



ENGLISH LUTE DUETS

JAKOB LINDBERG - PAUL O'DETTE

FERRABOSCO * DOWLAND * DANYEL
JOHNSON * ROBINSON * MARCHANT * ANON.



English Lute Duets

Anonymous

- | | | |
|---|-------------------|------|
| 1 | Drewries accordes | 1'32 |
| 2 | A Mery Moode | 1'41 |

Alfonso Ferrabosco (1543–88)

- | | | |
|---|-------------------|------|
| 3 | The Spanish Pavan | 4'00 |
|---|-------------------|------|

John Dowland (1563–1626)

- | | | |
|---|-----------------------------------|------|
| 4 | Lord Willoughbies his Galliard | 1'20 |
| 5 | My Lord Chamberlaine his Galliard | 1'41 |
| 6 | Complaint * | 1'17 |

John Danyel (1564–after 1625)

- | | | |
|---|--------------------------|------|
| 7 | Passingmeasures Galliard | 4'00 |
|---|--------------------------|------|

John Johnson (?–1594)

- | | | |
|----|---------------------------------|------|
| 8 | Sellengers Rounde * | 1'41 |
| 9 | the flatt pavion | 2'06 |
| 10 | the galyard to the flatt pavion | 1'26 |
| 11 | A Dump | 1'55 |

Thomas Robinson (early 17th century)

12	A Fantasy	2'13
13	Twenty waies upon the Bells	1'09
14	A Toy	1'20
15	The Queenes Goodnight	1'38

John Johnson

16	Greensleeves	4'53
17	Lavecheo pavin	2'11
18	Lavecheo galliard	1'22

John Marchant (late 16th century)

19	A Fancy	2'14
----	---------	------

John Johnson

20	The New Hunt is Up	3'37
----	--------------------	------

Anonymous

21	La Rossignoll	3'08
----	---------------	------

TT: 46'24

Jakob Lindberg & Paul O'Dette *lutes*

* missing part reconstructed by Lyle Nordstrom

The playing of lute duets must have been quite a common occurrence in Elizabethan England. Nearly two-thirds of the sources of lute music from the ‘Golden Age’ (1575–1620) contain music for two lutes – a substantial body of literature numbering close to 100 pieces.

During the course of the fifty-year period that these duets were played and enjoyed, they served a number of different functions. Chronologically, the first role for these pieces was that of providing a showcase for virtuoso playing – this was especially true with the duets of John Johnson. Secondly, they were used as musical études – that is, pedagogical pieces that facilitated learning the technique of the lute. Many of the existing manuscripts have duets among the first entries as though a teacher had prescribed them as the official ‘first pieces for lute’. For example, the best lute tutor of the time, Thomas Robinson’s *School of Musique* (1603), begins with six duets. Thirdly, there was the sociability factor. Playing music with another person is often more enjoyable than practising in isolation.

The earliest duets were those in a treble-ground format, one where one lute repeated an harmonic progression while the other player performed a series of variations over it. This style originated in mid-sixteenth-century Italy where instrumentalists, including lutenists, were often required to play dance music. They devised these harmonic patterns as the basis for their dance improvisations. The first ‘grounds’ to emerge that were more complex than a simple drone were the ‘passamezzo’, or ‘pass’e mezzo’, ‘antico’ and ‘moderno’. Interestingly enough, this term is the name of a variant step of the pavan (literally meaning ‘step and a half’), as well as a catchword for these harmonic patterns. The ‘passamezzi’ served their purposes so well that they were used for the next one hundred years by musicians from all parts of Europe.

It is difficult to ascertain exactly when these grounds arrived in England and were used by English lutenists. It is likely that they were a common body of know-

ledge to the many Italian musicians that were hired by the Tudor court. However, most of these musicians were recorder and violin players who left Italy before the use of these harmonic patterns had become widespread. There were only two Italian lutenists who were associated with the court – Augustine Bassano, who was appointed in 1550, and Alfonso Ferrabosco, who was in and out of England from 1562 to 1578. Bassano has left us no pieces which are based on these grounds. Since the Bassano family was already in its second English generation by Augustine’s time, it is possible that the Italian harmonic grounds were not an integral part of his style. On the other hand, Alfonso Ferrabosco, whose ties to Italy were closer, left us not only a lute duet (*The Spanish Pavan*) that is based on one of these grounds (*pavaniglia*), but several ‘passamezzi’ solos that have been attributed to him. *The Spanish Pavan* is one of the more beautiful of the duets surviving in English manuscript, perhaps even the model for other duets by other composers. Each of the first four variations gradually gets more complex, while the fifth variation relaxes with slower note values, slowly building momentum again until the climax four bars from the end, when the treble plays a long A flat against a G major chord in the accompaniment, a poignant moment recalling some of the more vivid word painting found in the Italian madrigals of the time.

Alfonso’s style had perhaps its most profound impact on John Johnson, who was appointed by the Queen as ‘one of the musicians for the three lutes’ in 1579, the year after Alfonso left England. Several of Johnson’s duets follow the same overall plan as Ferrabosco’s. In addition, many of his duets are built over the old familiar Italian grounds, including some found on this record: *A Dump* is a set of 14 delightful variations over the ‘Bergamesca’, while the *Lavecheo pavin* and *Lavecheo galliard* are built over the ‘pass’e mezzo della paganina’.

Johnson was not content to build his duets solely on Italian grounds, he also started incorporating the harmonies of many of the popular English ballad tunes as

grounds in his variation pieces. *The New Hunt is Up* was Johnson's most popular, and perhaps most spectacular duet of this type, surviving in more manuscripts than any other lute duet. The piece uses the complete range of the instrument from the highest fret to the lowest string in a set of nine variations that increases in complexity and energy until the eight variation, where a more relaxed variation in triplets temporarily relieves the flood of notes, only to be superseded by another burst that finally brings the piece to a bravura close.

