

THE PASSION OF MUSICK

DOROTHEE OBERLINGER — *ENSEMBLE 1700*

VITTORIO GHIELMI — *IL SUONAR PARLANTE*

deutsche
harmonia
mundi



Recording: April 10–14, 2014, Deutschlandfunk Köln, Kammermusiksaal

Executive Producer: Dr. Christiane Lehnigk

Recording Producer: Peter Laenger, TRITONUS Musikproduktion GmbH, Stuttgart

Recording Engineer: Christoph Rieseberg

Text Booklet: Dorothee Oberlinger und Helga Heyder-Späth

English Translation: Stewart Spencer

Photos and Art Directions: Johannes Ritter

With Support from the DKB Stiftung für gesellschaftliches Engagement



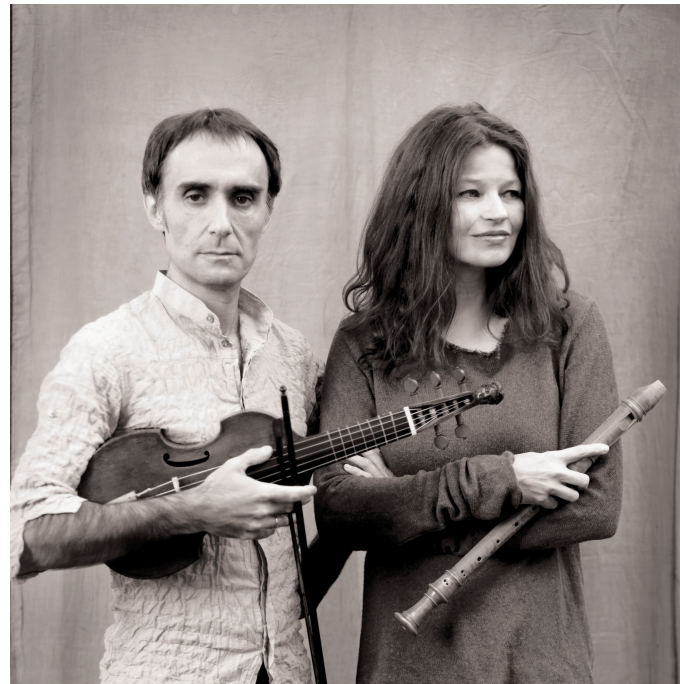
Deutschlandfunk

DKB Stiftung für
gesellschaftliches Engagement

Coproduction with Deutschlandfunk

88843089762

P+C 2014 Sony Music Entertainment Germany GmbH



1	THE DUKE OF NORFOLK (PAUL'S STEEPLE) From: "The Division Violin" (London, 1685), mixed with Variations from "The Division Flute" (London, 1706) and improvised Variations <i>4 Recorders, Bagpipe, 4 Viols, Harp, Virginal, Bhodrán</i>	3'17	9	PARSON'S FAREWELL Tune from John Playford's "English Dancing Master" (1651) <i>Soprano Recorder (D0), 3 Viols (VG, RP, CC), Harp</i>	1'51
2	ADSON'S MASQUE John Adson (c1587–1640) from "Courtly Masquing Ayres" (1621) <i>4 Recorders, 4 Viols, Harp, Virginal</i>	1'40	10	THE IRISH HO-HOANE Vittorio Ghielmi (2012) after a trad. Irish Tune in "Fitzwilliam Virginal Book" (c1610–1625) <i>Bass and Soprano Recorder (D0), 3 Viols (VG, RP, CC)</i>	5'44
3	LORD GALWAY'S LAMENTATION Turlough O'Carolan (1670–1738) <i>Harp</i>	1'23	11	THE PASHION OF MUSICK Captain Tobias Hume (1569–1645) <i>Bass Recorder (D0), 3 Viols (RP, VG, CC)</i>	4'20
4	CUPARAREE OR GRAY'S INN pro. by John Coperario (c1570–1626) <i>Tenor Recorder (D0), Soprano Viol (VG), Harp, Virginal</i>	3'05	12	SHEEHAN'S REEL Traditional Irish. <i>Fiddle (CR), Harp</i>	2'23
5	PRELUDIO IN DELASOLRE TERZA MAGGIORE Nicola Matteis (17th century). <i>Alto Recorder (D0), Harp</i>	1'26	13	MISS MCLEOD'S REEL Ancient Scottich tune (17th century) first printed in O'Farrell's Pocket Companion (1805) <i>4 Recorders, Bagpipe, 4 Viols, Fiddle, Harp, Virginal, Bhodrán</i>	
6	DIVERSE BIZZARRIE SOPRA LA VECCHIA SARABANDA O PUR CIACCONA Nicola Matteis (17th century). <i>Alto Recorder (D0), Harp, Virginal</i>	4'19		SUITE IN A MINOR Matthew Locke (1621–1677), from "A Consort for Severall Friends" <i>Alto Recorder in g (D0), Harp, Chest-Organ, Bass Viol (VG)</i>	
7	A SPRINGLIKE RAIN Vittorio Ghielmi (2009) <i>Sopranino Viol, Lyra Tuning (VG)</i>	1'22	14	Pavan	4'08
			15	Almand	1'35
			16	Courante	1'09
8	STINGO Vittorio Ghielmi (2012), after John Playford (1651) <i>3 Recorders (D0, LC, MS), Bagpipe, Bhodrán</i>	3'04	17	Ayre	1'38
			18	Saraband	0'31
			19	Jigg—Conclude thus	1'12

