done by Strangers'. What Locke desires, he says, is that players follow what he's written in his works, noting that you should 'do yourselves and me the right to play plain, not tearing them in pieces with division, an old custom of our country fiddlers'. By imploring musicians to play 'plain', Locke damned not only extraneous improvisations but an overload of 'graces' or ornaments as well.

It's hard to miss what Murray Lefkowitz (1965) called the 'vitriolic side of [Locke's] character which history has preserved' but one can also observe how this character finds an expressive outlet in Locke's music. Lefkowitz even



locates the roots of this behaviour in the trauma Locke experienced as a youth in Exeter, when he would have witnessed the atrocities committed by Cromwell's anti-royalist parliamentary troops. There were the attacks on the clergy, desecration of the church organs, the laying waste to supplies of water and wood in the cathedral close, and the imposition of onerous taxes. The latter were so high that Locke's own master, Edward Gibbons, was deprived of his household goods and estate 'not leaving him so much as a bed to lie on' and was 'turned out of doors' together with 'his wife (both then betwixt 80 and 90 years of age)'.

Whatever the truth of Lefkowitz's psychoanalysis, Locke surely viewed his instrumental music as *la queue de la comète*, the tail end of a great polyphonic tradition that was no longer especially treasured. For this reason it isn't far-fetched to see that this resentment toward his contemporaries might not have left him in the best of moods when he came to put pen to paper. The amateur musician Roger North, reminiscing about this time in English music history some years later, used the term *ultimus Heroum*, 'the last of the heroes', for Locke, recalling the sobriquet Plutarch had devised for Cleomenes I, the warrior Spartan king, whom he considered the last and greatest of the fighting Spartan heroes. Cleomenes had been the subject of an eponymous play (1692) by John Dryden that North surely knew, and Locke compared with the embattled Spartan king offers a valuable insight. Yet North couldn't have guessed that, less than three years after Locke's death, the twenty-year-old Henry Purcell would make an intensive study of Locke's daring counterpoint before composing his own matchless viol Fantasias. Evoking the spirit of the moody Matthew, these were pieces that remained scarcely known until their revival a few centuries later.



*Matthew Locke* by William Dobson (1611–1646),  
Faculty of Music Collection, Oxford University,  
Bridgeman Images

Phantasm, an award-winning consort of viols, was founded in 1994 by Laurence Dreyfus. The ensemble quickly set a new standard for consort playing internationally both in the depth of its interpretations and its commitment to flawless string technique. The winner of three Gramophone Awards among other prominent citations, the consort has travelled the world over, performing on concert series and in festivals throughout Europe, the Americas and Asia. Phantasm's performances and over twenty recordings have garnered steady praise with critics singling out their 'intensity and homogeneity of tone and their acuity to the music's ever-active emotional flux'. From 2010 until 2015, Phantasm was Consort-in-Residence at Magdalen College Oxford. Their most recent honours are the 2017 Gramophone Early Music Award and the 2017 Diapason d'or de l'année bestowed for their recording of Dowland's *Lachrimae*. Their third Bach album called *The Well-Tempered Consort (III)* was named Recording of the Month by *BBC Music Magazine*. The leading French classical music journal *Diapason* captured Phantasm's Bach interpretations this way: 'We all know these works by heart, but the perspectives that spring from the players' expert bows transfigure these pieces in ways never before imagined.'



# Laurence Dreyfus

*treble viol / director*

Laurence Dreyfus was born into a family of musicians, and was taught to read music before he could read English. He played piano and cello as a child, and was particularly drawn to chamber music, having been coached by Edgar Ortenberg, a member of the famed Budapest Quartet in the 1940s. He studied cello with Leonard Rose at The Juilliard School in New York and later viol with Wieland Kuijken at the Royal Conservatoire in Brussels. He completed a PhD in musicology at Columbia University under the supervision of the leading Bach scholar Christoph Wolff. A dual career as musicologist and performer took him all over the world to research music history, perform concerts and give lectures and performance classes. As a scholar and lecturer, Dreyfus held professorships at Yale, Stanford, University of Chicago, King's College London, and most recently at Oxford University and Magdalen College. In 2002 his academic research on Bach and Wagner was recognized by a Fellowship in the British Academy.



