



Orpheus in England

Dowland & Purcell



Emma Kirkby & Jakob Lindberg

DOWLAND, JOHN (1563–1626)

- | | | |
|----|---|------|
| 1 | DISDAIN ME STILL | 3'37 |
| | from <i>A Pilgrimes Solace</i> (1612) | |
| 2 | LEND YOUR EARS TO MY SORROW | 2'56 |
| | from <i>The Third and Last Booke of Songs or Aires</i> (1603) | |
| 3 | COME, HEAVY SLEEP | 4'08 |
| | from <i>The First Booke of Songes or Ayres</i> (1597) | |
| 4 | PRELUDIUM | 1'07 |
| 5 | THE EARL OF ESSEX, HIS GALLIARD | 1'52 |
| | from <i>Varietie of Lute Lessons</i> (1610) | |
| 6 | A SHEPHERD IN A SHADE | 2'32 |
| | from <i>The Second Booke of Songs or Ayres</i> (1600) | |
| 7 | BY A FOUNTAIN WHERE I LAY | 2'36 |
| | from <i>The Third and Last Booke of Songs or Aires</i> | |
| 8 | AWAY WITH THESE SELF-LOVING LADS | 2'39 |
| | from <i>The First Booke of Songes or Ayres</i> | |
| 9 | LACHRIMÆ | 5'08 |
| 10 | TARLETON'S RISERRECTIONE | 1'25 |
| 11 | IF THAT A SINNER'S SIGHS | 2'32 |
| | from <i>A Pilgrimes Solace</i> | |

- | | | |
|------|--|------|
| [12] | A FANTASIE
from <i>Varietie of Lute Lessons</i> | 4'15 |
| [13] | TOSS NOT MY SOUL
from <i>The Second Booke of Songs or Ayres</i> | 2'55 |
| [14] | IN DARKNESS LET ME DWELL
from <i>A Musicall Banquet</i> (1610) | 3'42 |

PURCELL, HENRY (1659–95)

- | | | |
|------|--|------|
| [15] | SHE LOVES AND SHE CONFESSES TOO (publ. 1683) | 1'52 |
| [16] | THEY TELL US THAT YOU MIGHTY POWERS ABOVE
from the semi-opera <i>The Indian Queen</i> (1695) | 2'39 |
| [17] | TRUMPET TUNE CALLED THE CIBELL | 1'35 |
| [18] | ECHO DANCE OF THE FURIES
from Act 2 of the opera <i>Dido and Aeneas</i> (1689) | 1'15 |
| [19] | RITORNELLO 'THE GROVE'
from Act 2 of the opera <i>Dido and Aeneas</i> | 1'00 |
| [20] | FLY SWIFT, YE HOURS (publ. 1692) | 5'09 |
| [21] | OH LEAD ME TO SOME PEACEFUL GLOOM
from the incidental music to <i>Bonduca or The British Heroine</i> (1695) | 2'35 |
| [22] | WHAT A SAD FATE IS MINE
publ. in <i>Orpheus Britannicus</i> , Book 1 (1698) | 2'47 |

23	LILLIBURLERO. A NEW IRISH TUNE	0'50
	publ. in the second part of <i>Musick's Handmaid</i> (1689)	
24	A NEW SCOTCH TUNE	1'28
	publ. in the second part of <i>Musick's Handmaid</i>	
25	HORNPIPE	0'48
26	A NEW GROUND	2'23
	publ. in the second part of <i>Musick's Handmaid</i>	
27	FROM SILENT SHADES or BESS OF BEDLAM (publ. 1683)	3'57
28	MUSIC FOR A WHILE	3'44
	from the incidental music to <i>Oedipus</i> (1692)	

TT: 75'19

EMMA KIRKBY *soprano*

JAKOB LINDBERG *lute*

Purcell's *Trumpet Tune*, *Echo Dance*, *Ritornello*, *Lilliburlero*, *A New Scotch Tune*, *Hornpipe* and *A New Ground* are performed on this recording in arrangements for lute solo by Jakob Lindberg.

INSTRUMENTARIUM

Lute by Sixtus Rauwolf, Augsburg c. 1590

ORPHEUS IN ENGLAND

*Touch but thy Lyre, the Stones will come
and dance themselves into a Tomb*

With this succinctly beautiful couplet an anonymous poet rounds off the memorial tributes to Henry Purcell in *Orpheus Britannicus*, the posthumous collection of 1698. Before him, the last compatriot to be honoured as ‘an Orpheus’ was **John Dowland**, a century earlier. Although Purcell was an important innovator, some of his work was clearly a tribute to earlier styles. It would be heart-warming to think of his reaction to Dowland’s music in particular, but we shall never know about that. What we cannot miss is that quality both men had, of arresting any listener with a directness and grace that takes our breath away still today, aligning us with the men, animals, plants and stones that were said to weep or dance, or both, when Orpheus sang to his instrument. The lute was central to Dowland’s œuvre, whereas Purcell had a more public profile with large forces at his disposal; nevertheless, to sing his more intimate songs with the lute is a special joy, allowing the texts which Purcell so cherished to dominate as they should, always embellished with his daring harmonies. Over the last two decades to 1700 the lute gradually gave way to other accompaniments, but this magnificent and portable instrument remained in domestic and court circles, often heard and very well-loved.

Thomas Campion in 1601 defined the ideal English Air as ‘short and well-seasoned’, deploring the current fashion for songs ‘bated with fugue and chained with syncopation’. He was probably aiming this at Dowland’s *First Book of Songs*, published four years before, a huge success and already into the first of four reprints. Famous all over northern Europe, Dowland spent several years in Copenhagen on a huge salary at the court of King Christian the Fourth, and another of his patrons, Moritz, Landgrave of Hesse, offered a Pavan of his own

‘in honorem Johanni Dowlandi Anglorum Orphei’ (‘in honour of John Dowland, Orpheus of the English’). His style is indeed more complex than that of Campion; probably his years in France had introduced him to the ideal of the French Academicians, who sought a kind of alchemical magic, with text and music combining to raise the listener to a higher level of enraptured awareness. This was not affected by the predominantly melancholy tone of Dowland’s music (suffusing seven of the nine songs in this selection): the pavan *Semper Dowland, semper dolens* (‘Dowland is always grieving’) and the famous *Lachrimæ*, which, the composer tells us, was published in eight capital cities of Europe, served to establish melancholy as his trademark – but one should not draw literal conclusions from this, about a man whom one contemporary described as ‘living a life of lawful merriment’. Anyone who spends time with his songs will soon discover a world of subtle variety, and even among the mass of soulful pieces, much vitality and a certain relish that sad feelings have been expressed with such brilliance.