Though anonymous in the surviving manuscripts, it is possible that both *Sellengers Rounde* and *Greensleeves* were also written by Johnson. They date from the same decade as most of Johnson's duets and their basic compositional style, as well as the idiomatic use of the lute, seem very similar to the known duets of Johnson. *Greensleeves* is built on the 'pass'e mezzo antico' bass (or, at times, a variant of it, the 'Romanesca'). Interestingly enough, the modern *Greensleeves* tune, only one of the many melodic variations that will work over this ground, is not found in this duet setting. *Sellengers Rounde* is a longer ground with only three variations. It is built over the harmonies of one of the standard Elizabethan ballad melodies (basically heard in the opening section), one that also was used as a dance tune.

Perhaps the last treble-ground duet to be written in this period was John Danyl's *Passingmeasures Galliard*, and no other duet surpasses it in style or imagination. Like Johnson's *New Hunt is Up*, this set of variations uses the complete range of the lute, which is, in this case, seven rather than six courses. Unlike Johnson's variations which are primarily stepwise and melodic, several of Danyl's variations use arpeggiated figures and in the fifth variation there is even a short chromatic scale.

The treble-ground format seemed to have inspired the lute composers to expand the limits of dissonance. Throughout these duets there are numerous clashes and cross-relations which are often used in an expressive manner (that is, climaxes include a greater number of dissonances), especially in Johnson's duets.

Although the treble-ground style of duet was the preferred style, especially for the professional performer who could use it as a vehicle for displaying his technical prowess, the player of the ground was not challenged. Perhaps in response to this, sometime around 1590 some of these duets began to be divided in a way so that the accompaniment and melody roles were split relatively equally between the two lute parts. Johnson's *flatt pavion* and *galyard to the flatt pavion* were among the first to be treated this way. They exist as treble-ground duets in a Cambridge manuscript (originating in Oxford) from around 1580, but in two manuscripts from the middle of the 1590s they are found in the equal duet version. It is difficult to ascertain whether or not Johnson was responsible for this arrangement. As he died in 1594, it would have been one of the last compositions of his life. The other set of equal duets attributed to Johnson, the *Lavecheo pavin* and *Lavecheo galliard*, seem to have a more definite attribution and could even be the first duets written in this fashion. In the 'Ballet Lute Manuscript', there is another equal duet entitled 'A Galliard for two lutes after laveche'. Johnson's 'laveche' pieces are built on the Italian ground; the anonymous Ballet duet is not. What, then, is the meaning of the title? The likely interpretation of the word 'after' is that this piece was written 'in imitation of' the *Lavecheo* duets of Johnson. These duets, perhaps the first truly 'equal' lute duets, had inspired progeny. If Johnson was responsible for the 'laveches', then he could have also been responsible for the arrangement of the *flatt pavion* and *galyard*. One way or another, the music is definitely John Johnson's, as the arranger simply divided the music found in the treble-ground version.

It is interesting that these first equal duets were pavans and galliards, which are dances written in three repeated sections. This form gave ample opportunity for role switching at the section joints. Interestingly enough, none of the variation pieces were thought suitable for 'equal' arrangement. Perhaps they thought that the progression through continuous variations was best left to a single artist and that the

switching of performers was upsetting to the balance and progression of the piece. Most of the equal duets are technically easier, and most are written in the more popular dance forms – pavans and galliards. The later equal duets, those dating from around 1600, were generally written in almain form (two major sections, generally repeated, with two minims to the bar). Three of the duets on this record, *Drewries accordes*, *A Mery Moode* and *A Toy*, are of this type. Each of them has a charm that would have made, and still makes, the social element of playing duets a delightful pleasure.

The equal duet was also a logical medium for contrapuntal writing and Elizabethan lute composers have left us several ‘fantasies’. John Marchant, with two of his three duets in this form, was the first to realize these possibilities. It is possible that this was the John Marchant who was in the service of Lady Arabella Stuart and who became a member of the Chapel Royal in 1593. The *Fancy* that is included on this record starts in a serious tone, but gradually becomes more animated through the use of short motifs that are tossed back and forth between the two lutes, in a style similar to the lighter almains.

Thomas Robinson also realized the contrapuntal potential of this medium, and his *Fantasy* is the most extended of this genre. The stretto treatment of the six-note theme in the last half of the piece is especially impressive. All of Robinson’s duets are distinctive, showing a vivid imagination and a fluid melodic flair. Whether the piece is an equal duet such as *A Toy*, or a set of variations as in *The Queenes Good-night* or *Twenty waies upon the Bells*, there is a charm that belies the pedagogical nature of these pieces. They are good music in their own right.

John Dowland was known in his time as a virtuoso performer and a prominent composer of lute ayres and music for solo lute. He had a very limited output of music for two lutes. In fact, every duet that is associated with his name is on this recording, and, true to the importance and imagination of John Dowland, each of

them has a unique aspect. *My Lord Chamberlaine his Galliard* is written for ‘two to playe upon one lute’. Beyond the visual charm of this duet, it is an excellent galliard. *Lord Willoughbies his Galliard* is one of those rare duets where an obligato has been added to an already existing solo work. Though Dowland definitely wrote the solo setting of this ballad tune that serves as one half of this duet, it is highly unlikely that he is responsible for the obligato part. *Complaint* is a simple setting of the ballad tune ‘Fortune my foe’, perhaps inspired by Dowland’s own arrangement for consort of the same piece. It is one of the simplest of all the duets, lending a pathetic quality to the sound of the two lutes which recalls the forlorn imagery in the ballad text.

The Elizabethan lute duet was a popular and varied medium, one to which many of the greatest lute composers of the era contributed, and one that also reflected most of the forms of the time. This variety of forms (variations, dances, ballad tunes, fantasies) as well as format (treble-ground, equal, obligato) are all represented on this recording. Though most have been written some four hundred years ago, there is a timelessness about them. Like many of the ballad tunes which have survived among folk circles, their melodies seem to fit as well into the present century as the sixteenth.