# Jonathan Manson

*tenor and bass viols*

Jonathan Manson received his formative training at the International Cello Centre under the direction of Jane Cowan; he then studied under the great cello teacher Steven Doane at the Eastman School of Music in Rochester, New York. A growing interest in early music led him to Holland, where he studied viola da gamba with Wieland Kuijken. He was invited to become principal cellist of the Amsterdam Baroque Orchestra, with whom he performed and recorded more than 150 Bach cantatas and, together with Yo-Yo Ma, Vivaldi's Concerto for two cellos. Manson is the cellist of the London Haydn Quartet, principal cellist of the Dunedin Consort and co-principal of the Orchestra of the Age of Enlightenment. He has collaborated with Trevor Pinnock, Emmanuel Pahud, Sophie Gent, Matthew Truscott, Elizabeth Kenny, Carolyn Sampson and Laurence Cummings. He was invited to play the solo viol part in George Benjamin's opera *Written on Skin* at the Royal Opera House, and made concerto appearances in London's Wigmore Hall and New York's Carnegie Hall. He teaches at the Royal Academy of Music in London.



# Markku Luolajan-Mikkola

## *bass viol*

Markku Luolajan-Mikkola enjoys the challenge of playing some of the most demanding pieces written for his instruments, which he performs on various viols and historical cellos, ranging from the sixteenth century to the present day. Contemporary music is also important to him, experiencing all the new possibilities for expression and communication offered by living composers. He was Artistic Director of the Finnish Baroque Orchestra from 2010 to 2013, and in 2010 founded the BRQ Vantaa Festival. As a soloist, he has received the National Janne Award, the Finnish Broadcasting Company's special honour prize and the Classical Music Emma Prize and has been awarded a three-year grant by the Arts Promotion Centre Finland. He began teaching the modern cello at the Sibelius Academy in 1970s, even before graduating there himself: many of his students from that period now play in leading European orchestras. He currently teaches both viol and baroque cello at the Sibelius Academy. In addition to the Sibelius Academy he also studied at the Royal Conservatoire of The Hague. During his student years, he was taught among others by Arto Noras and Wieland Kuijken.



# Elizabeth Kenny

*theorbo*

Elizabeth Kenny is one of Europe's leading lute players. She has an extensive discography of collaborations with chamber ensembles across Europe and the USA. In 2017 *Shakespeare Songs* with Ian Bostridge and co-collaborators won the Grammy best solo vocal recital, and the same year Phantasm and Kenny won the Gramophone Early Music Award for their recording of Dowland's *Lachrimae*. She has devised several critically acclaimed recordings of solo music from the ML Lute Book, and songs by Lawes, Purcell and Dowland. Her recent Linn solo recording *Ars longa* was nominated for the BBC Music Magazine Solo Instrumental recording of the year 2019.

Kenny founded Theatre of the Ayre in 2007. Their various touring projects have sealed a reputation for an innovative and improvisatory approach to seventeenth-century music. Notable recording projects include John Blow's *Venus and Adonis* (Wigmore Live, 2011). *The Masque of Moments* (Linn, 2017) and *C17 Playlist*, with tenor Ed Lyon (Delphian).



© Richard Haughton



In thirty years of touring Kenny has played with many of the world's best period instrument groups, including extended spells with Les Arts Florissants and the Orchestra of the Age of Enlightenment. She has given premiere performances of solo and chamber pieces by Sir James MacMillan, Benjamin Oliver, Heiner Goebbels, Rachel Stott and Nico Muhly.

Elizabeth Kenny has been Professor of Lute at the Royal Academy of Music since 1999, and Dean of Students since 2020. She was previously Professor of Musical Performance at the University of Southampton, and Director of Performance Studies at the University of Oxford.

# Matthew Locke

## *Consorts Flat and Sharp*

In dieser zweiten Einspielung von Werken von Matthew Locke für Linn stellt Phantasm die verbleibenden Suiten des Flat Consort „for my cousin Kemble“ vor – begonnen auf CKD 594 – und kombiniert sie mit der zweiten Hälfte des Locke „Little Consort“ (1656), das für eine Diskant-, eine Alt- und eine Bassgambe komponiert wurde. Während die ersten beiden Suiten des Flat Consort ebenfalls diese Besetzung vorsahen, komponierte Locke die letzten drei für die ungewöhnliche Gruppierung von einer Diskant- und zwei Bassgamben, die von einem akkordischen Bassinstrument begleitet werden, in unserem Fall zwei Arten von Theorbe, jeder mit ihrem eigenen Klang und Charme.

