



Madame d'amours

THE ATTAIGNANT CONSORT

KATE CLARK

Madame d'amours

MUSIC FOR RENAISSANCE FLUTE CONSORT
MUSIK FÜR RENAISSANCE-FLÖTENKONSORT
MUSIQUE POUR CONSORT DE FLÛTES RENAISSANCE

1. Anonymous *Madame d'amours* (consort à 4) 1:32
2. Anonymous *The Duke of Sommersettes Dompe* (lute solo) 2:02
3. Robert Fayrfax (1464-1521) *Farewell my joy* (flute and lute) 2:09
4. Anonymous *My Lady Careys Dompe* (harp solo) 1:58
5. Henry VIII (1491-1547) *Pastyme with good companye* (consort à 4, lute and harp) 1:47

6. Josquin Des Prez (1440-1521) *In pace / Que vous madame* (consort à 3) 4:17
7. Josquin Des Prez *Mille regretz* (consort à 4 and harp) 1:37
8. Luys de Narváez (?-1549) *La Canción del Emperador (Mille regretz)* (lute solo) 2:35
9. Heinrich Isaac (c. 1440-1517) *Güretzsch / Si dormiero* (consort à 3) 3:44
10. Heinrich Isaac *La my* (consort à 4) 2:14

11. Arnolt Schlick (c. 1460- after 1521) *Mein M. ich hab* (flute and lute) 1:49
12. Paul Hofhaimer (1459-1537) *Ach Lieb mit Leid* (consort à 4) 1:35
13. Ludwig Senfl (1486-1542) *Carmen* (consort à 4) 0:52
14. Hans Judenkünig (c. 1460-1526) *Ein seer guter Organistischer Preambel* (lute solo) 3:05
15. Georg Forster (1510-1588) *Ich habs gewagt* (consort à 4) 1:20
16. Anonymous *Das Jägerhorn* (consort à 3) 0:48

THE ATTAIGNANT CONSORT

KATE CLARK	direction, flute
FRÉDÉRIQUE CHAUVET	flute
MARION MOONEN	flute
MARCELLO GATTI	flute

THE ATTAIGNANT CONSORT gratefully acknowledges the magnificent collaboration, for this recording, of

MATHIEU LANGLOIS	flute
MARTA GRAZIOLINO	harp
NIGEL NORTH	lute

CONSORT À 4: Kate Clark – descant, Frédérique Chauvet – alto, Marion Moonen – tenor, Marcello Gatti – bass
(except for 19 and 26: Kate Clark – tenor, Marion Moonen – tenor, Mathieu Langlois – bass, Marcello Gatti – bass)

CONSORT À 3: Kate Clark – descant, Marion Moonen – tenor, Marcello Gatti – bass

BASS FLUTES IN 17: Marcello Gatti, Mathieu Langlois

TENOR FLUTES IN 18: Kate Clark, Marcello Gatti

All flutes: Giovanni Tardino, Rome 2000, after anonymous 16th-century builder (collection in the Accademia Filarmonica, Verona)

Arpa doppia, Enzo Laurenti, Bologna 1999, after 17th-century Italian instrument

Eight-course renaissance lute, Paul Thomson, Bristol 1999, after Vendelio Venere, c. 1580



THE ATTAIGNANT CONSORT was co-founded in 1998 by Kate Clark (Australia), Frédérique Chauvet (France), Marion Moonen (the Netherlands) and Marcello Gatti (Italy). Four fellow graduates of the Royal Conservatorium in The Hague, they had all come to the Netherlands to specialise in the performance of historical flutes under either Wilbert Hazelzet or Barthold Kuijken. Each of the members is active in chamber ensembles and orchestras of international standing such as *Les Musiciens du Louvre*, *Freiburger Barockorchester*, *Rheinische Kantorei*, *Musica Antiqua Köln*, *Amsterdam Baroque Orchestra*, *Musica ad Rhenum*, *Concerto Köln* and *Cantus Cölln*. Drawn together by a fascination with the renaissance flute, they have collaborated over many years with the Italian flute-maker Giovanni Tardino, exploring the sound world of this, until now, little-known instrument. The musicians aspire to the highest ideal of sixteenth-century consort playing, namely to imitate human speech and song by means of such refined articulation, expressivity of sound and subtlety of dynamic nuance, that »only the form of the human body is missing« (Silvestro Ganassi, *Opera Intitulata Fontegara*, 1535). THE ATTAIGNANT CONSORT works from facsimile editions of original part-books rather than scores, and performs as often as possible from memory, mindful of the aural tradition of learning in which many sixteenth-century instrumentalists were educated. The consort performs alone, or with lute or harp and sometimes with a singer. It has been acclaimed for concerts in Italy, Germany, Switzerland and the Netherlands.