© *Lyle Nordstrom 1984*

Jakob Lindberg was born in Sweden and developed his first passionate interest in music through the Beatles. After reading music at Stockholm University he came to London to study at the Royal College of Music. Under the guidance of Diana Poulton he decided towards the end of his studies to focus on music from the Renaissance and Baroque eras. He is also an active continuo player on the theorbo and archlute and has worked with many well-known English soloists and ensem-

bles. Lindberg has played to audiences in many parts of the world, from Tokyo and Beijing in the East to San Francisco and Mexico City in the West. In 2017 he received the honorary award to become Fellow of the Royal College of Music from His Royal Highness The Prince of Wales. In addition to his busy life as a performer, Jakob Lindberg teaches at the RCM, where he succeeded Diana Poulton as professor of lute in 1979.

www.musicamano.com

Paul O'Dette was born in Pittsburgh and began classical guitar studies at the age of fifteen; six months later, he won first prize in a competition sponsored by the Columbus Symphony (Ohio). He studied with Christopher Parkening and Michael Lorimer before turning to full-time study of the lute, which he pursued in Basel, Switzerland, with Thomas Binkley and Eugen Dombois. He has performed extensively in North America, Europe and the Middle East, both in solo recital and with such ensembles as the Studio der frühen Musik (Early Music Quartet), the Concentus Musicus of Vienna, and The Musicians of Swanee Alley. Since 1977 he has been director of early music at the Eastman School of Music, Rochester.

Musik für zwei Lauten zu spielen muss im elisabethanischen England üblich gewesen sein. Nahezu zwei Drittel der Quellen der Lautenmusik des „goldenen Zeitalters“ (1575–1620) enthalten Musik für zwei Lauten – eine umfassende Literatur mit fast 100 Musikstücken.

Im Laufe jener fünfzig Jahre, in denen diese Duette gespielt und geschätzt wurden, dienten sie mehreren verschiedenen Zwecken. Chronologisch gesehen war die erste Rolle der Stücke die einer Art Vorführungsgegenstandes des virtuosen Spiels – dies trifft besonders auf die Stücke John Johnsons zu. Zweitens wurden sie als musikalische Etüden verwendet, also als pädagogische Stücke für den Schüler der Lautentechnik. Viele der Manuskripte haben am Anfang Duette, als ob sie ein Lehrer als offizielle „erste Stücke für Laute“ vorgelegt hätte. Beispielsweise beginnt das beste Lehrbuch der damaligen Zeit, Thomas Robinsons *School of Musique* (1603) mit sechs Duetten. Drittens gab es den gesellschaftlichen Faktor. Mit einer anderen Person zusammen zu spielen ist häufig lustiger als allein zu üben.

Die frühesten Duette waren von einem Diskant-Bass-Typ, wo die eine Laute eine Harmoniefolge wiederholte, während der andere Spieler auf dieser Grundlage eine Serie Variationen ausführte. Dieser Stil war Mitte des 16. Jahrhunderts aus Italien gekommen, wo es üblich war, dass Instrumentalisten, darunter Lautenisten, gebeten wurden, Tanzmusik zu spielen. Als Grundlage für ihre Tanzimprovisationen konstruierten sie diese Harmoniefolgen. Die ersten Bässe dieser Art, die hinsichtlich der Komplexität über das Niveau eines einfachen Borduns hinweggingen, waren „passamezzo“ oder „pass’e mezzo“, „antico“ und „moderno“. Interessanterweise ist jener Terminus der Name einer Schrittvariante der Pavane (mit der wörtlichen Bedeutung „anderthalb Schritte“). Die „Passamezzi“ dienten ihrem Zweck so gut, dass sie im folgenden Jahrhundert bei Musikern aus ganz Europa zur Verwendung kamen.

Es ist schwer, exakt festzustellen, wann diese Harmoniefolgen nach England

kamen und erstmals von englischen Lautenisten verwendet wurden. Vermutlich waren sie jenen vielen italienischen Musikern wohl bekannt, die vom Tudorschen Hof engagiert wurden. Die Mehrzahl jener Musiker waren allerdings Flötisten und Geiger, die Italien verlassen hatten, bevor der Gebrauch jener Harmoniefolgen sich ausgebreitet hatte. Es gab nur zwei italienische Lautenisten, die mit dem Hofe in Verbindung waren: Augustine Bassano, der 1550 ernannt wurde, und Alfonso Ferrabosco, der nach und von England in den Jahren 1562–78 fuhr. Bassano hinterließ keine auf den erwähnten Harmoniefolgen gebauten Stücke. Da die Familie zu Augustines Lebzeiten bereits eine Generation lang in England gelebt hatte, ist es möglich, dass die italienischen Harmoniefolgen kein integrierter Teil seines Stils waren. Alfonso Ferrabosco andererseits, der viel nähere Verbindungen zu Italien hatte, hinterließ nicht nur ein Lautenduett (*The Spanish Pavan*), das auf einer der Harmoniefolgen baute (*pavaniglia*), sondern auch eine Reihe von ihm zugeschriebenen „passamezzi“-Soli. *The Spanish Pavan* ist eines der schönsten in englischen Manuskripten überlieferten Duette und ist vielleicht sogar das Vorbild von gewissen Duetten anderer Komponisten. Jede der ersten vier Variationen wird allmählich immer komplizierter, während die fünfte Variation eher gedämpft ist, mit längeren Notenwerten. Sie baut allerdings ihre innere Kraft allmählich wieder auf, bis zum Höhepunkt vier Takte vor dem Schluss, wo im Diskant ein langgezogenes As gegen den G-Dur-Akkord der Begleitung gespielt wird, ein schneidend scharfer Augenblick, der an Teile der in italienischen Madrigalen der damaligen Zeit zu findenden, ziemlich lebhaften Wortmalerei erinnert.