*Laugh at my woes, although I ever mourn;
love surfeits with reward; his nurse is scorn.*

So ends *Disdain me still*; Dowland’s setting, full of those syncopations that so annoyed Campion, captures perfectly the resignation and yet the wry humour of a rueful lover.

Elizabeth’s courtiers, like their counterparts elsewhere in Europe, loved to play at shepherds and nymphs, recasting their world as a new Arcadia of golden age innocence. The ultimate nymph was the Virgin Queen herself, subject of many a joyful homage (*By a fountain where I lay*); her refined nobles could fashion pastoral laments (*A shepherd in a shade*) to her, or even cheekily tease her (as Cynthia in *Away with these self-loving lads*). Dowland failed to get a post at court during her lifetime but he could still supply his patrons with such pieces, probably for use during the Royal Visits that all too often bankrupted her hosts.

Although Dowland's compositions, particularly those for solo lute, were known across Europe, his fame rested mainly on his skills as a performer. One contemporary describes how his 'heavenly touch upon the lute doth ravish human sense'. The *Fantasia*, published by John's son Robert in London 1610, shows his impressive mastery of the lute and his extraordinary virtuosity. He could further delight his listeners by fashioning pieces as portraits of them: The *Earl of Essex's Galliard* was his setting of the poem 'Can she excuse my wrongs' by that famous frustrated lover, who sparkled so in his poetic complaints that the Queen would laugh and forgive him, at least at first. Dowland used virtuosic cross-rhythms to reflect the wordplay characteristic of that dazzling though doomed courtier, inserting in the third section a folk tune, 'Shall we go walk the woods so wild?' in reference to the number of times Essex, banished from court, was forced to kick his heels on his country estate. Another famous character of the period appears in the stunning miniature piece, *Tarleton's Riserrectione*, which refers to the Shakespearean actor Richard Tarleton.

Perhaps the epitome of Dowland's melancholic genius is *In darkness let me dwell*. For this, he took a heartfelt two-stanza lyric, first used four years earlier in Giovanni Coperario's 'Funeral Teares'. In that version the opening images of blackness and grief are countered later by the prospect of a reunion in heaven; but Dowland, turning away from any hint of such happiness, works just the first stanza, in a through-composed piece, to the ultimate depths, leaving a song that today still shocks with its modernity.

Henry Purcell's short but golden career is well known to today's music lovers. He worked in a period of euphoria: alongside the monarchy, the Restoration brought back dramatic and musical performances, with fine groups of singers and instrumentalists available in court, church and theatre. In the minimalist medium of solo song Purcell left pieces of an astonishing range in style and function,

setting a wide variety of lyrics. One of his consummate and characteristic skills was that of the ‘ground’ (repeating bass line) of which there are three here: *She loves and she confesses too*, on Abraham Cowley’s witty lyric of wily seduction; *What a sad fate is mine*, in which a typical moaning lover’s lament is coloured with ‘blue note’ dissonances, and the amazing *Music for a while* (see below).

There is plenty of melancholy here too; *They tell us that you mighty powers above* deals with lovesickness, but in sweetly lilting music, to shed some calm on a turbulent scene, while Queen Bonvica adds a more bitter touch in *O Lead me, lead me*; what price military conquests when love can enslave one so?

Fly swift ye hours is a bravura piece; dreaming of his beloved, the singer bids time go faster for him in flurries of semiquavers, alternates these with sad and luscious recitative, and ends in tender resignation to his fate.

In *Bess of Bedlam* random changes of mood and tempo give the poignant portrait of a bereaved lover driven mad with grief and, either in mind or in fact, already dead and dwelling in the underworld; and that grim place is evoked again in the bass line of the enduring *Music for a while*. The action of ‘Oedipus’ required a necromancer to call up the spirit of the dead king, and discover the terrible truth about his successor, but in Purcell’s hands this became a song cherished for centuries since, as a paean to the power of music to challenge even death.

Although Purcell did not write any solo pieces for the lute, there is a contemporary lute arrangement of his *Trumpet Tune*, called the *Cibell*. Inspired by this, Jakob Lindberg has made his own version and added a number of other works by Purcell to leaven the songs: *Echo Dance of the Furies* and *The Grove* are instrumental pieces from the opera *Dido and Aeneas*, whilst *A New Irish Tune*, *A New Scotch Tune*, *Hornpipe* and *A New Ground* are arrangements of music for keyboard.

© Emma Kirkby and Jakob Lindberg 2010

The lute played on this recording is a very rare instrument, bought at an auction at Sotheby's in London in 1989. A brand mark identifies the maker as Sixtus Rauwolf, a prolific luthier who lived and worked in Augsburg. Only four other lutes by him are known to have survived; one is in the Metropolitan Museum in New York, one in the Claudius Collection in Copenhagen, one in a private collection in England, and one in the Fugger Museum in Augsburg. Jakob Lindberg's instrument is from c. 1590 and has been carefully restored by the two lute makers Michael Lowe and Stephen Gottlieb, and by the violin maker and restorer David Munro. Dendrochronology confirms that the soundboard is original and dates the wood to 1418–1560. This means that the pine tree from which it was made was growing (in high alpine altitude) between these years. It is thus probably the oldest lute in playing condition with its original soundboard.

Emma Kirkby's singing career came as a surprise. As a student of Classics at university she sang a great deal for pleasure – and still does. She works mostly with historical instruments, and has enjoyed long partnerships with British groups: The Academy of Ancient Music, the Consort of Musicke, London Baroque, the Orchestra of the Age of Enlightenment, Florilegium, and many other ensembles worldwide. In recent years her recordings came to the attention of Classic FM listeners who voted her artist of the year in 1999; and in 2000 she was awarded the Order of the British Empire. 2007 brought further surprises: in April a *BBC Music Magazine* poll of critics to find the '100 greatest sopranos' put her at No. 10; in July she was the subject of a *South Bank Show* on ITV, and in November she became a Dame.

Shocked but delighted by all this, she is glad of the recognition it implies for a way of music-making that values ensemble, clarity and stillness above the

more usual factors of volume and display, and above all she is grateful for the chance to carry on sharing this marvellous repertoire with like-minded and talented colleagues.