Born in Sydney, KATE CLARK graduated from the University of Sydney on modern and baroque flutes in 1985. In the same year she was a finalist in the Australian National Flute Competition and guest principal flute with *The Australian Chamber Orchestra*. From 1986-1990 she studied baroque and classical flutes with Barthold Kuijken at the Royal Conservatorium in The Hague gaining the Soloist's Diploma »cum laude«, and from 1990-1992 renaissance flute at the Schola Cantorum Basiliensis in Switzerland under the guidance of Anne Smith. In 1993 she won the first prize in the Brugge International Early Music Competition. Since 1988 Kate Clark has performed and recorded throughout Europe as a soloist and with chamber ensembles (*Musica ad Rhenum*, *Amphion Ensemble*, *Cantus Cölln*), and orchestras (*Freiburger Barockorchester*, *Concerto Köln*, *Deutsche Händel-Solisten*, *Rheinische Kantorei*, *Les Musiciens du Louvre*, *Le Concert Spirituel*). She makes regular appearances in Australia as soloist with *The Australian Brandenburg Orchestra*, *The Australian Chamber Orchestra*, or as artist in residence at the University of Western Australia. Kate Clark gives lectures and courses in Italy, Spain, Germany, France, Israel and Australia and teaches baroque and renaissance flutes at the Royal Conservatorium in The Hague.

THE ATTAIGNANT CONSORT wurde 1998 von Kate Clark (Australien), Frédérique Chauvet (Frankreich), Marion Moonen (Niederlande) and Marcello Gatti (Italien) gegründet. Die vier Absolventen des Königlichen Konservatoriums in Den Haag haben sich in der Spielpraxis historischer Flöten bei Wilbert Hazelzet oder Barthold Kuijken spezialisiert. Jeder der Musiker ist in Kammermusikensembles und Orchestern internationalen Ranges tätig, wie z.B. *Les Musiciens du Louvre*, dem *Freiburger Barockorchester*, der *Rheinischen Kantorei*, *Musica Antiqua Köln*, dem *Amsterdam Baroque Orchestra*, *Musica ad Rhenum*, *Concerto Köln* oder *Cantus Cölln*. Ihre Begeisterung für die Renaissanceflöte hat sie zu einer langjährigen Zusammenarbeit mit dem italienischen Flötenbauer Giovanni Tardino geführt, mit dessen Renaissance-Flöten sie die Klangwelt dieses bisher wenig bekannten Instrumentes erforschen. Die Musiker streben nach den höchsten Idealen des Consortspiels im 16. Jahrhundert, insbesondere nach der Imitation von menschlicher Rede und Gesang, indem sie Artikulation, klangliche Ausdruckskraft und dynamische Nuancierung derart verfeinern, »dass man nur noch die Hülle des menschlichen Körpers zu vermissen scheint« (Silvestro Ganassi, *Opera Intitulata Fontegara*, 1535). THE ATTAIGNANT CONSORT arbeitet meist mit Faksimile-Ausgaben originaler Stimmbücher und spielt so oft als möglich auswendig, um der Tradition mündlicher Überlieferung zu folgen, in der viele Instrumentalisten des 16. Jahrhunderts ausgebildet worden sind. Das Consort tritt gelegentlich mit Laute oder Harfe auf, oder auch in Begleitung einer Gesangsstimme. Es wurde zu Konzerten nach Italien, Deutschland, in die Schweiz und in die Niederlande eingeladen.