Seinen größten Einfluss übte vielleicht Alfonso's Stil auf John Johnson aus, der 1579 von der Königin zu „einem der Musiker für die drei Lauten“ ernannt wurde, im Jahre nachdem Alfonso England verlassen hatte. Mehrere von Johnsons Duetten sind in derselben Weise angelegt wie die von Ferrabosco. Außerdem sind viele seiner Duette auf den alten wohl bekannten italienischen Harmoniefolgen aufgebaut,

darunter einige auf der vorliegenden CD: *A Dump* besteht aus 14 entzückenden Variationen über „Bergamesca“, während *Lavecheo pavin* und *Lavecheo galliard* auf „pass’e mezzo della paganina“ baut.

Johnson begnügte sich nicht damit, seine Duette lediglich auf italienischen Harmoniefolgen aufzubauen, sondern er begann auch, in seine Variationsstücke Harmonien aus vielen der beliebten englischen Balladenmelodien als harmonische Grundlage einzufügen. *The New Hunt is Up* war Johnsons beliebtestes und vielleicht spektakulärstes Duett dieses Typs, und es ist in mehr Manuskripten überliefert worden als irgendein anderes Lautenduet. Das gesamte Register des Instruments, von dem höchsten Griff bis zur tiefsten Saite, kommt in neun Variationen zur Verwendung, die bis zur achten Variation immer komplizierter und energischer werden. Der Strom der Töne wird hier durch eine entspanntere Variation in Triolen beruhigt, aber nach einem Augenblick folgt ein neuer Ausbruch, der das Stück bis zum virtuosen Schluss führt.

In den überlieferten Manuskripten sind *Sellengers Rounde* und *Greensleeves* anonym, aber es ist möglich, dass beide von Johnson geschrieben wurden. Sie entstammen demselben Jahrzehnt wie die meisten Duette von Johnson, und ihr grundlegender Kompositionsstil, sowie die idiomatische Verwendung der Laute, sind den bekannten Duetten von Johnson sehr ähnlich. *Greensleeves* baut auf dem „pass’e mezzo antico“-Bass (oder, stellenweise, auf einer von dessen Varianten, „Romanesca“). Interessanterweise ist in dieser Fassung nicht die moderne *Greensleeves*-Melodie zu finden, sondern nur eine der vielen melodischen Varianten, die zu dieser Harmoniefolge gespielt werden können. *Sellengers Rounde* ist eine längere Harmoniefolge mit lediglich drei Variationen. Die Harmonien sind einer der elisabethanischen Standardballadenmelodien entnommen, die auch als Tanzmelodie zur Verwendung kam (und die prinzipiell in der Einleitung zu hören ist).

Vielleicht war das letzte während jener Epoche komponierte Diskant-Bass-Duett

John Danyels *Passingmeasures Galliard*, das von keinem anderen Duett hinsichtlich des Stiles und der Erfindungsgabe übertroffen wird. Wie in Johnsons *The New Hunt is Up* verwendet der Komponist das ganze Register der Laute, in diesem Fall eher sieben als sechs Saiten. Zum Unterschied von Johnsons Variationen, die in erster Linie stufenweise und melodisch sind, werden in mehreren Variationen von Danyel Arpeggiofiguren eingesetzt; in der fünften Variation finden wir sogar eine kurze chromatische Tonleiter.

Das Diskant-Bass-Prinzip scheint die Lautenkomponisten dazu angeregt zu haben, die Grenzen der Dissonanz zu erweitern. In den Duetten findet man eine große Anzahl von tonalen Zusammenstößen und von Querständen, die häufig expressiv eingesetzt werden (d.h., dass mehr Dissonanzen bei den Höhepunkten vorkommen), besonders in Johnsons Duetten.

Wenn auch das Diskant-Bass-Prinzip der beliebteste Duettstil war, besonders unter jenen professionellen Spielern, die es als Medium für ihr technisches Können ausnützen konnten, hatte es gleichzeitig die Folge, dass dem Bassspieler wenig Aufmerksamkeit zuteil kam. Vielleicht war es aus diesem Grund, dass man um 1590 begann, einige Duette solcherart aufzuteilen, dass die Melodie- und Begleitrollen unter den beiden Lauten einigermaßen gleichmäßig verteilt wurden. Zu den ersten Duetten dieser Art gehörten Johnsons *flatt pavion* und *galyard to the flatt pavion*. In einem Manuskript in Cambridge (mit Ursprung in Oxford) von etwa 1580 findet man sie als Diskant-Bass-Duette, aber in zwei Manuskripten aus der Mitte der 1590er Jahre sind sie in einer Fassung als gleichberechtigte Duette. Es ist schwer festzustellen, ob Johnson diese Fassung selbst schrieb. Da er 1594 starb, sollte es sich in diesem Falle um eines seiner letzten Werke handeln. Die übrigen Johnson zugeschriebenen Duette, *Lavecheo pavin* und *Lavecheo galliard*, scheinen hinsichtlich des Ursprungs nicht so problematisch zu sein und könnten sogar die ersten auf diese Weise geschriebenen Duette sein. Im „Ballet Lute Manuscript“ be-

findet sich noch ein gleichberechtigtes Duett mit dem Namen „A Gaillard for two lutes after laveche“. Johnsons „Laveche“-Stücke bauen auf der italienischen Bassfolge, was aber auf das erwähnte Duett nicht zutrifft. Was bedeutet aber dann der Titel? Die vermutlich korrekte Interpretation des Wortes „after“ ist, dass das Stück als Imitation von Johnsons *Lavecheo*-Duetten geschrieben wurde. Diese, die vielleicht die ersten wirklich „gleichberechtigten“ Lautenduette, hatten zur Nachfolge angeregt. Falls Johnson die „laveches“ gemacht hatte, könnte er ebenfalls die Einrichtungen von *flatt pavion* und *galyard* gemacht haben. Wie dem auch sei, ist die Musik eindeutig von John Johnson, da der Arrangeur lediglich die Musik der Diskant-Bass-Fassung aufgeteilt hat.