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 Renaissance and baroque music. Jakob Lindberg is now one of the most prolific musicians in this field. He has made numerous recordings for BIS, many of which are pioneering in that they present a wide range of music on CD for the first time. He is also an active continuo player on the theorbo and archlute and has worked with many well-known English soloists and ensembles. It is particularly through his live solo performances that he has become known as one of today's finest lutenists. He 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 addition to his busy life as a performer, Jakob Lindberg teaches at the Royal College of Music in London, where he succeeded Diana Poulton as professor of lute in 1979.

ORPHEUS IN ENGLAND

*Touch but thy Lyre, the Stones will come
and dance themselves into a Tomb*

*Nimm nur deine Laute zur Hand, so werden die Steine kommen
und tanzend ein Grab formen*

Mit diesem prägnanten, schönen Zweizeiler rundet ein anonym Dichter die Hommage an Henry Purcell in *Orpheus Britannicus*, einer posthumen Sammlung aus dem Jahr 1698, ab. Der letzte Landsmann vor ihm, der als ein „Orpheus“ geehrt wurde, war ein Jahrhundert zuvor **John Dowland**. Auch wenn Purcell ein wichtiger Wegbereiter war, so zahlten doch einige seiner Werke deutlich älteren Stilen Tribut. Ganz besonders könnte man sich hier einen Bezug zur Musik Dowlands gut vorstellen; wissen werden wir aber wohl niemals etwas über einen eventuellen Zusammenhang. Nicht zu verkennen ist die Begabung beider Komponisten, den Zuhörer mit einer noch heute atemberaubenden Direktheit und Eleganz in ihren Bann zu ziehen und uns die Menschen, Tiere, Pflanzen und Steine nahe zu bringen, von denen man sagt, dass sie weinten oder tanzten (oder beides), während Orpheus zu seinem Instrument sang.

Die Laute nahm einen zentralen Platz in Dowlands Oeuvre ein, während Purcell ein eher öffentliches Profil pflegte; ihm standen verschiedenste Musiker zur Verfügung. Seine intimeren Lieder zur Laute zu singen, ist jedoch eine besondere Freude – auf diese Weise kommt den Texten, die Purcell so schätzte, die Bedeutung zu, die sie verdienen, stets untermalt von seinen gewagten Harmonien. In den letzten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts wurde die Laute langsam durch andere Begleitinstrumente ersetzt; dieses wunderbare und tragbare Instrument blieb aber weiterhin im häuslichen und höflichen Zusammenhang aktuell.

1601 definierte Thomas Campion die ideale englische Air als „kurz und geschmackvoll“ und bedauerte die aktuelle Mode, nach der der melodische Fluss der

Lieder „durch Fugen gehemmt und von Synkopierungen eingezwängt“ würden. Wahrscheinlich war dies eine Anspielung auf Dowlands *First Book of Songs*, das vier Jahre zuvor veröffentlicht worden und ein großer Erfolg mit insgesamt vier Neuauflagen war. Dowland, der in ganz Nordeuropa berühmt geworden war, verbrachte mehrere Jahre in Kopenhagen am Hof Christians IV., wo er ein beachtliches Gehalt bekam, und ein weiterer seiner Mäzene, Moritz Landgraf von Hessen, titulierte ihn „Anglorum Orpheus“ (den „englischen Orpheus“). Sein Stil ist in der Tat komplexer als der Campions; vermutlich hatte er während seiner Jahre in Frankreich das Ideal der französischen Akademisten kennen gelernt, die eine Art alchemistischer Magie suchten, nach der Text und Musik so kombiniert werden sollten, dass der Zuhörer in höhere, wunderbare Bewusstseinssphären erhoben würde. Dies wurde durch den überwiegend melancholischen Tonfall seiner Musik (bei dieser Zusammenstellung in sieben der neun Lieder zu hören) nicht beeinträchtigt: Die Pavane *Semper Dowland, semper dolens* („Dowland leidet immer“) und die berühmte *Lachrimæ*, die nach Aussage des Komponisten in acht europäischen Hauptstädten verlegt worden war, trugen dazu bei, die Melancholie zu seinem Markenzeichen zu machen – man sollte daraus jedoch keine buchstäblichen Schlüsse auf die Persönlichkeit eines Mannes ziehen, von dem ein Zeitgenosse sagte, er lebe „ein Leben in aufrichtiger Fröhlichkeit“. Jeder, der sich eine Zeit lang mit Dowlands Liedern beschäftigt, wird bald eine Welt von subtiler Vielfalt entdecken und auch in der großen Anzahl gefühlvoller Stücke viel Lebendigkeit und eine gewisse Zufriedenheit darüber finden, dass traurige Gefühle mit solch einer Anmut ausgedrückt werden konnten.

*Laugh at my woes, although I ever mourn;
love surfeits with reward; his nurse is scorn.*

*Lache über meinen Kummer, auch wenn ich immer traure;
Erfüllung schwächt die Liebe; wahrhaft genährt wird sie nur durch Verachtung.*

So endet *Disdain me still* – Dowlands Vertonung, in der es vor jenen Synkopierungen, die Campion so ärgerten, nur so wimmelt, beschreibt treffend die Resignation, aber auch den sarkastischen Humor eines reumütigen Liebhabers.

Ebenso wie ihre Pendants im übrigen Europa liebten Königin Elizabeths Höflinge es, Hirten oder Nymphen zu verkörpern und so ihre eigene Welt zu einem neuen Arkadien einschließlich all der Unschuld des goldenen Zeitalters umzugestalten. Die höchste Nymphe war die jungfräuliche Königin selbst, Subjekt vieler fröhlicher Huldigungen (*By a fountain where I lay*); die Aristokraten konnten ihr zu Ehren pastorale Klagegesänge erfinden (*A shepherd in a shade*) oder sie sogar ganz frech necken (als Cynthia in *Away with these self-loving lads*). Dowland gelang es nicht, zu ihren Lebzeiten einen Posten am Hof zu bekommen, er konnte aber seine Mäzene mit solchen Stücken versorgen, die vermutlich während der königlichen Besuche, die ihre Gastgeber finanziell allzu oft zu Grunde richteten, zur Aufführung kamen.