20	SLOW AIR “HIDDEN RABBIT”	2’16
21	AIR “JUMPING RABBIT” Vittorio Ghielmi, Graciela Gibelli (2008) <i>Sopranino Viol, Lyra Tuning (VG)</i>	0’59
22	TWO IN ONE UPON A GROUND Henry Purcell (1664–1717), from “Dioclesian” Z 627 <i>2 Voice Flutes (DO, LC), Virginal, Bass-Viol (CC)</i>	3’11
23	CREMONEA Vittorio Ghielmi after the tune from “A Collection of the most celebrated Irish tunes”, (Dublin 1724), probably by O’Carolan. <i>Voice Flute & Sixth Flute (DO), 3 Viols (VG, RP, CC), Bagpipe</i>	4’03
24	IN NOMINE Orlando Gibbons (1583–1625). <i>Bagpipe, 4 Viols</i>	3’31
25	THE REEL OF TULLOCH Drummond Castle Manuscript by David Young (1734) <i>Sixth Flute (DO), Bhodrán</i>	2’24
26	LILLIBURLERO Trad. Irish (around 1620). <i>4 Recorders, Bagpipe, 4 Viols, Fiddle, Harp, Virginal, Bhodrán</i>	3’21
27	PRELUDE IN D MINOR ZN773 Henry Purcell (1664–1717). <i>Recorder (DO)</i>	1’07
28	DANCE FOR CHINESE MAN AND WOMAN Henry Purcell (1664–1717). From “The Fairy Queen” Z 629 <i>4 Recorders, 4 Viols, Harp, Virginal</i>	2’55

ENSEMBLE 1700:

DOROTHEE OBERLINGER, *Solo-Recorder*
LORENZO CAVASANTI, *Recorder*
MANUEL STAROPOLI, *Recorder*
PHILIPP SPÄTLING, *Recorder*
JOHANNA SEITZ, *Harp*
MARKUS MÄRKL, *Virginal & Chest-Organ*

IL SUONAR PALANTE – Viol Quartett

VITTORIO GHIELMI, *Solo-Viol*
RODNEY PRADA, *Viol*
CRISTIANO CONTADIN, *Viol*
CHRISTOPH URBANETZ, *Viol*

Guests:

FABIO RINAUDO, *Bagpipe*
FABIO BIALE, *Bhodrán, Violin*
CAOIMHIN Ó RAGHALLAIGH, *Fiddle*

Direction: DOROTHEE OBERLINGER & VITTORIO GHIELMI

ENGLISH BAROQUE AND CELTIC MUSIC: “PRIVATE MUSICKE” IN 17TH-CENTURY ENGLAND

England in the 17th century was a country marked by civil war, a war fought between Crown and Parliament, with Catholic royalists ranged against Puritan republicans. These were politically turbulent times and yet from a musical point of view it was an astonishingly fruitful period. In general the fine arts suffered badly at least in the public arena and above all in the 1650s, when the Stuart dynasty was overthrown by the austere regime of the self-styled Lord Protector, Oliver Cromwell. But this public neglect was more than made up for by the way in which chamber music flourished in the salons of well-to-do burghers and of members of the nobility. Writing in 1706, the English lawyer, biographer and music theorist Roger North noted that “*many chose rather to fiddle at home, than to goe out, and be knocked on the head abroad*”. The preferred instruments for this “*private Musicke*” were the harp, various types of recorder and, last but not least, the viol. From the Renaissance onwards, viols had been built in families from the bass to the soprano register, and they tended to be played as a group in the form of a “consort”. By the first half of the 16th century a consort of recorders is known to have existed at the court of Henry VIII. But in England there was also a great fondness for viols and especially for the typically English lyra viol, which, with its special tuning, was well suited to playing chords. As the writer on music Thomas Mace observed in 1676, with such an instrument “*you have a Ready Entertainment for the Greatest Prince in the World*”.

With the return of Charles II to England in May 1660, the Protectorate came to an end and the Stuarts were restored to the throne after more than a decade in exile. Charles finally established “*private Musicke*” at his court on a permanent basis,

appointing Matthew Locke – one of the leading English musicians of his day – as his “*composer to the Private Music*”. Locke’s elaborate Suite in a (original in e) opens his *collection For Several Friends* and reveals his highly idiosyncratic and extremely complex musical language, a language that provides a link between the polyphonic art of the Elizabethan Age and the English High Baroque.