Interessanterweise waren diese ersten gleichberechtigten Duette Pavanes und Gaillards, also Tänze in drei zu wiederholenden Abschnitten. Diese Form ermöglichte einen Rollentausch der Instrumente an jenen Stellen, wo zwei Abschnitte aneinander grenzten. Hingegen hielt man offensichtlich die Variationswerke nicht für geeignet, um als Unterlage für „gleichberechtigte“ Einrichtungen zu dienen. Vielleicht meinte man, dass die Fortbewegung durch eine Reihe von Variationen am besten einem einzigen Spieler überlassen werden sollte, und dass ein Tausch von Interpreten das Gleichgewicht und den Verlauf des Stücks stören würde. Die Mehrzahl der gleichberechtigten Duette sind technisch einfacher, und die meisten sind in beliebten Tanzformen geschrieben, wie Pavane und Gaillard. Die späteren gleichberechtigten Duette, von etwa 1600, wurden meistens in Almain-Form geschrieben (zwei größere Teile, meistens mit Wiederholung, *alla breve*). Drei der Duette auf dieser CD, u.zw. *Drewries accordes*, *A Mery Moode* und *A Toy*, sind dieses Typs. Jedes von ihnen besitzt jene Anmut, die das Duettspielen zu einem außerordentlichen Gesellschaftsvergnügen gemacht hat und noch macht.

Das Duett in seiner gleichberechtigten Form war auch ein logisches Medium für eine kontrapunktische Schreibweise, und die elisabethanischen Lautenkompo-

nisten hinterließen viele „Phantasien“. John Marchant, der zwei seiner drei Duette in dieser Form schrieb, war der erste, der diese Möglichkeiten einsah. Es ist denkbar, dass er mit jenem John Marchant identisch ist, der bei Lady Arabella Stuart diente und 1593 Mitglied der Chapel Royal wurde. Die auf dieser CD eingespielte *Fancy* beginnt in ernster Stimmung, wird aber immer lebhafter: kurze Motive werden zwischen den beiden Lauten hin und her geworfen in einem Stil, der den leichteren Almain-Tänzen ähnelt.

Auch Thomas Robinson sah ein, welches kontrapunktische Potential dieses Medium besaß, und seine *Fantasy* ist die umfassendste der Gattung. Besonders wirkungsvoll ist die Strettobehandlung des Sechston-Themas in der zweiten Hälfte des Stücks. Sämtliche Duette von Robinson haben ein Sondergepräge und zeugen von einer lebhaften Phantasie und einem guten melodischen Gefühl. Ob es sich nun um ein gleichberechtigtes Duo wie *A Toy* handelt oder um Variationen wie in *The Queenes Goodnight* oder *Twenty waies upon the Bells*, finden wir eine Anmut die von der pädagogischen Natur der Stücke abweicht. Sie bestehen schlicht und einfach aus guter Musik.

John Dowland war seinerzeit als virtuoser Spieler und hervorragender Komponist von Ayres und Musik für Sololaute bekannt. Sein Schaffen für zwei Lauten war sehr begrenzt. In der Tat umfasst diese CD sämtliche mit seinem Namen verknüpfte Duette. Jedes von ihnen ist in irgendeiner Weise einzigartig. *My Lord Chamberlaine his Galliard* ist für „two to playe upon one lute“ (zwei, auf einer Laute zu spielen) geschrieben. Abgesehen vom visuellen Charme dieses Duetts ist es eine ausgezeichnete Gaillard. *Lord Willoughbies his Galliard* ist eines jener seltenen Duette, wo ein Obligato einem bereits existierenden Solowerk hinzugefügt worden ist. Obwohl Dowland ohne jeden Zweifel die Solofassung der Balladenmelodie geschrieben hat, aus der die Hälfte dieses Duetts besteht, ist es gar nicht glaubhaft, dass er auch den Obligato-Teil machte. *Complaint* ist ein schlichter Satz

der Balladenmelodie „Fortune my foe“, vielleicht durch Dowlands eigene Consortfassung desselben Stücks angeregt. Dies ist eines der einfachsten sämtlicher Duette, und der Klang der zwei Lauten hat einen pathetischen Charakter, der an die Verzweiflungsbilder im Balladentext erinnert.

Das elisabethanische Lautenduet war ein beliebtes und abwechslungsreiches Medium, zu dem viele der größten damaligen Lautenkomponisten Beiträge lieferten, die auch die meisten damaligen Formen spiegelten. Diese Vielfalt an Formen (Variationen, Tänze, Balladenmelodien, Phantasien) und Spielstilen (Diskant-Bass, gleichberechtigt, obligato) ist zur Gänze auf dieser CD vertreten. Obwohl die meisten Stücke vor etwa 400 Jahren geschrieben wurden, schwebt über ihnen eine Zeitlosigkeit. Auf die gleiche Art wie viele jener Balladenmelodien, die bei verschiedenen Völkern überlebt haben, scheinen ihre Melodien genauso gut ins 21. Jahrhundert wie ins 16. Jahrhundert zu passen.