Sowohl das anspruchsvolle Flat Consort als auch das bescheidenere Little Consort – komponiert für die Chorknaben der Kathedrale von Exeter – fanden ihren Weg in eine kostbar gebundene Handschrift, der König Karl II. überreicht werden sollte. In diesem üppigen Autograph, das in der British Library aufbewahrt wird, versuchte Locke, das *opus summum* seines instrumentalen Schaffens zu redigieren, zu überarbeiten und zusammenzufassen. Der Titel lautet: „Compositions for Broken, and Whole Consorts, of two, three, four, five and six Parts, made by Matthew Locke, Composer in Ordinary to his Majesty“. Es ist allerdings etwas seltsam, dass seine anspruchsvollsten Trios für Gamben „The Flat Consort“ genannt wurden, was auf Stücke in Tonarten mit B und ohne Kreuz hinweist. Obwohl das auf vier der Suiten zutrifft, steht die letzte (Nr. 5) sowohl in a-Moll als auch in A-Dur, und da Locke nie Kreuze in die Tonartenvorzeichnung

gesetzt hat, herrscht dort beträchtlicher Mangel an Bs! Vermutlich hatte Vetter Kemble (vielleicht ein gambenspielender Cousin von Lockes Frau) nichts gegen diese Anomalie einzuwenden.

In beiden Sammlungen trifft man auf Lockes unverkennbaren persönlichen Stil, der sich durch schräge und verquere Melodien, verwirrende harmonische Fortschreitungen und – in den Fantasien – häufige Tempowechsel auszeichnet. Das Little Consort ist etwas weniger eigenwillig, und einige Sätze atmen die ungezwungenste Lyrik. Dennoch ist Lockes experimenteller Impuls allgegenwärtig, und er gibt sich nie zufrieden mit konventionellen fugierten Einsätzen, Stimmführungen oder Kadenzen. Seine Tänze versuchen, dem Genre jeweils ein eigenes Gepräge zu geben: Sie sind wie ein Ensemble von *dramatis personae*, die keine Standardfiguren darstellen, auch nicht die, denen Nebenrollen zugewiesen wurden. Dieser Drang, den Querdenker zu spielen, ist ein Teil dessen, was einen zu Locke hinzieht, obwohl seine Musik nicht willkürlich nonkonform ist: Hat man sich erst einmal mit einem Stück vertraut gemacht, scheint selbst die skurrilste Passage keinen anderen Weg gehen zu können. Jede Suite zeichnet sich außerdem durch einen ansprechenden Sinn für Vielfalt und Ausgewogenheit aus. Locke, in den Worten von Christopher Field (1970), „plant eine Sammlung fast so, wie Le Nôtre einen Garten angelegt haben könnte“.

Während Lawes' Royal Consorts (CKD 470), so großartig sie auch sein mögen, die Stücke eher willkürlich innerhalb einer bestimmten Tonart gruppierten, legte Locke Wert darauf, das Muster von Pavan, Ayre, Courante und Saraband im Little Consort festzulegen. Und im Flat Consort kam er auf die geniale Idee, jede Suite mit einer langsamen Einleitung vor den Fugen der

Fantasia zu beginnen, und als Gegengewicht jede Suite mit einem ausdrucksvollen Schluss mit dem Vermerk „Conclude thus“ zu beenden.

Bei all seinen harmonischen Irrwegen bleibt der Komponist dem traditionellen Ethos des strengen Kontrapunkts verhaftet, wenn auch mit ausgeprägten „libertären“ Tendenzen! Die schwungvollen Hälften der Saraband in der B-Dur-Suite (Track 32) weisen sogar zwei Kanons („3 in 1“) auf, was, wenn Locke nicht darauf hingewiesen hätte, kaum bemerkt worden wäre.

Manchmal scheinen Lockes abwegigste musikalische Ideen die üblichen Kompositionsweisen zu verachten, und seine Zeitgenossen bemerkten auch in seiner veröffentlichten Prosa eine streitbare Haltung der Konfrontation. In einer beißenden Replik auf einen ehemaligen Schüler, Thomas Salmon, der es gewagt hatte, ein neues System der musikalischen Notation und Stimmung für die Gambe vorzuschlagen, spuckt Lockes Text auf jeder Seite Gift und Galle, auch wenn man sich fragt, ob die Wuttirade die Mühe wert war. Salmon, so Locke, behandle die Gambe wie eine „notleidende Dame“, die von einem „Ritter auf Abwegen“ aus ihrer Notlage „befreit“ werden müsse. Die von ihm vorgeschlagene Notation „hätte die Gambe sowohl gezwickt als auch gefesselt“, da die Spieler „bei jeder Melodie eine Saite um eine halbe Note höher oder tiefer ziehen müssten“. Doch nicht nur das: „wie lächerlich das alles ist, und wie es ausreicht, einen gesunden Menschen übel und einen vernünftigen [Mann] verrückt zu machen“.