In continental Europe the early years of the Baroque had witnessed the emergence of the new genre of opera, whereas in England it was *masques* that proved more popular, an art form comprising verse, music, dancing, costumes, stage effects and architectural designs. Most of the dances associated with these *masques* are anonymous, but their titles often refer to the subjects of the particular ballet without revealing anything more specific about their overall context. The melody of *Cupararee or Gray’s Inn* was probably originally by John Coprario (also known as Cooperario), whose Masque of the Inner Temple and *Gray’s Inn* was performed on 20 February 1613 to celebrate the wedding of Princess Elizabeth and the Elector Frederick of the Palatinate. The magnificent *Adson’s Masque*, one of the most lavishly scored works in the present collection, is the work of the English cornett player John Adson, who in 1621 published his ingeniously scored five-part Courtly *Masquing Ayres* for consort instruments.

Whether at court, in the salons of the aristocracy or in inns and public houses, English chamber music was notable for its variety, with the genre of the fantasy in particular opening up new opportunities to composers. As the viol player Christopher Simpson noted in 1667, “*In this sort of Musick, the Composer (being not limited to words) doth imploy all his Art and Invention*”. And there is no doubt that intense expressivity and contrapuntal artifice come together here in a particularly telling manner. Tobias Hume was regarded as a past master of expressive chamber music. Unable to make ends meet as a musician, he was a soldier by profession. *The*

Pashion of Musick is the title of one of his most elaborate fantasies in his collection Captain Humes *Poeticall Musick* of 1607. According to a note in the score, the first voice can also be sung. For the purposes of the present recording a bass recorder has been used.

In addition to fantasies, suites and sonatas whose musical ideas are as a rule the composers' own invention, composers in Baroque England were also fond of playing with existing melodies and motifs, often availing themselves of a section of the Mass. The words "*Benedictus qui venit in nomine Deus*" were set by John Taverner in a particularly vivid way, inspiring countless instrumental works that have become known as *In Nomines*. The sound of Orlando Gibbons's five-part *In Nomine*, in which the cantus firmus is taken – unusually – by a set of bagpipes accompanied by the polyphonic, polyrhythmic textures of four viols may initially strike the listener as strange and even unsettling, but there is no doubt that in practice the bagpipes were often used as a substitute for the organ if no organ was available.

It was not only *In Nomine* compositions that shed new light on existing themes, so, too, did a whole series of *grounds*, or ostinato basses. These melodic or harmonic models were as brief as they were striking and were generally used in the bass register as a recurring basis for a composition, while the upper voices gave free rein to the composer's imagination in the form of an increasingly virtuosic accompaniment. One such genre was that of the chaconne. In the present recording, *Dance for Chinese Man and Woman* there is an examples of this type of piece from Henry Purcell's masque *The Fairy Queen* of 1692. They are coupled here with the chaconne *Two in One Upon a Ground*, originally scored for two recorders and bass and, in terms of its design, a canon on a passacaglia from Act Three of Purcell's *Dioclesian* of June 1690 and an Italian *ciacconna* based on the rhythm of a sarabande, which at this period was still a quick dance in England, and titled *Diverse bizar-*

rie sopra La vecchia sarabande. The composer was the Neapolitan musician Nicola Matteis, one of many immigrants who sought his fortune in London as a violinist, guitarist and composer. Following a private concert on 19 November 1674 the architect and diarist John Evelyn described Matteis's violin playing as follows:

"I heard that stupendious Violin Signor Nicholao {...} whom certainly never mortal man Exceeded on that instrument: he had a stroak so sweete, & made it speake like the Voice of a man: {...} he did wonders upon a Note: was an excellent composer also; {...} nothing approach'd the Violin in Nicholas hand."

Grounds and *divisions upon a ground* enjoyed ever greater popularity in England and introduced a particularly tuneful and populist note to the chamber repertory of the aristocratic salons and middle-class music rooms until well into Handel's time. In 1706 the business-minded London publisher John Walsh published his collection *The Division Flute* that includes *Pauls Steeple*. In *The Division Violin* of 1684 the same melody and the same ground are found with a different set of variations under the title *The Duke of Norfolk*.

English Baroque composers seem to have had a particular predilection for traditional dance tunes and songs from English and above all Celtic – in other words, Scottish and Irish – folk music. Dancing and singing were especially popular in the countryside – at crossroads and in fields as well as in kitchens, barns and also, of course, in pubs. *Dancing masters* – often extravagantly dressed men – would travel from village to village and teach the common people how to dance. The music was generally provided by a solo entertainer with the typical strains of a set of bagpipes, a harp, a fiddle or a recorder. Although musicians were certainly receptive to outside influences, this music had its roots in the Celtic tradition, lending it its own very special colouring.

One of the first composers to publish works that reflect the fertile mixture of art and folk music was the English publisher John Playford, whose 1651 collection of country dances with its set of “*Plaine and Easie Rules for the Dancing of Country Dances*” was titled *The English Dancing Master*. In his introduction, Playford praised the art of dancing, describing it as “*a commendable and rare Quality fit for yong {sic} Gentlemen, if opportunely and civilly used. {...} It is a quality that has been formerly honoured in the Courts of Princes, when performed by the most Noble Heroes of the Times! {...} This Art has been Anciently handled {...} and much commend it to be Excellent for Recreation, after more serious Studies, making the body active and strong, gracefull {sic} in deportment, and a quality very much beseeing a Gentleman*”. Playford’s collection was expressly made for the English nobility, and with it he clearly caught the mood of the age, for two more volumes appeared that were reprinted on several subsequent occasions in the course of the 18th century. Many musicians found its popular *tunes* an inexhaustible source of inspiration, using them not only as the starting point for elaborate polyphonic pieces but also being inspired to write their own improvisations on these *tunes*. It was not long before anthologies were appearing in print that not only taught the art of improvisation but also contained particularly successful pieces that may have originated as examples of extemporization. It is in this spirit that the musicians involved in the present release have availed themselves of the rich fund of Celtic folk tunes, with composition and improvisation consorting together in old and new worlds of sound.