© *Lyle Nordstrom 1984*

Jakob Lindberg wurde in Schweden geboren; sein erstes leidenschaftliches Interesse an Musik entfachten die Beatles. Nach Studien an der Universität Stockholm ging er nach London, um am Royal College of Music zu studieren. Unter Anleitung von Diana Poulton beschloss er gegen Ende seines Studiums, sich auf die Musik der Renaissance und des Barock zu konzentrieren. Heute ist Jakob Lindberg einer der produktivsten Musiker auf diesem Gebiet, hat mit zahlreichen bekannten englischen Solisten und Ensembles zusammengearbeitet und ist ein gefragter Continuo-Spieler auf der Theorbe und der Erzlaute. Jakob Lindberg ist in vielen Teilen der Welt aufgetreten, von Tokio und Peking im Osten bis zu San Francisco und Mexico City im Westen. 2017 erhielt er von Seiner Königlichen Hoheit, dem Prinzen von Wales, die Ehrenausszeichnung „Fellow of the Royal College of Music“. Neben seiner regen

Konzerttätigkeit lehrt Jakob Lindberg am Royal College of Music, wo er 1979 die Lautenprofessur von Diana Poulton übernahm.

www.musicamano.com

Paul O’Dette, in Pittsburgh geboren, begann im Alter von 15 Jahren klassische Gitarre zu studieren und gewann sechs Monate später den ersten Preis bei einem vom Symphonieorchester in Columbus, Ohio, veranstalteten Wettbewerb. Nach Studien bei Christopher Parkening und Michael Lorimer ging er dazu über, auf Vollzeit Laute zu studieren. Er tat dies in Basel bei Thomas Binkley und Eugen Dombois. O’Dette machte weite Konzertreisen in Nordamerika, Europa und dem vorderen Orient, sowohl als Solist als auch mit Ensembles wie das Studio der frühen Musik, Concentus Musicus (Wien) und The Musicians of Swanee Alley. Seit 1977 ist er „Director of Early Music“ an der Eastman School of Music in Rochester.

Les duos de luths ont dû être chose assez courante en Angleterre élisabéthaine. Près des deux tiers des sources de musique pour luth de l'« âge d'or » (1575–1620) contiennent de la musique pour deux luths – une littérature considérable comptant près de 100 pièces.

Ces duos furent joués et appréciés pendant une période de cinquante ans, remplissant plusieurs fonctions. Chronologiquement, le premier rôle de ces pièces était de prévaloir la virtuosité – ceci particulièrement vrai des duos de John Johnson. Deuxièmement, ces pièces étaient jouées comme études musicales – c'est-à-dire des pièces pédagogiques facilitant l'apprentissage de la technique du luth. Plusieurs des manuscrits existants ont des duos parmi les premières entrées comme si le professeur les avait désignés officiellement comme « les premières pièces pour luth ». Par exemple, la meilleure école de luth du temps, *School of Musique* de Thomas Robinson (1603), commence avec six duos. Troisièmement, il y avait le facteur social. Il est souvent plus agréable de faire de la musique avec quelqu'un d'autre que de jouer seul.

Les premiers duos suivaient une forme soprano-basse, alors qu'un luth répétait une progression harmonique pendant que l'autre joueur exécutait une série de variations. Ce style provient de l'Italie du milieu du seizième siècle où les instrumentistes, incluant les luthistes, étaient souvent demandés pour jouer de la musique de danse. Ils imaginèrent ces modèles harmoniques comme base de leurs improvisations de danse. Les premiers « grounds » à être plus complexes qu'un simple bourdon étaient les « passamezzo », ou « pass'e mezzo », « antico » et « moderno ». Il est intéressant de constater que ce terme est le nom d'un pas varié de la pavane (voulant littéralement dire « pas et demi »), ainsi que d'un mot-souche pour ces modèles harmoniques. Les « passamezzi » remplirent si bien leurs fonctions qu'ils furent employés pendant le siècle suivant par des musiciens de partout en Europe.

Il est difficile d'établir exactement quand ces grounds arrivèrent en Angleterre et furent utilisés par les luthistes anglais. Il est plausible qu'ils fussent un ensemble de connaissances chez les nombreux musiciens italiens engagés à la cour des Tudor. Cependant, la plupart de ces musiciens étaient des joueurs de flûte à bec et de violon, qui avaient quitté l'Italie avant le déferlement de ces modèles harmoniques. Il y avait seulement deux luthistes italiens associés à la cour – Augustine Bassano, engagé en 1550, et Alfonso Ferrabosco qui entra et sortit régulièrement de l'Angleterre de 1562 à 1578.

Bassano ne nous a laissé aucune pièce basée sur ces grounds. Comme la famille Bassano en était déjà à sa deuxième génération anglaise au temps d'Augustine, il est possible que les grounds harmoniques italiens ne fussent pas une partie intégrale de son style. D'un autre côté, Alfonso Ferrabosco, relié de plus près à l'Italie, nous légua non seulement un duo pour luth (*The Spanish Pavan*) basé sur un de ces grounds (*pavaniglia*), mais aussi plusieurs « passamezzi » solos qui lui ont été attribués. *The Spanish Pavan* est un parmi les plus beaux duos des manuscrits anglais, peut-être même le modèle pour d'autres compositeurs. Chacune des quatre premières variations devient graduellement plus complexe, alors que la cinquième variation se repose avec des valeurs de notes plus lentes, gagnant lentement de l'élan encore jusqu'à l'apogée quatre mesures avant la fin, alors que le soprano joue un long la bémol contre un accord de sol majeur à l'accompagnement, un moment captivant rappelant la frappante peinture de mots des madrigaux italiens de l'époque.

Le style d'Alfonso fit peut-être son impact le plus profond sur John Johnson, nommé par la reine « un des musiciens pour les trois luths » en 1579, l'année suivant le départ d'Alfonso de l'Angleterre. Plusieurs des duos de Johnson suivent le même plan général que ceux de Ferrabosco. De plus, plusieurs de ces duos sont bâtis sur les vieux grounds italiens familiers, incluant certains sur ce disque : *A Dump*

est une suite de 14 jolies variations sur la « Bergamesca », alors que *Lavecheo pavin* et *Lavecheo galliard* sont bâtis sur « pass’e mezzo della paganina ».