Obwohl Dowlands Kompositionen, besonders diejenigen für Laute solo, in ganz Europa bekannt waren, beruhte sein Ruhm vor allem auf seinen Fähigkeiten als Interpret. Ein Zeitgenosse beschreibt, wie sein „himmlisches Lautenspiel die menschlichen Sinne entzückt“. Die *Fantasia*, 1610 von Johns Sohn Robert herausgebracht, zeigt seine beeindruckende Beherrschung der Laute und seine außergewöhnliche Virtuosität. Darüber hinaus konnte er seine Zuhörer dadurch erfreuen, dass er sie in seinen Stücken porträtierte: Die *Earl of Essex's Galliard* war seine Vertonung des Gedichts „Can she excuse my wrongs“ von dem berühmten frustrierten Liebhaber, der in seinen poetischen Klagen so brillierte, dass die Königin lachen und ihm vergeben musste, zumindest zunächst. Dowland verwendete virtuose Kreuzrhythmen, um die Wortspiel-Charakteristik des charmanten, aber verschmähten Höflings zu widerspiegeln. So arbeitete er im dritten Teil ein Volkslied ein, „Shall we go walk the woods so wild?“, eine

Anspielung auf die unzähligen Male, die Essex vom Hof verbannt worden und gezwungen war, auf seinem Landsitz Däumchen zu drehen. Eine weitere berühmte Person der damaligen Zeit taucht in dem atemberaubenden Miniaturstück *Tarleton's Riserrectione* auf: der Shakespeare-Schauspieler Richard Tarleton.

In darkness let me dwell ist vielleicht der Inbegriff des melancholischen Genies Dowlands. Hierfür griff er auf einen zweistrophigen Text zurück, der erstmalig vier Jahre zuvor in Giovanni Coperarios „Funeral Teares“ vertont worden war. In dieser Version wird den zu Beginn präsentierten Bildern von Dunkelheit und Trauer später die Aussicht auf eine Wiedervereinigung im Himmel gegenüber gestellt; Dowland, der sich von jedem Hinweis auf solch ein Glück abwandte, verarbeitete jedoch nur die erste Strophe in einem durchkomponierten Stück, wobei er alle Tiefen auslotete und ein Lied hinterließ, das auch heute noch in seiner Modernität schockiert.

Henry Purcells kurze, aber glanzvolle Karriere ist heutigen Musikliebhabern wohl bekannt. Er arbeitete in einer Zeit der Euphorie: Neben der Monarchie brachte die Restauration auch dramatische und musikalische Aufführungen in das gesellschaftliche Leben zurück, wobei dem Hof, der Kirche und dem Theater hervorragende Sänger und Instrumentalisten zur Verfügung standen. In dem minimalistischen Genre des Sololiedes hinterließ Purcell Stücke mit einer erstaunlichen Bandbreite an Stilen und Einsatzmöglichkeiten, indem er eine große Vielfalt an Texten vertonte. Eine seiner vollendeten und charakteristischen Fähigkeiten bestand in der Gestaltung einer grundlegenden, sich wiederholenden Basslinie, wie sie hier in drei Werken zu hören ist: *She loves and she confesses too*, nach Abraham Cowleys geistreichem Text über eine hinterlistige Verführung; *What a sad fate is mine*, in dem das typische, jammernde Klagelied eines Liebhabers durch „blue note“-Dissonanzen gefärbt wird, sowie das erstaunliche *Music for a while* (siehe unten).

Auch hier finden wir reichlich Melancholie; *They tell us that you mighty powers above* handelt von Liebeskummer, erklingt aber in herzlich-beschwingter Musik, um etwas Ruhe in eine turbulente Szene zu bringen, während die Königin Bonvica in *O Lead me, lead me* eine bittere Note hinzufügt – was helfen alle militärischen Siege, wenn doch die Liebe einen so zum Sklaven machen kann? *Fly swift ye hours* ist ein Bravourstück; von seiner Geliebten träumend bittet der Sänger in aufgeregten Sechzehntelnoten die Zeit, schneller zu vergehen, wirft traurige und sinnliche Rezitative ein und ergibt sich schließlich in zärtlicher Resignation seinem Schicksal.

In *Bess of Bedlam* zeichnen willkürliche Stimmungs- und Tempowechsel ein schmerzliches Portrait eines hinterbliebenen Liebenden, der wahnsinnig vor Trauer und, sei es mental oder tatsächlich, bereits tot ist und in der Unterwelt haust; dieser düstere Ort wird mit der Basslinie in dem zeitlosen *Music for a while* wieder hervorgerufen. In „Oedipus“ musste ein Geisterbeschwörer den Geist des toten Königs herbeirufen, so dass die fürchterliche Wahrheit über dessen Nachfolger bekannt wurde, aber in Purcells Händen wurde die Geschichte zu einem Lied, das seit Jahrhunderten als ein Tribut an die Macht der Musik, die sogar den Tod herausfordert, geschätzt wird.

Obwohl Purcell keine Solostücke für Laute schrieb, gibt es eine zeitgenössische Bearbeitung seines *Trumpet Tune, called the Cibell*. Jakob Lindberg ließ sich dadurch zu einer eigenen Version inspirieren und fügte auch noch weitere Werke von Purcell hinzu, um die Liedfolge etwas aufzulockern: *Echo Dance of the Furies* und *The Grove* sind instrumentale Stücke aus der Oper *Dido und Aeneas*, während *A New Irish Tune*, *A New Scotch Tune*, *Hornpipe* und *A New Ground* Bearbeitungen von Cembalomusik sind.

© Emma Kirkby and Jakob Lindberg 2010

Die für diese Aufnahme verwendete Laute ist ein sehr seltenes Instrument, das 1989 im Londoner Auktionshaus Sotheby's erworben wurde. Ein Herstellervermerk identifiziert den Urheber als Sixtus Rauwolf, einen produktiven Lautenbauer aus Augsburg. Nur vier weitere Lauten sind von ihm erhalten – eine wird im Metropolitan Museum in New York aufbewahrt, eine befindet sich in der Claudius-Sammlung in Kopenhagen, eine in einer Privatsammlung in England, und eine im Fugger-Museum in Augsburg. Jakobs Instrument stammt aus den Jahren um 1590 und ist von den Lautenbauern Michael Lowe und Stephen Gottlieb sowie dem Geigenbauer und Restaurator David Munro sorgfältig restauriert worden. Durch Dendrochronologie konnte bestätigt werden, dass der Resonanzboden original ist und aus den Jahren 1418–1560 stammt. Das bedeutet, dass die Kiefer, aus deren Holz er gebaut wurde, in diesem Zeitraum (in großer Höhe) gewachsen war. So ist dies vermutlich die älteste spielbare Laute mit originalem Resonanzboden.