KATE CLARK wurde in Sydney geboren und schloss ihr Studium der modernen und der Barockflöte an der University of Sydney 1985 ab. Im selben Jahr war sie Finalistin beim *Australian National Flute Competition* und erste Gastflötistin beim *Australian Chamber Orchestra*. Von 1986 bis 1990 studierte sie Barock- und klassische Flöte bei Barthold Kuijken am Königlichen Konservatorium in Den Haag, wo sie das Solistendiplom »cum laude« erhielt, und von 1990 bis 1992 Renaissanceflöte an der Schola Cantorum Basiliensis bei Anne Smith. 1993 gewann sie den ersten Preis beim internationalen Wettbewerb im Rahmen des Festivals *Musica Antiqua* in Brügge. Seit 1988 wird Kate Clark als Solistin und Kammermusikerin zu Konzerten und Aufnahmen in ganz Europa eingeladen, u.a. mit *Musica ad Rhenum*, dem *Amphion Ensemble*, *Cantus Cölln*, dem *Freiburger Barockorchester*, *Concerto Köln*, den *Deutschen Händel-Solisten*, der *Rheinischen Kantorei*, *Les Musiciens du Louvre* und *Le Concert Spirituel*. Sie konzertiert regelmäßig in Australien als Solistin mit dem *Australian Brandenburg Orchestra*, dem *Australian Chamber Orchestra*, oder als Künstler in Residenz an der University of Western Australia. Kate Clark gibt Vorlesungen und Meisterkurse in Italien, Spanien, Deutschland, Frankreich, Israel and Australien, und unterrichtet Barock- und Renaissancenflöte am Königlichen Konservatorium in Den Haag.

THE ATTAIGNANT CONSORT est fondé en 1998 par Kate Clark (Australie), Frédérique Chauvet (France), Marion Moonen (Pays-Bas) et Marcello Gatti (Italie). Tous diplômés du Conservatoire Royal de La Haye, ils sont venus approfondir aux Pays-Bas leurs connaissances dans la pratique des flûtes historiques auprès de Wilbert Hazelzet et de Barthold Kuijken. Chacun des membres est actif dans des ensembles de chambre et des orchestres internationalement reconnus tels que *Les Musiciens du Louvre*, *Freiburger Barockorchester*, *Rheinische Kantorei*, *Musica Antiqua Köln*, *Amsterdam Baroque Orchestra*, *Musica ad Rhenum*, *Concerto Köln* ou *Cantus Cölln*. Réunis par leur fascination pour la flûte renaissance, ils ont travaillé en partenariat avec le facteur de flûtes italien Giovanni Tardino pendant plusieurs années, explorant le monde sonore de cet instrument jusqu'ici peu connu. Ils aspirent à l'idéal du jeu de consort du XVI^e siècle, à savoir l'imitation de la parole et du chant humains au moyen d'une articulation, d'une expressivité sonore raffinée et de subtiles nuances dynamiques, de façon à ce qu'« il ne manque rien si ce n'est la forme du corps humain lui-même » (Silvestro Ganassi, *Opera Intitulata Fontegara*, 1535). THE ATTAIGNANT CONSORT travaille sur des éditions fac-similés de parties séparées originales plutôt que sur des partitions générales et joue aussi souvent que possible de mémoire, attentif à la tradition orale par laquelle de nombreux instrumentistes du XVI^e siècle furent formés. Se produisant seul ou accompagné du luth ou de la harpe et parfois d'un chanteur, ses concerts ont été acclamés en Italie, en Allemagne, en Suisse et aux Pays-Bas.

Née à Sydney, KATE CLARK obtient en 1985 les diplômes de flûtes moderne et baroque à l'Université de Sydney. La même année, elle est finaliste de l'*Australian National Flute Competition* et est conviée comme première flûte par l'*Australian Chamber Orchestra*. Elle étudie de 1986 à 1990 les flûtes baroque et classique auprès de Barthold Kuijken au Conservatoire Royal de La Haye et obtient le diplôme de soliste *cum laude* ; elle se perfectionne encore de 1990 à 1992 en flûte renaissance à la Schola Cantorum Basiliensis en Suisse sous la conduite de Anne Smith. En 1993, elle remporte le Premier Prix au concours international *Musica Antiqua* de Bruges. Depuis 1988, Kate Clark se produit et enregistre partout en Europe en soliste, avec des ensembles de chambre (*Musica ad Rhenum*, *Amphion Ensemble*, *Cantus Cölln*) et des orchestres (*Freiburger Barockorchester*, *Concerto Köln*, *Deutsche Händel-Solisten*, *Rheinische Kantorei*, *Les Musiciens du Louvre*, *Le Concert Spirituel*). Elle apparaît régulièrement en soliste aux côtés de l'*Australian Brandenburg Orchestra*, de l'*Australian Chamber Orchestra*, ou comme artiste en résidence à l'Université d'Australie occidentale. Kate Clark donne des conférences et des cours en Italie, en Espagne, en Allemagne, en France, en Israël et en Australie. Elle enseigne les flûtes baroque et renaissance au Conservatoire Royal de La Haye.