Diese Weigerung, seine Wut zu zügeln, zeigt sich auch im Vorwort zum Little Consort, wo Locke gegen diejenigen wettet, die sich mit nichts

zufriedengeben, „außer mit ihren eigenen dickschädeligen oder fantastischen Einbildungen“. Er hat auch etwas gegen „diese Scharlatane des Witzes“, die es wagen, englische Komponisten zu verunglimpfen, nur weil „es einige ausgezeichnete Dinge gab und gibt, die von Ausländern gemacht wurden“. Locke wünscht sich, dass sich die Spieler an das halten, was er in seinen Werken niedergeschrieben hat. Er merkt an, dass Sie „sich selbst und mir das Recht geben sollten, schlicht zu spielen und die Musik nicht durch Zerteilung in kleinliche Diminutionen zu zerreißen, eine alte Sitte unserer Landfiedler“. Indem er die Musiker aufforderte, „schlicht“ zu spielen, verdammt Locke nicht nur überflüssige Improvisationen, sondern auch ein Übermaß an Verzierungen.

Es ist schwer zu übersehen, was Murray Lefkowitz (1965) als die „bissige Seite von [Lockes] Charakter bezeichnete, die die Geschichte bewahrt hat“, aber auch zu beobachten, wie dies in Lockes Musik ein ausdrucksstarkes Ventil findet. Lefkowitz ortet die Wurzeln dieses Verhaltens sogar in dem Trauma, das Locke als Jugendlicher in Exeter erlebte, als er Zeuge der Gräueltaten von Cromwells königsfeindlichen parlamentarischen Truppen wurde: Angriffe auf den Klerus, die Schändung der Kirchenorgeln, die Verwüstung der Wasser- und Holzvorräte in der Nähe der Kathedrale und die Auferlegung von belastenden Steuern. Letztere waren so hoch, dass Lockes eigener Lehrer Edward Gibbons seines Hausrats und seiner Ländereien beraubt wurde, „ohne ihm auch nur ein Bett zum Liegen zu lassen“, und er wurde „zusammen mit seiner Frau (beide waren damals zwischen 80 und 90 Jahre alt)“ vor die Tür gesetzt.

Was auch immer an Lefkowitz' Psychoanalyse zutreffen mag, Locke musste seine Instrumentalmusik als *la queue de la comète*, den Kometenschweif

einer großen polyphonen Tradition betrachtet haben, die nicht mehr besonders geschätzt wurde. Es ist daher nicht weit hergeholt zu vermuten, dass dieses Ressentiment gegenüber seinen Zeitgenossen ihn nicht gerade in Hochstimmung versetzt haben könnte, als er Feder zu Papier brachte. Als der Memoirenschreiber Roger North sich einige Jahre später an diese Zeit der englischen Musikgeschichte erinnerte, benutzte er für Locke den Begriff *ultimus Heroum*, „der letzte der Helden“, und erinnerte damit an den Beinamen, den sich Plutarch für Kleomenes I., den kriegerischen König Spartas, ausgedacht hatte, den er für den letzten und größten der kämpfenden Helden Spartas hielt. Kleomenes war das Thema eines gleichnamigen Theaterstücks (1692) von John Dryden, das North sicherlich kannte, und der Vergleich von Locke mit dem umkämpften spartanischen König bietet einen wertvollen Einblick. Doch North konnte nicht ahnen, dass knapp drei Jahre nach Lockes Tod der 20-jährige Henry Purcell sich intensiv mit Lockes kühnem Kontrapunkt auseinandersetzen würde, bevor er seine eigenen unvergleichbaren Gambenfantasien komponierte. Diese sind Stücke, die den Geist des launischen Matthew heraufbeschwören, – Musik, die bis zu ihrer Neubewertung einige Jahrhunderte später unbekannt blieb.