Stingo was first published by Playford in *The English Dancing Master* in 1651, when it appeared under the title *Stingo, or Oyle of Barley*. This title is found in every later reprint until 1690. Between then and the final edition in 1728 it appears as *Cold and Raw*. As with the tunes of many popular ballads, *Stingo* was repeatedly reworked in many other songs and given a whole host of different titles, appearing,

for example, in Purcell’s Birthday Ode for Queen Mary (“*Love’s goddess sure was blind*”) in 1692. Sir John Hawkins tells the following anecdote in this context: Purcell was apparently present when the queen asked the court singer Arabella Hunt if she would sing one of her favourite melodies, *Cold and Raw*. Purcell assumed that this was a hidden dig at him and that the queen had grown tired of his music, and so he promised to include the melody in the very next birthday ode that he wrote for her.

Prior to its publication in Playford’s *The English Dancing Master*, the melody to *Parson’s Farewell* was probably first reproduced in the *Skene Manuscript* of around 1615. The song recalls the Siege of Ostend in 1604, when some 70,000 men, women and children died in one of the worst atrocities of the Eighty Years War that was fought between Spain and the Netherlands. If so, the tune may be Dutch in origin. It is also found in Adriaen Valerius’s *Nederlandtsche Gedenck-Clanck* of 1626, in Jan Janszoon Starter’s *Friesche Lust-Hof* of 1621 and in the *Thysius Lute Book* of around 1600. Jacob van Eyck’s *Der Fluyten Lusthof* of 1649 contains virtuoso variations on well-known melodies of the period, including *Parson’s Farewell* which appears here under the title *Stil, Stil Een Reys* (these variations are included in the present release). Highly virtuosic dance music has long been accompanied by a *reel* in both the Irish and the Scottish traditions. The *Reel of Tulloch* (in Gaelic “*Rìghe Thulaichean*”, or “*Ruidhleadh Thulachain*”) is to this day a traditional Scottish highland dance. The melody is known to pipers as the “*King of Melodies*” (“*Rìgh nam Port*”) and was already a popular pipe reel as long ago as the 17th century. The oldest surviving source is the Drummond Castle Manuscript prepared by David Young in 1734. It is this version that has been recorded here. According to a surviving anecdote, the dance was invented by churchgoers to keep themselves warm while they were waiting for the minister to open the locked kirk in icy weather.

The traditional Irish *Sheehan's Reel* (in Gaelic “*Seisd Uí Seadacain*” or “*Cor Uí Seadacain*”) is also known as *Black-Eyed Sailor* and in the present release is paired with the more rustic Scottish reel *Miss McLeod*, a popular melody that is mentioned by a foreign visitor called Berringer or Beranger to Connaught in 1779. He described it as an Irish “*cake dance*”, in other words, a dance for which the prize was a cake.

The melody of *Lord Galway's Lamentation* has been attributed to the blind Irish harper Turlough O'Carolan, who was Ireland's greatest national composer. Also known as *Cremonea*, the tune is contained in a *Collection of the Most Celebrated Irish Tunes Proper for the Violin, German Flute or Hautboy* that was published in Dublin in 1724, one of the earliest printed collections of Irish music. The title, *Cremonea*, may allude to an incident in the Italian city of Cremona in 1702, during the War of the Spanish Succession, when two Irish regiments succeeded in driving back the army of Prince Eugene of Savoy.

The melody to *Lillibullero* is believed to have been written in Ireland in around 1620. It appears as a harpsichord piece in Purcell's *Musick's Hand-Maid* of 1689, where it is given the title “*A New Irish Tune in G*”. It also appears as the “*Marche du Prince d'Orange*” in a manuscript copy in the Bodleian Library in Oxford, where it is attributed to Jean-Baptiste Lully. A considerable part of the tune, including the memorable refrain, is sung to nonsense syllables. Over the centuries the tune has been harnessed to various sets of words, most of them humorous in character, with many of them providing a satirical commentary on the events of the day. The lampoon placed in the mouths of the Irish Catholic supporters of King James I of England by their political foes proved to be especially popular.