Emma Kirkbys Karriere als Sängerin kam überraschend. Als Studentin der Klassischen Philologie sang sie viel aus reinem Vergnügen – was sie auch heute noch tut. Meistens arbeitet sie mit historischen Instrumenten und kann auf langjährige Beziehungen zu entsprechenden britischen Ensembles zurückblicken, z.B. The Academy of Ancient Music, Consort of Musicke, London Baroque, Orchestra of the Age of Enlightenment, Florilegium und weltweit vielen weiteren. In den letzten Jahren erweckten ihre Aufnahmen Aufmerksamkeit bei den Hörern des Classic FM Radio, die sie 1999 zur Künstlerin des Jahres wählten, und 2000 wurde sie mit dem „Order of the British Empire“ ausgezeichnet. Das Jahr 2007 brachte weitere Überraschungen: Im April fand sie sich bei einer Abstimmung unter den Kritikern vom *BBC Music Magazine* über die „100 besten Soprane“ auf Platz 10 wieder; im Juli war sie Thema einer Sendung des wichtigsten bri-

tischen Kultur-Fernsehprogramms *South Bank Show*, und im November wurde sie von Queen Elisabeth II. in den Ritterstand erhoben.

Schockiert, aber auch erfreut über die so zum Ausdruck kommende Anerkennung für eine Art des Musizierens, die Gemeinsamkeit, Klarheit und Stille höher schätzt als Faktoren wie Lautstärke und äußere Darstellung, ist sie vor allem dankbar für die Möglichkeit, dieses wunderbare Repertoire weiterhin mit gleichgesinnten und talentierten Kollegen teilen zu dürfen.

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. Er hat zahlreiche Einspielungen bei BIS vorgelegt, von denen viele Pioniertaten sind, da sie ein großes Spektrum an Musik erstmalig auf CD präsentieren. Außerdem hat er mit zahlreichen bekannten englischen Solisten und Ensembles zusammengearbeitet und ist ein gefragter Continuo-Spieler auf der Theorbe und der Erzlaute.

Insbesondere seine Konzerte haben ihn als einen der derzeit besten Lautenisten bekannt gemacht. Er ist in vielen Teilen der Welt aufgetreten, von Tokio und Beijing im Osten bis zu San Francisco und Mexico City im Westen. Neben seiner aktiven Konzerttätigkeit unterrichtet Jakob Lindberg am Royal College of Music in London, wo er 1979 die Nachfolge Diana Poultons als Professor für Laute antrat.

ORPHEUS EN ANGLETERRE

*Touch but thy Lyre, the Stones will come
and dance themselves into a Tomb*

*Touche seulement ta lyre, les pierres viendront
Former un tombeau en dansant.*

Un poète anonyme termine avec ce ravissant couplet concis l'hommage commémoratif à Henry Purcell dans *Orpheus Britannicus*, la collection posthume de 1698. Avant lui, le dernier compatriote à avoir été honoré comme un « Orphée » fut **John Dowland**, un siècle plus tôt. Même si Purcell a été un innovateur de taille, une partie de son œuvre est un clair hommage aux styles antérieurs. Il serait réconfortant de penser à sa réaction à la musique de Dowland en particulier, mais nous n'en saurons jamais rien. La qualité des deux hommes ne peut certainement pas nous échapper, ce don de frapper l'auditeur avec une précision et une grâce qui nous coupent encore le souffle aujourd'hui et nous mettent au rang des hommes, animaux, plantes et pierres qu'on a dit pleuraient ou dansaient, ou les deux, quand Orphée chantait accompagné de son instrument.

Le luth occupe une place centrale dans l'œuvre de Dowland tandis que Purcell se profilait auprès du public en disposant de forces plus nombreuses ; il est toutefois particulièrement plaisant de chanter ses chansons intimes avec le luth, ce qui permet aux textes que Purcell aimait tant de prendre la place prédominante qui leur revient, toujours ornés de ses harmonies spectaculaires. Au cours des vingt dernières années du 17^e siècle, le luth céda graduellement sa place à d'autres instruments accompagnateurs ; ce magnifique instrument transportable resta dans les cercles domestiques et courtois, entendu souvent et beaucoup aimé.

En 1601, Thomas Campion définit l'air anglais idéal comme « court et bien assaisonné », déplorant la mode d'alors des chansons « retenues par une fugue et enchaînées par les syncopes. » Il visait probablement avec cela le *First Book of*

Songs de Dowland, publié quatre ans plus tôt, un immense succès et déjà dans la première de quatre réimpressions. Célèbre partout en Europe du nord, Dowland passa plusieurs années à Copenhague à la cour du roi Christian IV qui lui payait un énorme salaire et c'est un autre de ses protecteurs, Moritz, Landgrave de Hesse, qui l'appela « l'Orphée anglais ». Son style est assurément plus compliqué que celui de Campion ; ses années en France l'avaient probablement initié à l'idéal des académiciens français qui recherchaient une sorte de magie alchimiste où texte et musique s'alliaient pour élever la conscience de l'auditeur à un plus haut niveau de ravissement. Cela ne fut pas affecté par la mélancolie prédominante dans sa musique (qui envahit sept des neuf chansons de ce choix) : la pavane *Semper Dowland, semper dolens* (« Toujours Dowland, toujours la souffrance »), et la célèbre *Lachrimæ* qui, nous dit le compositeur, fut publiée dans huit capitales européennes, aidèrent à établir la mélancolie comme sa caractéristique personnelle – mais on ne devrait pas en tirer des conclusions littérales sur un homme qu'un contemporain décrivit comme « passant sa vie dans une gaîté permise ». Quiconque se plongera dans ses chansons découvrira rapidement un monde d'une variété subtile et même, dans la profusion de pièces attendrissantes, beaucoup de vitalité et un certain goût pour exprimer des sentiments tristes avec un tel brillant.

*Laugh at my woes, although I ever mourn;
love surfeits with reward; his nurse is scorn.*

*Ris de mes malheurs, je suis toujours en deuil ;
L'amour est repu de récompenses ; il est nourri de mépris.*

Ainsi se termine *Disdain me still* ; l'arrangement de Dowland, rempli de ces syncopes qui déplaisaient tant à Campion, capte parfaitement la résignation et l'humour désabusé d'un amant rempli de tristesse.