Johnson ne se contenta pas de bâtir ses duos seulement sur des grounds italiens, il commença aussi à utiliser les harmonies de plusieurs mélodies des ballades anglaises populaires comme grounds dans ses pièces à variations. *The New Hunt is Up* était le duo le plus populaire et peut-être le plus spectaculaire de ce genre, survivant dans plus de manuscrits que n’importe quel autre duo de luths. La pièce utilise l’étendue complète de l’instrument, de la touchette la plus haute à la corde la plus basse, dans une série de neuf variations dont la complexité et l’énergie croissent jusqu’à la huitième variation où une variation plus calme en triolets allège momentanément le flot de notes, seulement pour être remplacée par une autre explosion qui amène finalement la pièce à une conclusion de bravoure.

Bien qu’anonymes dans les manuscrits subsistants, il est possible que *Sellengers Rounde* et *Greensleeves* soient également de Johnson. Ils sont de la même décennie que la plupart des duos de Johnson et leur style de composition de base, ainsi que l’emploi idiomatique du luth, ressemblent aux duos connus de Johnson. *Greensleeves* est bâti sur la basse « pass’e mezzo antico » (ou, parfois, une de ses variantes, la « Romanesca »). Il est intéressant de remarquer que la mélodie moderne de *Greensleeves*, seulement une des nombreuses variations mélodiques qui cadreront avec ce ground, ne se trouve pas dans l’arrangement de ce duo. *Sellengers Rounde* est un ground plus long avec seulement trois variations. Il est bâti sur les harmonies d’une des mélodies de ballades élisabéthaines courantes (entendue dans la section d’ouverture), aussi utilisée comme air de danse.

Le dernier duo soprano-basse à être écrit à cette période fut peut-être *Passing-measures Galliard* de John Danyel, et aucun autre duo ne le surpasse en style ou en imagination. Comme *The New Hunt is Up* de Johnson, cette série de variations utilise l’étendue complète du luth étant, dans ce cas, à sept cordes plutôt que six.

Contrairement aux variations de Johnson qui vont essentiellement par tons et sont mélodiques, plusieurs des variations de Danyel utilisent des motifs arpégés et, dans la cinquième variation, il se trouve même une brève gamme chromatique.

Le genre soprano-basse semble avoir inspiré les compositeurs pour luth à étendre les limites de la dissonance. Il y a nombre de heurts et de fausses relations dans ces duos, qui sont souvent utilisés de manière expressive (c'est-à-dire que les apogées comprennent un nombre plus élevé de dissonances), surtout dans les duos de Johnson.

Quoique le style de duos soprano-basse fût le préféré, surtout du joueur professionnel qui s'en servait comme d'un moyen pour étaler ses prouesses techniques, le joueur de basse n'avait pas de défi à relever. Peut-être en réponse à ceci, certains de ces duos commencèrent, autour de 1590, à être divisés de façon à ce que l'accompagnement et la mélodie soient répartis assez également entre les deux parties de luth.

The flatt pavion et *the galyard to the flatt pavion* de Johnson furent parmi les premiers à être aménagés ainsi. Ils existent comme duos soprano-basse, dans un manuscrit de Cambridge (en provenance d'Oxford) d'environ 1580, mais dans deux manuscrits du milieu des années 1590, on les trouve en version duo égal. Il est difficile de vérifier si Johnson est ou non l'auteur de cet arrangement. Comme il mourut en 1595, cela aurait été une des dernières compositions de sa vie. Les deux autres duos égaux attribués à Johnson, *Lavecheo pavin* et *Lavecheo galliard*, semblent plus certainement de lui et pourraient même être les premiers duos écrits de cette façon. Dans « Ballet Lute Manuscript », il se trouve un autre duo égal intitulé « A Gaillard for two lutes after laveche ». Les pièces « Laveche » de Johnson sont bâties sur le ground italien ; le duo Ballet anonyme ne l'est pas. Quelle est donc la raison du titre ? L'interprétation probable du mot « after » est que cette pièce fut écrite « en imitant » les duos Lavecheo de Johnson. Ces duos, peut-être les

premiers duos vraiment « égaux » pour luths, ont eu une descendance. Si Johnson était responsable des « laveches », il pouvait l'être aussi de l'arrangement de *The flatt pavion* et de *the galyard to the flatt pavion*. D'une façon ou d'une autre, la musique est définitivement de John Johnson puisque l'arrangeur répartit simplement la musique de la version soprano-basse.

Il est intéressant de constater que ces premiers duos égaux étaient des pavaues et des gaillardes, qui sont des danses en trois sections répétées. Cette forme donna d'amples possibilités de changement de rôles aux joints des sections. Ce qui est très intéressant, c'est qu'aucune de ces pièces à variations n'a été jugée adéquate pour arrangement « égal ». On pensait peut-être que la progression à travers des variations continues était meilleure lorsque laissée à un seul artiste et que l'échange d'exécutants était fâcheux pour l'équilibre et la progression de la pièce. La majeure partie des duos égaux était techniquement plus facile, et la plupart sont écrits dans des formes populaires de danse – pavaues et gaillardes. Les duos égaux ultérieurs, ceux datant d'environ 1600, furent généralement écrits dans une forme d'allemande (deux sections principales, généralement répétées, avec deux blanches à la mesure). Trois de ces duos sur ce disque, *Drewries accordes*, *A Mery Moode* et *A Toy* sont de ce type. Chacun a un charme qui aurait transformé et transforme encore l'élément social du duo en charmant plaisir.

Le duo égal était un moyen logique d'écrire du contrepoint et les compositeurs pour luth élisabéthain nous ont laissé plusieurs « fantasie s ». John Marchant, avec deux de ses trois duos dans cette forme, fut le premier à comprendre ces possibilités. Il est probable que ce soit John Marchant qui fut au service de Lady Arabella Stuart et qui devint un membre du « Chapel Royal » en 1593. La *Fancy* sur ce disque commence sur un ton sérieux, mais devient graduellement plus animée grâce à l'emploi de motifs courts échangés par les deux luths, dans un style semblable aux allemandes plus légères.