Dorothee Oberlinger and Helga Heyder-Späth

VITTORIO GHIELMI ON HIS COMPOSITIONS AND ARRANGEMENTS

The viol has been without doubt, together with the lute and the recorder, the most loved instrument in the late renaissance and baroque England. One special use which was in great fashion all over England was the so called *lyra viol*: by mistuning (*scordatura*) the viol the musician can obtain very special sounds or chords. We know about 50 different tunings used for the viols mounted *lyra-way* and a big repertoire. One of this tuning was called *Bagpipe-way* and was used for imitating the sound of the bagpipe, an instrument very popular all over Europe in baroque period. And in fact the sound of bagpipe (chamber pipe) mixes very well with the consort of viols. From this suggestion we used this combination of sound in this cd, both in written pieces as the sacred *In Nomine* by Gibbons, where the pipe keeps the *cantus firmus* (*In Nomine*) as an organ, while the 4 viols accompany with a very complex counterpoint, or in traditional melodies (*Cremonea*) which we arranged for this setting. A piece as the lament *The Irish Ho-Hoane* has been recomposed using this combination of three *lyra viols* and the solo flute. The main theme passes from the low flute, to the viols, to the bass viol in the last variation. *The Irish Ho-Hoane* which appears as a set of variations in the Fitzwilliam Virginal Book, the most comprehensive English collection of virginal music from the late 16th and early 17th century is a lament for the dead – in Gaelic *ochóin*. The *lyra viol* repertoire sounds in many pieces very close to certain fiddle tradition as the *Appalachian* or the Norwegian *hardangerféle* tradition. Inspired by this coincidence I composed, inspired by old themes, three little pieces for the counter soprano viol, as little paintings of nature: *A sprinklike Rain*, *Hidden Rabbit* and *Jumping Rabbit*.



ENGLISCHER BAROCK UND KELTISCHE MUSIK – „PRIVATE MUSICK“ IM ENGLAND DES 17. JAHRHUNDERTS

England im 17. Jahrhundert: Ein Land geprägt vom Bürgerkrieg zwischen Krone und Parlament, zwischen katholischen Royalisten und puritanischen Republikanern. Es waren politisch unruhige Zeiten, aber in musikalischen Dingen waren sie doch erstaunlich fruchtbar. Dabei hatten die schönen Künste vor allem in den 1650er Jahren, in denen die englische Königs-Dynastie der Stuarts dem scharfen Regiment Oliver Cromwells weichen musste, zumindest in der Öffentlichkeit einen schlechten Stand. Dafür erblühte aber die Kammermusik in den Salons der wohlhabenden Bürger und Adligen. So schrieb der englische Rechtsanwalt, Biograf und Musiktheoretiker Roger North noch 1706, „Viele griffen lieber zu Hause zur Fiedel, als auszugeben und sich draußen auf den Kopf schlagen zu lassen“. Harfen, verschiedene Flöten und nicht zu vergessen die Viola da gamba, das waren die bevorzugten Instrumente der *Private Musick*. Seit der Renaissance wurden diese Instrumente in Familienverbänden von der Bass- bis zur Sopranlage gebaut, und gerne formierten sie sich auch so als Ensemble, als so genanntes Consort. Schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte es am Hof von Henry VIII ein solches Blockflöten-Consort gegeben. Im England schätzte man aber auch die Musik für Gamben und hier vor allem die typisch englische Lyra Viol. Mit ihrer speziellen Stimmung eignete sie sich besonders gut zum akkordischen Spiel und war, so betonte der Musikschriftsteller Thomas Mace 1676, bestens dazu geeignet, „selbst den größten Prinzen der Welt ausgezeichnet zu unterhalten.“

Mit König Charles II bestieg 1660 wieder ein Stuart den englischen Thron, womit nach mehr als einem Jahrzehnt die Monarchie wiederhergestellt war. Charles etablierte an seinem Hof die *Private Musick* endgültig als feste Institution und er-

nannte mit Matthew Locke einen der bedeutendsten englischen Musiker seiner Zeit zum *Composer to the Private Music*. Am Beispiel von Lockes kunstvoller *Suite in a* (Originaltonart e-Moll), die seine Sammlung *Consort for Several Friends* eröffnet, zeigt sich seine sehr eigene und sehr komplexe musikalische Sprache, die zwischen der polyphonen Kunst des Elisabethanischen Zeitalters und dem englischen Hochbarock vermittelt.

Im Gegensatz zur Entwicklung der Oper mit Beginn der Barockzeit auf dem Kontinent erfreute man sich in England seit dem 16. Jahrhundert an sogenannten *Masques*, einer Kunstform aus Dichtung, Musik, Tanz, Kostüm, Bühneneffekte und Architektur. Die Titel der meist anonym überlieferten Maskentänze deuten mitunter das Sujet des jeweiligen Balletts an, ohne dass man Genaueres über den Kontext zu sagen wüsste. Die Melodie *Cupararee or Gray's Inn* stammt ursprünglich wahrscheinlich von John Coperario, dessen *Masque Gray's Inn* am 20. Februar 1613 zur Hochzeit der Prinzessin Elizabeth mit Kurfürst Friedrich von der Pfalz erklang. Die prächtige *Adons' Masque*, eines der groß besetzten Stücke auf dieser Einspielung, stammt von dem Zinkenisten John Adson. Er veröffentlichte 1621 seine kunstvoll gesetzten fünfstimmigen *Courtly Masquing Ayres*, die für Consortinstrumente gesetzt sind.