Les courtisans d'Elizabeth, comme leurs semblables ailleurs en Europe, se

plaisaient à jouer aux bergers et aux nymphes, reportant leur monde à une nouvelle Arcadie à l'innocence de l'âge d'or. L'ultime nymphe était la reine vierge elle-même, objet de joyeux hommages (*By a fountain where I lay*) ; la noblesse raffinée pouvait lui composer des élégies pastorales (*A shepherd in a shade*) ou même la taquiner effrontément (comme Cynthia dans *Away with these self-loving lads*). Dowland ne réussit pas à obtenir un poste à la cour du vivant de la reine mais il pouvait quand même fournir à ses protecteurs de telles pièces, probablement pour les visites royales qui ruinaient trop souvent les hôtes de Sa Majesté.

Quoique les compositions de Dowland, surtout celles pour luth solo, fussent connues partout en Europe, sa réputation reposait principalement sur ses talents d'interprète. Un contemporain décrit comment « son toucher céleste sur le luth ravit l'esprit humain ». *Fantasia*, publiée par Robert, le fils de John Dowland, à Londres en 1610, montre sa maîtrise impressionnante du luth et son extraordinaire virtuosité. Il pouvait aussi ravir ses auditeurs par des pièces qui voulaient faire leur portrait : *l'Earl of Essex's Galliard* était son arrangement du poème « Can she excuse my wrongs » de ce célèbre amant frustré qui brillait tant dans ses doléances poétiques que la reine riait et lui pardonnait, au moins au début. Dowland utilisait des polyrythmes virtuoses pour représenter les jeux de mots caractéristiques de ce courtisan brillant mais quand même condamné, insérant dans la troisième section l'air populaire « Shall we go walk the woods so wild ? » pour rappeler le nombre de fois qu'Essex, banni de la cour, dut faire le pied de grue à sa résidence à la campagne. Un autre personnage célèbre de cette période apparaît dans l'étonnante pièce miniature *Tarleton's Riserrectione* qui rappelle l'acteur shakespearien Richard Tarleton.

In darkness let me dwell pourrait résumer le génie mélancolique de Dowland. Il se servit d'un poème senti en deux strophes utilisé d'abord quatre ans

plus tôt dans « Funeral Teares » de Giovanni Coperario. Dans cette version, les premières images de noirceur et de chagrin sont ensuite contrées par la perspective d'une réunion au ciel ; mais Dowland, se détournant de toute allusion à un tel bonheur, n'arrange que la première strophe en une pièce bien travaillée, jusqu'aux profondeurs ultimes, laissant une chanson qui étonne encore aujourd'hui par son modernisme.

La carrière de **Henry Purcell**, brève mais couronnée de succès, est bien connue des mélomanes d'aujourd'hui. Il a œuvré dans une période d'euphorie : de pair avec la monarchie, la Restauration ramena les représentations dramatiques et musicales avec d'excellents groupes de chanteurs et d'instrumentistes disponibles à la cour, à l'église et au théâtre. Dans le genre minimaliste de la chanson solo, Purcell laissa des pièces étonnantes par leurs styles et leurs fonctions, basées sur un vaste choix de poèmes. L'un de ses dons consommés et caractéristiques était celui du « ground » (voix de basse répétée) dont nous fournissons ici trois exemples : *She loves and she confesses too*, sur un texte spirituel de séduction rusée de l'auteur Abraham Cowley; *What a sad fate is mine* où l'élégie typiquement plaintive de l'amant est teintée de dissonances aux « notes bleues » ; et la sensationnelle *Music for a while* (voir plus bas).

La mélancolie ne manque pas ici non plus : *They tell us that you mighty powers above* traite de mal d'amour mais en musique doucement berçante, comme pour calmer une scène turbulente ; la reine Bonvica ajoute une touche plus amère dans *O Lead me, lead me* : quel avantage les conquêtes militaires ont-elles quand l'amour peut tant asservir ?

Fly swift ye hours est une pièce de bravoure ; rêvant de sa bien-aimée, le chanteur enjoint le temps d'aller plus vite dans des rafales de doubles croches en alternance avec un récitatif triste et passionné ; il termine avec une tendre résignation à son sort.

Dans *Bess of Bedlam*, des changements fortuits d'humeur et de tempo tracent le portrait frappant d'un amant endeillé que le chagrin rend fou et qui est, soit d'esprit ou de fait, déjà mort et vivant aux enfers ; et la partie de basse de la durable *Music for a while* rappelle encore une fois cet endroit sinistre. L'action d'« Œdipe » exigea un nécromancien pour évoquer l'esprit du roi mort et découvrir la terrible vérité sur son successeur mais, aux mains de Purcell, c'est devenu une chanson aimée au cours des siècles suivants comme hommage au pouvoir de la musique de défier même la mort.

Même si Purcell n'a pas écrit de pièces solos pour le luth, il existe un arrangement contemporain pour luth de sa *Trumpet Tune, called the Cibell*. Inspiré par elle, Jakob a écrit sa propre version et ajouté un certain nombre d'autres œuvres de Purcell pour relever les chansons *Echo Dance of the Furies* et *The Grove* qui sont des pièces instrumentales tirées de l'opéra *Dido and Æneas*, tandis que *A New Irish Tune*, *A New Scotch Tune*, *Hornpipe* et *A New Ground* sont des arrangements de musique pour instrument à clavier.

© Emma Kirkby and Jakob Lindberg 2010

Le luth entendu sur cet enregistrement est un instrument très rare, acheté à des enchères à Sotheby's à Londres en 1989. Une marque de fabrique identifie le facteur comme étant Sixtus Rauwolf, un luthier qui vécut et travailla à Augsburg. On ne connaît que quatre autres luths de sa main à avoir survécu ; un au musée Métropolitain à New York, un à la Collection Claudius à Copenhague, un dans une collection privée en Angleterre et un au musée Fugger à Augsburg. Datant d'environ 1590, l'instrument de Jakob a été soigneusement rénové par les deux facteurs de luth Michael Lowe et Stephen Gottlieb, ainsi que par le facteur et restaurateur de violons David Munro. La dendrochronologie confirme que la

caisse de résonance est originale et que le bois date de 1418–1560. Cela veut dire que le pin duquel elle est faite a crû (en haute altitude alpine) entre ces années-là. C'est ainsi le luth le plus ancien à la caisse de résonance originale, sur lequel on peut jouer.

La carrière de chant d'**Emma Kirkby** est venue comme une surprise. Etudiante en humanités à l'université, elle chantait beaucoup alors pour le plaisir de la chose – et c'est ce qu'elle fait encore aujourd'hui. Elle travaille en majorité avec des instruments historiques et elle compte de longues collaborations avec des groupes britanniques: the Academy of Ancient Music, Consort of Musicke, London Baroque, Orchestra of the Age of Enlightenment, Florilegium et plusieurs autres ensembles partout au monde.