© Laurence Dreyfus, 2023

# Matthew Locke

## *Consorts Flat and Sharp*

Dans ce deuxième enregistrement consacré à Matthew Locke pour Linn, Phantasm présente les suites conservées du *Flat Consort for my cousin Kemble* – dont on peut entendre une première partie sur l’enregistrement CKD 594 – et les associe à la seconde moitié du *Little Consort* (1656) du même compositeur, destiné à un dessus, un ténor et une basse de viole. Alors que les mêmes instruments composent l’instrumentarium des deux premières suites du *Flat Consort*, les trois dernières sont destinées à l’effectif inhabituel d’un dessus et deux basses de viole, accompagnées d’un instrument de basse harmonique, ici deux théorbes de styles différents, chacun présentant une sonorité et un charme particuliers.

L’exigeant *The Flat Consort* et le plus modeste *The Little Consort*, composé à l’intention des choristes de la cathédrale d’Exeter, sont tous deux repris dans un beau volume autographe relié destiné à être offert au roi Charles II. C’est dans ce somptueux manuscrit conservé à la British Library, *Compositions for Broken, and Whole Consorts, of two, three, four, five and six Parts, made by Matthew Locke, Composer in Ordinary to his Majesty*, que Locke a tâché d’éditer, de réviser et de rassembler l’*opus summum* de son œuvre instrumental. Il peut sembler quelque peu étrange que les trios pour violes les plus ambitieux portent le titre de *Flat Consort*, « *flat* » indiquant en réalité des pièces en tonalité à bémols plutôt qu’à dièses. Cela s’applique à quatre des suites ; la dernière (n° 5) est à la fois en la mineur et en la majeur, et comme Locke n’a pas placé

les dièses à la clé, on trouve sans doute peu de bémols dans cette œuvre. Le cousin Kemble (peut-être un cousin violoniste de l'épouse de Locke) ne s'est probablement pas opposé à cette bizarrerie.

Les deux œuvres nous confrontent au style très identifiable de Locke, marqué par des mélodies anguleuses et capricieuses, des changements harmoniques déconcertants et, dans les fantaisies, de fréquents changements de tempo. *The Little Consort* est légèrement moins idiosyncrasique, et certains mouvements témoignent d'un lyrisme très spontané. L'impulsion expérimentale du compositeur reste cependant omniprésente, et il ne se contente jamais d'entrées fuguées, de conduites des voix et de cadences conventionnelles. Il tente, dans ses danses, de laisser son empreinte : elles sont comme une distribution de *dramatis personae* sans personnages types, même de ceux à qui l'on attribue des rôles mineurs. Cette envie de jouer à contre-courant fait partie de ce qui attire chez Locke, même si sa musique n'est pas arbitrairement anticonformiste : une fois que l'on s'est familiarisé avec une pièce, même son passage le plus original ne semble plus pouvoir emprunter une autre voie. Chaque suite démontre également un sens séduisant de la variété et un équilibre général. Pour reprendre les termes de Christopher Field (1970), Locke « planifie un recueil presque comme Le Nôtre aurait pu planifier un jardin ».

Alors que les *Royal Consorts* de Lawes (CKD 470) regroupent les pièces d'une même tonalité dans un ordre aléatoire, les suites du *Little Consort* suivent le schéma *pavan, ayre, courante* et *saraband*. Pour *The Flat Consort*, le compositeur a eu l'idée géniale d'ouvrir chaque suite par une introduction lente avant la section fuguée de la *fantasia* et, en contrepoids, d'ajouter à chaque



sarabande finale une éloquente péroraison portant généralement la mention « *Conclude thus* » (« conclure ainsi »).

Malgré toutes ses déambulations harmoniques, le compositeur reste ancré dans l'*ethos* traditionnel du contrepoint strict, bien qu'avec des tendances « libertaires » marquées. La sarabande de la Suite en si bémol majeur (page 32), aux accents dynamiques, affiche même deux canons stricts (« 3 en 1 ») pour chaque moitié de la danse, ce qui, si Locke ne l'avait pas signalé, serait passé inaperçu.

Parfois, les idées musicales les plus farfelues de Locke semblent faire fi des méthodes habituelles de composition ; même dans sa prose, une attitude querelleuse n'a pu qu'être remarquée par ses contemporains. Dans une réponse cinglante à un ancien élève, Thomas Salmon, qui avait osé proposer un nouveau système de notation musicale et un nouvel accord de la viole, Locke crache son venin à chaque page – on peut se demander si l'enjeu en valait vraiment la peine. Selon Locke, Salmon traite la viole comme une « dame en détresse » qui a besoin d'être « soulagée » par un « chevalier errant ». La notation qu'il propose « à la fois pince et entrave » la viole, les instrumentistes devant « élever ou baisser une corde d'un demi-ton à chaque pièce ». De plus, « le ridicule de tout cela [...] suffirait à rendre malade un homme sain et fou un homme rationnel ».