MUSIC FOR RENAISSANCE FLUTE CONSORT

From the early renaissance to the present day, the slender, side-blown flute of the Western art music tradition has undergone a series of transformations. Its interior contour has changed from being cylindrical to being conical and back again, it has gained and lost various keys, and the mechanisms for operating them have been successively refined. While woods of various kinds and colours have for centuries been most favoured for its construction, the flute was also given form in glass, crystal and ivory, surviving in the mid-nineteenth century a truly remarkable transformation into a shimmering pipe of precious metal. Today, an enduring preference for the sound of wooden flutes is reasserting itself, as many players of the »modern« flute redesigned by Theobald Böhm are turning again to wooden-bodied flutes, silver being reserved for the slide and key mechanisms only.

The flute of each period had its own distinctive sound, peculiar to the musical epoch in which it flourished. The elegant, keyless, cylindrical flute of the sixteenth century had a reedy, penetrating sound, closer to the cornetto than to any other wind instrument of the day. It had an impressive range of two and a half octaves and an evenness of tone quality that would not be matched again until the nineteenth century. Its dynamic flexibility and responsiveness to

subtleties of articulation endowed it with a vocal quality. And, for all its outward simplicity, it was capable of a startling virtuosity. Together with its bass and descant variants, it played a full part in that distinctive sixteenth-century musical phenomenon: the instrumental consort.

In this recording we focus on repertoire for the renaissance flute consort, almost all of which was originally vocal music. We have included a number of purely instrumental pieces, Heinrich Isaac's *La my*, Ludwig Senfl's *Carmen*, and the Anonymous *Jägerhorn* which show the agility of which the consort was capable. There are several pieces for one flute with lute or harp in which the flute's role is closer to that of the singer-poet or narrator, conveying the words of a song in a polyphonic context in which the other voices are carried by the plucked instrument as in Robert Fayrfax's *Farewell my joy* and Arnolt Schlick's *Mein M. ich hab*.

Some of the solo pieces are presented in highly ornamented versions, known as »divisions« in which little melodic flourishes, each with a rhythmic life of its own, have replaced (or »divided« up) the longer notes of the original. Divisions gave new life, perhaps a contemporary flavour, to popular melodies from previous generations. Riccardo Rognoni's divisions on Cipriano de Rore's *Anchor che col partire*, and Jacob Van Eyck's on John Dowland's *Pavan Lachrimae* are two famous and beautiful examples.

Other pieces present diminutions in several parts simultaneously within the consort context. This practice, well documented in sixteenth-century sources, called for extra skill, generally requiring that the diminutions be written down for each part rather than improvised in performance, so as to avoid undesirable clashes or dissonances between parts (though surprising dissonances are not entirely absent from some of the most beautiful composed divisions of the period). Diego Ortiz's version of Pierre Sandrin's *Doulce memoire* provides diminutions for both descant and bass voices simultaneously. For Claudin de Sermisy's *Au joly bois* I have composed divisions for all four voices. Other incidental divisions in the recording have been improvised in the performance.

Finally we present a number of pieces for lute and harp solo, the two »classic« polyphonic instruments of the renaissance world of *bas* or soft instruments. The association of flute with plucked instruments may be traced far back in the history of both Western and Eastern musical traditions. The juxtaposition of the melancholy lyricism of the one with the quietly stunning articulacy and eloquence of the others, has captivated musicians and listeners for centuries.