Ces dernières années, ses enregistrements attirèrent l'attention des auditeurs de Classic FM qui l'élurent artiste de l'année en 1999 ; en l'an 2000, elle reçut l'Ordre de l'Empire Britannique. L'an 2007 lui réservait d'autres surprises : en avril, un sondage des critiques du *BBC Music Magazine* devant désigner les « 100 meilleures sopranos » lui attribua la dixième place ; en juillet, elle fut le sujet d'un *South Bank Show* à ITV et, en novembre, elle reçut le titre de Dame.

Secouée mais ravie de ces honneurs, elle se réjouit d'être saluée pour son genre de musique qui met plus en valeur l'ensemble, la clarté et le calme que les facteurs plus communs de volume et d'étalage et, par-dessus tout, elle est reconnaissante de pouvoir continuer à partager ce merveilleux répertoire avec des collègues talentueux aux mêmes goûts qu'elle.

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 con-

seils 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 a enregistré de nombreux disques chez BIS dont plusieurs sont des pionniers en ce sens qu'ils présentent un vaste choix de musique pour la première fois sur CD. Il joue aussi du continuo sur le théorbe et l'archiluth et il a travaillé avec de nombreux solistes et ensembles anglais réputés.

Il s'est fait connaître comme l'un des meilleurs luthistes d'aujourd'hui grâce surtout à ses récitals solos. Il a joué devant un public mondial, de Tokyo et Beijing à l'est à San Francisco et Mexico à l'ouest. En plus de sa vie active d'interprète, Jakob Lindberg enseigne au Royal College of Music à Londres où il a succédé à Diana Poulton en 1979 comme professeur de luth.

JOHN DOWLAND

❶ DISDAIN ME STILL

Disdain me still, that I may ever love
For who his love enjoys can love no more;
The war once past, with ease men cowards prove
And ships returned do rot upon the shore.
And though thou frown, I'll say thou art most fair
And still I'll love, though still I must despair.

As heat to life, so is desire to love
And these once quench'd, both life and love are gone;
Let not my sighs nor tears thy virtue move;
Like baser metals, do not melt too soon;
Laugh at my woes, although I ever mourn;
Love surfeits with reward, his nurse is scorn.

William Herbert, Earl of Pembroke (1580–1630)

❷ LEND YOUR EARS TO MY SORROW

Lend your ears to my sorrow
Good people that have any pity,
For no eyes will I borrow
Mine own shall grace my doleful ditty
Chant then my voice, though rude like to my rhyming,
And tell forth my grief which here in sad despair
Can find no ease of tormenting.

Once I lived, once I knew delight,
No grief did shadow then my pleasure;
Graced with love, cheered with beauty's sight
I joyed alone true heavenly treasure.
O what a heaven is Love firmly embraced,
Such power alone can fix delight
In Fortune's bosom ever placed.

Cold as ice, frozen is that heart
Where thought of love could no time enter;
Such of life reap the poorest part
Whose weight cleaves to this earthly centre;
Mutual joys in hearts truly united
Do earth to heavenly state convert
Like heaven still in itself delighted.

Anon.

[3] COME, HEAVY SLEEP

Come, heavy sleep, the image of true death:
And close up these my weary weeping eyes,
Whose spring of tears doth stop my vital breath
And tears my heart with sorrow's sigh-swollen cries.
Come and possess my tired thoughts-worn soul
That living dies till thou on me be stole.

Come, shadow of my end and shape of rest,
Allied to death, child to his black-faced night,
Come thou and charm these rebels in my breast,
Whose waking fancies do my mind affright.
O come sweet sleep, come, or I die for ever,
Come ere my last sleep comes or come never.

Anon.

[6] A SHEPHERD IN A SHADE

A shepherd in a shade his plaining made
Of love and lovers' wrong,
Unto the fairest lass that trod on grass
And thus began his song:
'Since Love and fortune will, I honour still
Your fair and lovely eye:
What conquest will it be, sweet nymph, for thee
If I for sorrow die?
Restore, restore my heart again

Which Love by thy sweet looks hath slain,
Lest that enforced by your disdain I sing
Fie, fie on love, it is a foolish thing.

My heart where have you laid, O cruel maid?
To kill when you might save?
Why have ye cast it forth as nothing worth,
Without a tomb or grave?
O let it be entombed and lie
In your sweet mind and memory,
Lest I resound on every warbling string,
Fie, fie on love, that is a foolish thing.'

Anon.

[7] BY A FOUNTAIN WHERE I LAY

By a fountain where I lay,
All blessed be that blessed day!
By the glimmering of the sun,
O never be her shining done!
When I might see alone
My true love's fairest one,
Love's dear light?
Love's clear sight,
No world's eyes can clearer see –
A fairer sight none, none can be.
Fair with garlands all addressed,
Was never nymph more fairly blest,
Blessed in the highest degree,
So may she ever blessed be,
Came to this fountain near
With such a smiling cheer,
Such a face,
Such a grace,
Happy, happy eyes that see
Such a heavenly sight as she.

Then I forthwith took my pipe,
Which I all fair and clean did wipe,
And upon a heavenly ground,
All in the grace of beauty found,
Played this roundelay:
'Welcome fair Queen of May,
Sing, sweet air,
Welcome fair,
Welcome be the shepherds' Queen,
The glory of all our green.'
Anon.

[8] AWAY WITH THESE SELF-LOVING LADS

Away with these self-loving lads
Whom Cupid's arrow never glads:
Away, poor souls that sigh and weep
In love of them that lie and sleep,
For Cupid is a meadow god
And forceth none to kiss the rod.
God Cupid's shaft, like destiny
Doth either good or ill decree:
Desert is born out of his bow,
Reward upon his feet doth go:
What fools are they that have not known
That Love likes no laws but his own!
My songs they be of Cynthia's praise,
I wear her rings on holidays,
On every tree I write her name,
And every day I read the same:
Where honour Cupid's rival is,
There miracles are seen of his.
If Cynthia crave her ring of me,
I blot her name out of the tree:
If doubt do darken things held dear,

Then welfare nothing once a year:
For many run, but one must win:
Fools only hedge the cuckoo in.

The worth that worthiness should move
Is love, which is the bow of love,
And love as well the foster can,
As can the mighty nobleman:
Sweet Saint, 'tis true you worthy be,
Yet without love nought worth to me.

Anon.