Ob am Königshof, in den Adelssalons oder den Inns und Pubs, die englische Kammermusik zeichnete sich durch ihre erlesene Vielfalt aus, wobei vor allem die Gattung der Fantasien viele Möglichkeiten eröffnete. „In dieser Form der Musik kann ein Komponist (ohne an Worte gebunden zu sein) all seine Kunst und Erfindungsgabe einbringen“, so schrieb der Gambist Christopher Simpson 1667. Tatsächlich flossen hier intensive Ausdruckskraft und artifizielle, kontrapunktische Satzkunst eindrucksvoll zusammen. Als Meister expressiver Kammermusik galt unter anderem Tobias Hume, der allerdings, da er seinen Lebensunterhalt kaum von der Musik

bestreiten konnte, im Hauptberuf Söldner war. Den Titel *The Pashion of Musick* gab Hume einer seiner kunstvollsten Fantasien in der Sammlung *Poeticall Musicke* von 1607. Die erste Stimme kann laut Angabe in der Partitur auch gesungen werden. Auf dieser Einspielung wurde hier deshalb eine Bassblockflöte eingesetzt.

Neben Fantasien, Suiten und Sonaten, deren musikalische Ideen in der Regel frei erfunden waren, liebte man im barocken England das satztechnische Spiel mit vorgegebenen Melodien und Motiven. Oft griffen die Komponisten dabei auf den Abschnitt einer Messe zurück, in der John Taverner die Worte „*Benedictus qui venit in nomine Domini*“ besonders eindringlich vertont hatte. So entstanden unzählige Instrumentalwerke, die den Titel *In Nomine* tragen. Der Klang von Orlando Gibbons 5-stimmigen *In Nomine*, in dem der Cantus Firmus ungewöhnlicherweise von einem Dudelsack besetzt ist, dessen Klang von einem polyphonen polyrhythmischen Geflecht der 4 Gamenstimmen umrankt wird, mag einem zunächst etwas befremdlich vorkommen. Doch konnte es in der Praxis durchaus vorkommen, dass man in Ermangelung einer Orgel den Dudelsack als Orgelersatz nutzte.

Nicht nur mit den *In Nomine*-Kompositionen beleuchtete man ein vorgegebenes Thema immer wieder neu, auch in einer Fülle von ostinaten Bässen, den so genannten *Grounds*. Diese ebenso knappen wie prägnanten Melodie- oder Harmoniemodelle dienten – meist in der Basslage – als immer wiederkehrende Basis einer Komposition, über der die Oberstimmen der Phantasie mit zunehmend virtuosen Umspielungen freien Lauf lassen konnten, etwa in der Form der Chaconne. Auf dieser Einspielung findet sich mit dem *Dance of Chinese Man and Woman* ein Beispiel für solche Chaconnen-Kompositionen aus Henry Purcell's *Masque Fairy Queen* von 1692. Dazu gesellt sich Purcells Chaconne *Two in one upon a ground* aus dem 3. Akt seines *Dioclesians* von 1691, die von der Anlage her ein Kanon über einer Passacaglia ist, und eine italienische *Ciaconna* im Rhythmus einer in England zu

dieser Zeit noch schnell gespielten Sarband mit dem Titel *Diverse bizzarrie Sopra la Vecchia Sarabanda*. Sie stammt von dem Neapolitaner Nicola Matteis, einem der vielen Emigranten, der als italienischer Violinist, Gitarrist und Komponist in London sein Glück versuchte. Der Architekt John Evelyn notierte nach einem Privatkonzert am 19. November 1674 über Matteis' Geigenspiel in sein Tagebuch: „*Ich hörte den Geiger Signor Nicholao, den sicher kein Sterblicher auf diesem Instrument übertreffen kann. Er hatte einen so süßen Strich und ließ die Geige sprechen wie eine menschliche Stimme ... Er wirkte Wunder auf einer Note, ist auch ein ausgezeichneter Komponist ... Nichts kam der Violine in Nicholas' Hand gleich.*“

Die *Grounds* und *Divisions upon a ground* erfreuten sich in England immer größerer Beliebtheit und brachten eine besonders eingängig-populäre Note in das kammermusikalische Repertoire der Adelssalons und bürgerlichen Musizierstuben – bis weit in die Zeit Händels hinein. So veröffentlichte der geschäftstüchtige Londoner Verleger John Walsh 1706 seine Sammlung *The Division Flute*, darunter findet sich auch *Pauls Steeple*. In der *The Division Violin* von 1684 findet sich dieselbe Melodie und derselbe Ground mit anderem Variationswerk unter dem Titel *The Duke of Norfolk*.

Ein besonderes Faible scheinen die englischen Barockkomponisten aber für die traditionellen Tanzmelodien und Lieder aus der englischen, aber vor allem keltischen, also schottischen und irischen Volksmusik entwickelt zu haben. Vor allem auf dem Land wurde ja überall getanzt und gesungen, auf Straßenkreuzungen und Wiesen, in Küchen, Scheunen und natürlich auch im Pub. So genannte *Dancing Masters*, oft sehr extravagant gekleidete Herren, reisten von Dorf zu Dorf und unterrichteten die einfachen Leute im Tanz. Die Musik dazu lieferte dann in der Regel ein „Alleinunterhalter“ mit den typischen Klängen eines Dudelsacks, einer Harfe, Fiedel oder Flöte. Zwar war man dabei durchaus offen für Einflüsse von

außen, ihre Wurzel hatte die Musik aber in der keltischen Tradition, was ihr eine ganz individuelle Farbe verlieh.