THE AGE OF THE FLUTE CONSORT

By the year 1600, hardly a musician alive could remember when the practice of playing in consorts

had begun. The word had come to denote a group of musicians playing upon a family of *like* instruments – or the family of instruments itself – made in several different sizes so as to reproduce the registers of the ensemble of human voices: bass, tenor, alto and descant. It was no less than the instrumental embodiment of the vocal ensemble. By then a long-established feature of the musical landscape in English, German, French and Italian-speaking lands, it was destined to persist well into the seventeenth century, and to have consequences for musical practice far further into the future.

Yet the very idea of such a consort once swept across Europe like a scented breeze intimating the coming of spring. It brought the promise of new possibilities of expression and participation in music making. The ascendancy of the consort principle went hand in hand with the spread of polyphonic music from the sacred into the secular realm, and the consort was uniquely placed to exploit the rise of imitative counterpoint as the dominant compositional model, in which all voices played an equally important role. Indeed, it is hard not to see in the consort principle, with all its various implications for communal music-making, both a product and an instrument of humanist influence. In the eyes of humanists, human endeavour attained a new, enhanced status. In music, secular forms moved into a new relationship with sacred ones to which they had formally been considered subordinate. A basic educa-

tion in music and private music making for devotional or recreational purposes were considered to be good for individual morality. At the same time, the growing market of players wishing to play in consort in the early sixteenth century was both beneficiary and patron of a revolutionary new industry: music-printing.

The transverse flute was not among the first instruments to be adapted for consort use. However, within the first three decades of the sixteenth century the practice of playing transverse flutes in consort had taken hold in Western Europe. A comparison of the earliest treatise documenting the existence of the transverse flute (Sebastian Virdung, *Musica Getutscht*, 1511) with treatises by later sixteenth-century authors helps to locate the emergence of the transverse flute consort, in German-speaking areas at least, somewhere between 1511 and 1529. Virdung's little page illustrating mouth-blown wind instruments presents two sizes of shawm (the longer is called a *Bombardt*), and three sizes of recorder, but shows only one *Zwerchpfeiff* or transverse flute. In 1529, by contrast, Martin Agricola's *Musica Instrumentalis Deudsch*, presented drawings and fingering charts for a whole consort of flutes. His charts clearly refer to three sizes of flute only, and make clear too that the tenor and alto parts were played upon one single size of flute, the lower part of its range being used for the tenor part and the upper part for the alto. This accords with all the other sixteenth-

century documents on the use of transverse flutes. Later in our period, the descant flute appears less often: the middle length flute (fundamental d') having the largest range and greatest flexibility, had subsumed the role of the descant, and later consorts comprised one bass and three »tenors«. Indeed it was the tenor flute which survived mutation into the solo flute of the baroque and later periods. During the late eighteenth and nineteenth centuries it acquired longer foot joints extending its range downward to c' and even b. In its latest incarnation as an instrument made from metal (c. 1847) this aspect of its historical construction was not altered.

In England the flute consort was identified for the first time in a document dated 10th December 1543, though the names of two of the flautists mentioned in that document first appear in court records in 1537. In his sleuthful sifting through sixteenth-century English court records on the trail of the history of the violin, Peter Holman exposed a picturesque metamorphosis: »It seems that the court rebec consort was replaced (or was changed into) a flute consort in the 1540s«. Players of soft or indoor instruments were generally skilled on several different ones. As the rebec became outmoded, those players assigned to perform on it were given other functions more in keeping with current musical taste. Certainly, by the death of Henry VIII in 1547, a vast inventory of flutes had been acquired.

In France we have a delightful moment of illumination in 1533 with Pierre Attaignant's publication of *Vingt et sept chansons musicales a quatre parties desquelles les plus convenables a la fleuste dallemand sont signees en la table cy dessoubz escripte par a. et la fleuste a neuf trous par b. et pour les deux par a b. [...]* (Twenty-seven chansons for four parts, of which those most suitable for playing on the german flute are marked in the index by the letter 'a', those for the recorder with the letter 'b' and those suitable for both with the letters 'ab' [...]) – The transverse flute had come to be known across Europe variously as the »german flute«, »fleuste d'allemand« or »flauto tedesco« because of its association with military practice particularly by the Swiss, but also among other German speaking soldiery). Obviously, Attaignant's publication was aimed at players participating in an already existing practice.