[11] IF THAT A SINNER'S SIGHS

If that a sinner's sighs be angels' food
Or that repentant tears be angels' wine
Accept, O Lord, in this most pensive mood,
These hearty sighs and doleful plaints of mine;
That went with Peter forth, most sinfully,
But not as Peter did, weep bitterly.

Anon.

[13] TOSS NOT MY SOUL

Toss not my soul, O love, 'twixt hope and fear
Show me some ground where I may firmly stand
Or surely fall, I care not which appear,
So one will close me in a certain band;
When once of ill the uttermost is known,
The strength of sorrow quite is overthrown.

Take me, assurance, to thy blissful hold
Or thou, despair, unto thy darkest cell;
Each hath full rest: the one in joys enrolled,
Th' other in that he fears no more, is well.
When once of ill...

Anon.

14 IN DARKNESS LET ME DWELL

In darkness let me dwell
The ground shall sorrow be;
The roof despair, to bar
All cheerful light from me.
The walls of marble black
That moistened still shall weep;
My music hellish jarring sounds
To banish friendly sleep.
Thus wedded to my woes
And bedded to my tomb,
O, let me living die, till Death do come.
In darkness let me dwell.

Anon.

HENRY PURCELL

15 SHE LOVES AND SHE CONFESSES TOO

She loves and she confesses too,
There's then at last no more to do;
The happy work's entirely done,
Enter the town which thou hast won;
The fruits of conquest now begin,
Io, triumph, enter in.
What's this, ye Gods? What can it be?
Remains there still an enemy?
Bold Honour stands up in the gate,
And would yet capitulate.
Have I o'ercome all real foes,
And shall this phantom me oppose?
Noisy nothing, stalking shade,
By what witchcraft wert thou made,

Thou empty cause of solid harms?
But I shall find out counter charms,
Thy airy devilship to remove
From this circle here of love
Sure I shall rid myself of thee
By the night's obscurity,
And obscurer secrecy;
Unlike to ev'ry other spright
Thou attempt'st not men to affright
Nor appear'st but in the light.

*Abraham Cowley (1618–67), from
'The Mistress', a collection of love poems*

16 THEY TELL US THAT YOU MIGHTY POWERS ABOVE

They tell us that you mighty powers above
Make perfect your joys and your blessings by Love.
Ah! Why do you suffer the blessing that's there
To give a poor lover such sad torments here?
Yet though for my passion such grief I endure,
My love shall like yours still be constant and pure.
To suffer for him gives an ease to my pains
There's joy in my grief and there's freedom in chains;
If I were divine he could love me no more
And I in return my adorer adore
O let his dear life, then, kind Gods, be your care
For I in your blessings have no other share.

*John Dryden (1631–1700) and Sir Robert Howard (1626–98),
from the semi-opera 'The Indian Queen'*

20 FLY SWIFT, YE HOURS

Fly swift, ye hours, fly swift, thou lazy sun;
Make haste and drive the tedious minutes on.
Bring back my Belvidera to my sight,
My Belvidera, than thyself more bright.

Swifter than Time my eager wishes move,
And scorn the beaten paths of vulgar love.
Soft peace is banish'd from my tortur'd breast,
Love robs my days of ease, my nights of rest.
Yet tho' her cruel scorn provokes despair,
My passion still is strong as she is fair.
Still must I love, still bless the pleasing pain,
Still court my ruin and embrace my chain.

Anon.

21 OH LEAD ME TO SOME PEACEFUL GLOOM

O lead me, lead me to some peaceful gloom,
Where none but sighing lovers come;
Where the shrill trumpets never sound,
But one eternal hush goes round.
There let me soothe my pleasing pain
And never think of war again;
What glory can a lover have
To conquer, yet be still a slave?

*From the incidental music to a 1695 production of
John Fletcher's 'Bonduca or The British Heroine' (c. 1613)*

22 WHAT A SAD FATE IS MINE

What a sad fate is mine,
My love is my crime;
Or why should he be,
More easy and free
To all than to me?
But if by disdain
He can lessen my pain,
'Tis all I implore,
To make me love less,
Or himself to love more.

Anon.

27 FROM SILENT SHADES or BESS OF BEDLAM

From silent shades and the Elysian groves
Where sad departed spirits mourn their loves
From crystal streams and from that country where
Jove crowns the fields with flowers all the year,
Poor senseless Bess, cloth'd in her rags and folly,
Is come to cure her lovesick melancholy.

Bright Cynthia kept her revels late
While Mab, the Fairy Queen, did dance,
And Oberon did sit in state
When Mars at Venus ran his lance.

In yonder cowslip lies my dear,
Entomb'd in liquid gems of dew;
Each day I'll water it with a tear,
Its fading blossom to renew.

For since my love is dead and all my joys are gone,
Poor Bess for his sake
A garland will make,
My music shall be a groan.

I'll lay me down and die within some hollow tree,
The rav'n and cat,
The owl and bat
Shall warble forth my elegy.

Did you not see my love as he pass'd by you?
His two flaming eyes, if he comes nigh you,
They will scorch up your hearts: Ladies beware ye,
Lest he should dart a glance that may ensnare ye!

Hark! Hark! I hear old Charon bawl,
His boat he will no longer stay,
And furies lash their whips and call:
Come, come away, come, come away.

Poor Bess will return to the place whence she came,
Since the world is so mad she can hope for no cure.
For love's grown a bubble, a shadow, a name,
Which fools do admire and wise men endure.

Cold and hungry am I grown.
Ambrosia will I feed upon,
Drink Nectar still and sing:
Who is content,
Does all sorrow prevent,
And Bess in her straw,
Whilst free from the law,
In her thoughts is as great, great as a king.

Anon.

MUSIC FOR A WHILE

Music for a while
Shall all your cares beguile
Wond'ring how your pains were eased
And disdaining to be pleas'd
Till Alecto free the dead
From their eternal bands;
Till the snakes drop from her head
And the whip from out her hands;
Music for a while
Shall all your cares beguile.

*John Dryden (1631–1700) and Nathaniel Lee (c. 1653–92),
from the play 'Oedipus'*



RECORDING DATA

Recorded in November 2008 at Länna Church, Sweden

Recording producer, sound engineer and digital editing: Rita Hermeyer

Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;

Sequoia Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Emma Kirkby and Jakob Lindberg 2010

Translations: Anna Lambertl (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Photograph of Emma Kirkby: © Bibi Basch Photography

Photograph of Jakob Lindberg: © Alexander Lindberg

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS CDs 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 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1725 © & © 2010, BIS Records AB, Åkersberga.

BIS-CD-1725