Einer der ersten, der die befruchtende Durchmischung von Kunst- und Volksmusik mit einer Druckausgabe gleichsam manifestierte, war der englische Verleger John Playford. Er veröffentlichte 1651 eine Sammlung *Country Dances* samt *Plaine and Easie Rules for the Dancing of Country Dances*, die er nicht umsonst *The English Dancing Master* nannte. In seinem Vorwort pries Playford die Kunst des Tanzens. Sie sei „eine empfehlenswerte und seltene Qualität, die für junge Gentlemen im öffentlichen wie im privaten Rahmen besonders schicklich ist. ... Es ist eine Fähigkeit, die ehemals an den Höfen der Prinzen sehr in Ehren gehalten wurde, wenn sie von den nobelsten Heroen der Zeit aufgeführt wurde! ... Diese Kunst gilt bei Vielen als exzellent dazu geeignet, sich nach schwereren Studien zu erholen, den Körper zu beleben und zu stärken und ihm eine anmutige Haltung zu verleihen.“ Playford sammelte seine *Country Dances* ausdrücklich für die englische Nobility – und er traf damit offensichtlich den Nerv der Zeit: Zwei weitere Bände erschienen, die bis weit ins 18. Jahrhundert hinein immer wieder verlegt wurden. Für viele Musiker wurden die volkstümlichen Melodien, die sogenannten *Tunes*, zur sprudelnden Quelle der Inspiration. Sie nutzten sie nicht nur als Ausgangspunkt für kunstvolle mehrstimmige Kompositionen. Es bot sich förmlich an, über die *Tunes* auch aus dem Stehgreif zu improvisieren. Bald gab es gedruckte Sammlungen, die einerseits die Kunst der Improvisation lehrten, andererseits besonders gelungene (vielleicht ursprünglich aus der Improvisation gebo-rene) Kompositionen notierten. So greifen auch die Musiker dieser Einspielung auf den reichen Schatz der (keltischen) Volksmelodien zurück, wobei Komposition und Improvisation in alten und neuen Klangwelten zusammenfinden.

Stingo wurde von John Playford in seinem *Dancing Master* 1651 zum ersten Mal unter dem Titel *Stingo, or Oyle of Barley* veröffentlicht. Der Titel zieht sich durch

alle Wiederauflagen und wurde ab 1690 unter dem neuen Titel *Cold and Raw* bis zur letzten Edition 1728 weiter gedruckt. Wie bei vielen beliebten Balladenmelodien wurde *Stingo* in vielen Lieder und mit einer Vielzahl von Titeln immer wiederverarbeitet und taucht auch u. a. in Purcells Geburtstagsode für Queen Mary von 1692 auf. Sir John Hawkins erzählt dazu folgende Anekdote: Die Queen fragte ihre Hofsängerin Mrs. Arabella Hunt in Anwesenheit Purcells, ob sie nicht eine ihrer Lieblingsmelodien, *Cold and Raw*, singen könnte. Purcell vermutete, dass es sich um einen versteckten Hinweis handeln könnte, dass die Königin von seiner Kunst gelangweilt war und versprach ihr, dass er die Melodie für ihren nächsten Geburtstag in eine Ode einbauen würde.

Die Melodie zu *Parson's Farewell* wurde vor ihrer Veröffentlichung in Playford's *Dancing Master* wahrscheinlich um 1615 zum ersten Mal im *Skene Manuskript* abgedruckt wurde. Der Tune erinnert an die Belagerung von Ostende im Jahre 1604, bei der während des Krieges zwischen den Niederländern und Spaniern ca. 70.000 Menschen starben. Somit hat die Melodie ihren Ursprung wahrscheinlich in Holland und taucht u. a. in Adriaen Valerius *Nederlandtsche Gedenck-Clanck* (1626), Jan Janzoon Starters *Friesche Lust-Hof* (1621) und dem *Thysius Lautenbuch* (um 1600) auf. In Jacob van Eycks *Fluyten Lusthof* (1649) erschienen virtuose Variationen über bekannte Melodien seiner Zeit, so auch über *Parson's Farewell*, hier allerdings veröffentlicht unter dem Titel *Stil, Stil Een Reys* (die auf dieser Einspielung erklingen).

Sehr virtuose Tanzmusik wurde und wird in Irland und Schottland mit einem *Reel* begleitet. Der Reel of Tulloch (gälisch *Rìghle Thùlaichean* oder *Ruidbleadh Thulachain*) gehört bis heute zu den Tänzen des schottischen Highland Dancing. Die Melodie, die von den Pipern auch *Rìgh nam Port* (König der Melodien) genannt wurde, war bereits im 17. Jahrhundert ein beliebter Pipe-Reel. Die älteste erhaltene Quelle und hier gewählte Version stammt aus dem Drummond Castle Manu-

script von David Young von 1734. Eine Anekdote besagt, der Tanz sei von Kirchengängern erfunden worden sein, um sich warm zu halten, als sie bei eisigem Wetter vor der verschlossenen Kirche auf den Pastor warteten.