THE REPERTOIRE

There are two other developments in mid-renaissance Europe that fuelled the veritable explosion of interest in playing upon consorts of instruments: the craze for the French (language) *chanson* which spread far beyond the borders of French-speaking Europe, and the invention of music printing, which made polyphonic repertoire, from Josquin's generation to the sixteenth-century present, available on a scale never seen before.

Among the most-favoured secular genres in the sixteenth century, the *chanson* occupies a distinguished place by virtue of its enormous and international popularity, and its profuse representation in manuscript and early printed collections of instrumental music. *Chanson* here refers specifically to polyphonic settings of French verse. These were set by composers from within and without the French kingdom, notably by many composers from the Low Countries (and consequently known as »Franco-Flemish chansons«). It is not surprising then, that when Ottaviano Petrucci came to produce the first book of printed polyphonic music, his *Harmonice Musices Odhecaton A* (Venice, 1501), he devoted it almost entirely to the French *chanson*. Evidently he considered this the safest basis from which to proceed on what was plainly an entrepreneurial adventure: he had invented a technique for printing music from moveable type, and his work was to change the music industry for ever. Two further books of *chansons* followed promptly: *Canti B* (1501/2) and *Canti C* (1503/4), confirming his business acumen as to the popularity of this particular repertoire.

While Attaignant, aiming at a French-speaking market, printed his part books with texts, albeit often poorly underlayed, Petrucci printed his *chansons*, with very few exceptions, with text incipits only. The most plausible explanation (though it has not been an uncontested one) for the wide-spread transmission of secular polyphony in textless versions, from

the second half of the fifteenth century onwards, is that it was increasingly often played and enjoyed in instrumental versions.

For *The Attendant Consort*, the chanson repertoire has been an immensely fruitful and delightful point of departure, and source of inspiration, since its inception in 1998. We have constantly returned to it, after each sortie into other genres and national styles. That fleeting moment of illumination provided by Attendant's introduction to his *Vingt et sept chansons*, is no more than a momentary flicker of candlelight in the dimness that still shrouds our present knowledge of renaissance instrumental performance practice. Yet I am quite unable to believe that the connection he pointed to between French *chansonnerie* and performance by transverse flute consort reflected only a haphazard circumstance of his immediate surroundings. For in this repertoire, the renaissance flute seems to encounter no obstacles whatever in expressing everything the music calls for: the ranges of the parts, the tonalities in which chansons were most commonly written, the sentiments expressed in their poetry, and even the French language itself, seem perfectly suited to this instrument's natural capacities.

Certainly, for this sixteenth-century chronicler, there was a marriage – so to speak – between the transverse flute and the French which simply spoke for itself: »[...] il y avoit une fleute-traverse, que l'on

appelle à grand tort fleuste d'allemand; car les Français s'en aydent mieulx et plus musicalement que tout aultre nation; et jamais en Allemaigne n'en fust joué à quatre parties, comme il se faict ordinairement en France.« (»there was [playing on] a transverse flute, which is called, quite erroneously, the *German flute*; because the French play it better and more musically than any other nation; and never in Germany was it played in four parts as it commonly is in France.«)

There is evidence to suggest that professional musicians aimed to conjure up in their playing not only the sentiments of the text, but the inflections of the voice and even the pronunciation of the words as it would be present in a vocal performance; this was the ideal for which they strove. Sixteenth-century writers on flute playing give only scanty indications as to how such an ideal might be attained in playing, but their comments on how to »lead« each note with the tongue, or how to nuance expression through a variety of »double« tonguing techniques are telling enough to the experienced player. With regard to the ultimate aesthetic goal of such mastery, it has been illuminated for us by a most articulate contemporary witness: Silvestro Ganassi, who concludes the introduction to his famous treatise *La Fontegara* (1535) as follows: »You may ask me: How is that possible, [the voice] being something that can utter every [kind of] speech such that I do not believe that the flute can ever equal it? And I answer you, that just as a worthy and

masterly painter imitates all things created in nature by [means of] the variation of colours, so can a wind or string instrument imitate the utterances made by the human voice; [...] And if the painter imitates the impressions of nature by means of varied colours, so the [wind] instrument imitates the expressions of the human voice by modulation of the force of the breath, and by inflection of the tongue [*offuscation della lingua*], with the help of the teeth [*deti**]. And in this respect I have had the experience of hearing other players render understandable with their sound, the words of that piece [they are playing], such that one can truly say that this instrument lacks nothing but the form of the human body itself, just as one says of a beautiful painting that all it lacks is breath.« (*There is disagreement among scholars as to whether the teeth or the fingers are intended by the word *deti*.)