Ce refus de museler sa colère se retrouve également dans la préface du *Little Consort*, où Locke s'insurge contre ceux qui « dédaignent » se contenter d'autre chose que de « leurs propres conceptions stupides ou fantaisistes ». Il s'en prend également à « ces escrocs de l'esprit » qui osent dénigrer

les compositeurs anglais simplement parce qu'« il y a eu et il y a encore d'excellentes choses faites par des étrangers ». Ce que Locke souhaite, dit-il, c'est que les musiciens respectent ce qu'il a composé, ou « accorder à vous et à moi le droit de jouer [les notes] simplement, sans les déchirer avec la division, une vieille coutume des violoneux de nos campagnes ». En implorant les musiciens de jouer « simplement », Locke condamne non seulement les improvisations superflues, mais aussi une surcharge de « grâces » et d'ornements.

Il est difficile de ne pas remarquer ce que Murray Lefkowitz (1965) a appelé le « côté vitriolique du personnage [de Locke] que l'histoire a retenu » ; il suffit d'observer comment ce trait trouve à s'exprimer dans sa musique. Lefkowitz voit l'origine de ce comportement dans le traumatisme que Locke aurait subi dans sa jeunesse à Exeter en assistant aux atrocités commises par les troupes parlementaires antiroyalistes de Cromwell, avec les attaques contre le clergé, la profanation des orgues d'église, la destruction des réserves d'eau et de bois dans l'enceinte de la cathédrale et l'imposition de lourdes taxes. Ces dernières étaient si élevées que le maître de Locke, Edward Gibbons, fut privé de ses biens domestiques et de ses propriétés, « ne lui laissant pas même un lit pour s'allonger », et fut mis à la porte « avec sa femme (tous deux âgés alors de 80 à 90 ans) ».

Quelle que soit la pertinence de l'observation psychologisante de Lefkowitz, Locke considérait certainement sa musique instrumentale comme la queue de la comète, celle d'une grande tradition polyphonique qui n'était plus très en vogue. Ainsi, il n'est sans doute pas exagéré de penser que ce ressentiment à l'égard de ses contemporains ne le laissa peut-être pas dans le meilleur

état d'esprit au moment de prendre la plume. Le musicien amateur Roger North, évoquant cette époque de l'histoire de la musique anglaise quelques années plus tard, utilisera le terme « *ultimus Heroum* », « le dernier des héros », pour parler de Locke, rappelant le sobriquet que Plutarque avait attribué à Cléomène Ier, le roi guerrier spartiate, qu'il considérait comme le dernier et le plus grand des héros combattants de Sparte. Cléomène avait fait l'objet d'une pièce éponyme (1692) de John Dryden que North connaissait certainement, et la comparaison de Locke avec le roi assiégé est judicieuse. North n'aurait cependant pas pu deviner que, moins de trois ans après la mort de Locke, Henry Purcell, alors âgé de vingt ans, étudierait de près le contrepoint audacieux de son compatriote avant de composer ses propres Fantaisies pour viole, d'une qualité inégalée. Ces pièces, qui évoquent l'esprit de celles du lunatique prédécesseur de Purcell, resteraient sous le radar jusqu'à leur redécouverte quelques siècles plus tard.

© Laurence Dreyfus, 2023

Traduction : Catherine Meeùs

## *Also available on Linn*

### **CKD 594**

Phantasm

Locke: For Lovers of Consort Music

### **CKD 708**

Phantasm

Johann Sebastian Bach:

The Well-Tempered Consort – III

### **CKD 657**

Phantasm

Johann Sebastian Bach:

The Well-Tempered Consort – II

### **CKD 618**

Phantasm

Johann Sebastian Bach:

The Well-Tempered Consort – I

### **CKD 677**

Phantasm

Jenkins: Four-Part Consorts

### **CKR 527**

Phantasm

Dowland: Lachrimae or Seven Tears



**CKD 594**



**CKD 708**



**CKD 657**



**CKD 618**



**CKD 677**



**CKR 527**



*out*here  
M U S I C

FOR EVEN MORE GREAT MUSIC VISIT  
[LINNRECORDS.COM](http://LINNRECORDS.COM)