Thomas Robinson comprit lui aussi le potentiel contrapuntique de ce moyen d'expression, et sa *Fantasy* est la plus étendue de ce genre. La strette du thème de six notes dans la dernière moitié de la pièce est particulièrement impressionnante. Tous les duos de Robinson sont caractéristiques, montrant une vive imagination et un flair mélodique coulant. Que la pièce soit un duo égal comme dans *A Toy* ou une série de variations comme *The Queenes Goodnight* ou *Twenty waies upon the Bells*, il y a un charme qui trompe la nature pédagogique de ces pièces. C'est de la bonne musique de son bon droit.

John Dowland était connu dans son temps comme un virtuose et un éminent compositeur d'« ayres » pour luth et de musique pour luth solo. Il a bien limité sa production de musique pour deux luths. En fait, chaque duo associé à son nom se trouve sur cet enregistrement et, fidèle à l'importance et à l'imagination de John Dowland, chacun offre un aspect unique. *My Lord Chamberlaine his Galliard* est écrit pour « two to playe upon one lute ». Par delà le charme visuel de ce duo, c'est une excellente gaillarde. *Lord Willoughbies his Galliard* est un de ces rares duos où un *obbligato* a été ajouté à une œuvre solo déjà existante. Bien que Dowland écrivit avec certitude la partie solo de la mélodie de cette ballade servant dans la moitié de ce duo, il est bien improbable qu'il soit l'auteur de la partie *obbligato*. *Complaint* est un simple arrangement de la mélodie de la ballade « Fortune my foe », probablement inspiré par le propre arrangement par Dowland de la même pièce pour « consort ». C'est un des plus simples de tous les duos, conférant une qualité pathétique au son des deux luths, rappelant les images tristes du texte de la ballade.

Le duo de luths élisabéthain était un moyen d'expression populaire et varié, auquel plusieurs des plus grands compositeurs pour luth de cette époque ont contribué, et qui a également reflété la plupart des formes du temps. Cette variété de formes (variations, danses, airs de ballade, fantaisies), ainsi que le genre (soprano-basse,

égal, *obligato*) sont représentés sur cet enregistrement. Quoique la plupart ont été écrits il y a environ quatre cents ans, ils ne sont pas liés par le temps. Comme plusieurs des airs de ballades qui ont survécu dans des cercles de folklore, leurs mélodies semblent cadrer aussi bien dans le vingt et unième siècle que dans le seizième.

© *Lyle Nordstrom 1984*

Jakob Lindberg est né en Suède et a développé son premier intérêt passionné pour la musique grâce aux Beatles. Après avoir étudié la musique à l'Université de Stockholm, il s'inscrivit au Royal College of Music à Londres. Sur les conseils de Diana Poulton, il décida, vers la fin de ses études, de se spécialiser en musique de la Renaissance et du baroque. Jakob Lindberg est maintenant l'un des musiciens les plus experts dans ce domaine. Il joue aussi du continuo sur le théorbe et l'archiluth et il a travaillé avec de nombreux solistes et ensembles anglais réputés. Il a joué devant un public mondial, de Tokyo et Beijing à l'est à San Francisco et Mexico à l'ouest. En 2017, Son Altesse Royale le Prince du pays de Galles l'honora du titre de Fellow of the Royal College of Music. En plus de sa carrière bien remplie d'interprète, Jakob Lindberg enseigne au Conservatoire royal de musique où il a succédé à Diana Poulton comme professeur de luth en 1979.

www.musicamano.com

Paul O'Dette, né à Pittsburgh, commença des études de guitare classique à l'âge de quinze ans; six mois plus tard, il gagnait le premier prix d'une compétition patronnée par l'Orchestre Symphonique de Columbus (Ohio). Il étudia avec Christopher Parkening et Michael Lorimer avant de se dédier entièrement au luth, ce qu'il fit à Bâle, Suisse, avec Thomas Binkley et Eugen Dombois. Il s'est produit souvent en Amérique du Nord, en Europe et au Moyen-Orient, en récital et avec

des ensembles comme le Studio der frühen Musik (Quatuor de musique ancienne), le Concentus Musicus de Vienne et Les Musiciens de Swanne Alley. Depuis 1977, il est directeur de la musique ancienne à l'École de musique Eastman, Rochester.

Instrumentarium:

8-course Renaissance lutes:

Michael Lowe, Oxford 1980 (Jakob Lindberg)

Klaus Toft Jacobsen, London 1984 (Paul O'Dette)

AAD

Recording Data

Recording: August 1984 at Wik Castle, Uppsala, Sweden
Producer: Christel Thielmann
Sound engineer: Bertil Alving
Equipment: Pearl TL-4 microphone; SAM82 mixer; Revox A-77 tape recorder, Agfa PEM 468 tape
Post-production: Editing: Bertil Alving

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Lyle Nordstrom 1984
Translations: Per Skans (German); Arlette Chené-Wiklander (French)
Front cover photo: © Christel Thielmann
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-267 © & © 1985, BIS Records AB, Sweden.

Also available:



Three, Four and Twenty Lutes

*Music by Terzi, Pacoloni, Piccinini, de Lassus,
de Rore, Johnson, Parsons, Vallet and Waelrant*

performed by Jakob Lindberg, Robert Meunier, Nigel North, Paul O'Dette
and sixteen other lutenists, as well as eight singers
BIS-341

5 Stelle *Musica*

'Delightful music... magnificently played and sung' *Gramophone*

'A fun recording, plain and simple... The playing and singing are uniformly excellent.' *GFA Soundboard*

„Eine der sowohl perfekten, als auch originellsten Realisationen
im Bereich der Alten Musik.“ *Alte Musik Aktuell*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com