Das traditionelle irische *Sheeban's Reel* (gälisch *Seisd Uí Seadacain* oder *Cor Uí Seadacain*) auch bekannt unter dem Namen *Black-Eyed Sailor*, bildet auf dieser Einspielung ein „Set“ mit dem eher rustikalen schottischen Reel *Miss McLeod*, einer beliebten Melodie, die 1779 von einem ausländischen Besucher namens Berringer oder Beranger bei einem Besuch in Connaught als irischer *Cake-Dance* (ein Tanzspiel, bei dem der Preis ein Kuchen ist) erwähnt wird.

Die Melodie von *Lord Galway's Lamentation* stammt von dem blinden irischen Harfenisten und größten irischen Nationalkomponisten Turlough O'Carolan, auch *Cremona* wird ihm zugeschrieben. Dieser Tune ist in der 1724 in Dublin veröffentlichten *Collection of the most celebrated Irish tunes proper for the Violin, German Flute or Hautboy* enthalten, die als die früheste gedruckte Sammlung irischer Musik gilt. Mit *Cremona* könnte ein Kriegseignis während des spanischen Erbfolgekriegs in der italienischen Stadt Cremona gemeint sein, bei dem es u.a. zwei irischen Regimentern gelang, die Armee des Prinzen Eugen von Savoyen zurückzudrängen.

Die Melodie *Lillibullero* entstand vermutlich um 1620 in Irland und wurde z.B. von Henry Purcell in *Musick's Handmaid* (1689) unter dem Titel *A New Irish Tune in G* als Cembalostück gesetzt. Auch taucht sie als *Marche du Prince d'Orange* in handschriftlicher Fassung in der Bodleian Library der Universität Oxford als „Komposition“ Jean-Baptiste Lullys auf. Ein beträchtlicher Teil der Melodie, darunter der besonders eingängige Refrain, wird auf Nonsense-Silben gesungen. Die Melodie ist im Verlauf von über drei Jahrhunderten mit etlichen verschiedenen Texten gekoppelt worden. Die meisten davon sind humoristischen Charakters, viele kommentieren Tagesgeschehen in satirischer Weise. Besonders weite Verbreitung

fanden die Spottverse, die den irisch-katholischen Anhängern des englischen Königs Jakob II. von ihren politischen Gegnern in den Mund gelegt wurden.

Dorothee Oberlinger und Helga Heyder-Späth

VITTORIO GHIELMI ZU SEINEN KOMPOSITIONEN UND ARRANGEMENTS
Die Vertreter der Gambenfamilie waren zusammen mit Lauten und Blockflöten zweifellos die beliebtesten Instrumente im England der Spätrenaissance und des Barock. Besonders verbreitet war in ganz England die sogenannte *lyra viol*: Wenn der Musiker bei diesem Instrument die Stimmung veränderte (*scordatura*), konnte er darauf eine Vielzahl von ungewöhnlichen Klängen und Akkorden erzeugen. Es sind ungefähr 50 verschiedene Stimmungen bekannt, die beim großen Repertoire der *lyra viol* zum Einsatz kamen. Eine dieser Stimmungen wurde *bagpipe-way* genannt, weil man mit ihr den Klang des Dudelsacks imitieren konnte, eines Instruments, das in der Barockzeit in ganz Europa sehr populär war. Und in der Tat mischt sich der Klang eines Dudelsacks hervorragend mit dem eines Gambenconsorts. So haben wir diese Klangkombination auch bei dieser CD verwendet, und zwar einmal in geistlichen Werken wie dem *In Nomine* von Orlando Gibbons – wo der Dudelsack quasi als Orgel den Cantus firmus (*In Nomine*) spielt, während die vier Gamben ihn mit einem sehr komplexen Kontrapunkt begleiten –, und dann auch bei traditionellen Tunes (z.B. *Cremona*), die wir für diese Besetzung arrangiert haben. Das irische Lament *Ho-Hoane* wurde für die Besetzung mit drei *Lyra Viols* und einer Soloflöte arrangiert. Das Hauptthema wandert von der tiefen

Flöte zu den Gamben und in der letzten Variation zur Bassgambe. *The Irish Ho boane*, das mit Variationen im *Fitzwilliam Virginal Book*, der umfangreichsten historischen Sammlung der Virginalmusik des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts in England, auftaucht, wird gälisch *Och-One* genannt, das übersetzt Traurigkeit bzw. Tod bedeutet. Das Repertoire der lyra viol erinnert häufig an bestimmte Fidel-Traditionen, etwa die der Appalachen oder der norwegischen Hardangerfidel. Diese Tatsache und einige alte Melodien inspirierten mich zur Komposition von drei kleinen Naturgemälden für Diskant-Gambe: *A Springlike Rain*, *Hidden Rabbit* und *Jumping Rabitt*.