The poetry of all vocal pieces recorded here is included in the back of the book so as to put the listener in the position of a sixteenth-century *connaisseur* who may glean the spirit, the gesture, and even the intimate details of the text from the instrumental performance.

This recording is dedicated with gratitude to Norma Scott and Anne Smith for their guidance at the two most hazardous moments in my own formal education as a flautist – the beginning and the end.

Kate Clark

MUSIK FÜR RENAISSANCE-FLÖTENKONSORT

Die schlanke, quer geblasene Flöte der westlichen Kunstmusik hat von der frühen Renaissance bis zur Gegenwart eine Reihe von Veränderungen erfahren. Ihre Bohrung wurde von einer zylindrischen in eine konische Form und wieder zurück verändert, verschiedene Klappen sind hinzugefügt und wieder entfernt worden, und die Mechanik ist erfolgreich verfeinert worden. Während verschiedenste Holzarten in allen möglichen Farben jahrhundertlang das bevorzugte Baumaterial für Flöten war, sind auch Instrumente aus Glas, Kristall und Elfenbein gebaut worden, und das 19. Jahrhundert brachte der Flöte eine bemerkenswerte Metamorphose in ein schimmerndes Rohr von wertvollem Metall. Heute ist unter Instrumentalisten der »modernen« Flöte (dem Modell von Theobald Böhm) erneut ein wachsendes Interesse am Klang von aus Holz gefertigten Flöten zu beobachten, bei denen nur die Klappen- und Schubmechanik aus Silber ist.

Ein jedes Flötenmodell hat seinen eigenen, charakteristischen Klang, der der Musik seiner Epoche entspricht. Die elegante, klappenlose, zylindrische Flöte des 16. Jahrhunderts hat einen obertonreichen und durchdringenden Ton, der dem eines Kornetts ähnlicher ist als irgendeinem anderen Blasinstrument jener Zeit. Sie hat einen beeindruckenden Umfang von zweieinhalb Oktaven und eine Ausgewogenheit des Klanges, die erst wieder die Modelle des 19. Jahrhunderts erreichen. Ihre

dynamische Flexibilität und ihre Eignung zu feinsten Differenzierung der Artikulation machen sie zu einem Instrument mit besonders vokalen Eigenschaften. Überdies war sie aufgrund ihrer äußeren Einfachheit für eine atemberaubende Virtuosität prädestiniert. Zusammen mit ihren Diskant- und Bassvarianten bildete sie einen kompletten Satz für das im 16. Jahrhundert populäre Instrumentalkonsort.

Für diese Aufnahme konzentrierten wir uns auf ein Repertoire für Renaissance-Flötenkonsort, das in seinen Originalversionen fast ausnahmslos aus Vokalmusik bestand. Wir haben einige reine Instrumentalstücke hinzugefügt, welche die Behendigkeit des Konsorts sehr gut illustrieren: Heinrich Isaacs *La my*, Ludwig Senfls *Carmen*, und das anonyme *Jägerhorn*. In einigen Stücken für Flöte und Laute oder Harfe übernimmt die Flöte die Rolle eines Sänger-Poeten oder Erzählers, der den Text eines Liedes in einem polyphonen Kontext darbringt, in welchem die anderen Stimmen vom Zupfinstrument gespielt werden, wie in Robert Fayrfax' *Farewell my joy* oder Arnolt Schlicks *Mein M. ich hab*.

Einige der Solostücke werden in hochverzierten Fassungen vorgetragen, auch Diminutionen genannt, in denen kleine melodische Floskeln mit einem je eigenen rhythmischen Leben die ursprünglichen längeren Notenwerte ersetzen. Diminutionen gaben den aus vorangegangenen Generationen bekannten Volksweisen neues Leben, vielleicht auch eine zeitgenössische Note. Riccardo Rognonis Diminutionen auf Cipriano de

Rores *Anchor che col partire*, und jene von Jacob Van Eyck auf John Dowlands *Pavan Lachrimae* sind zwei berühmte und prachtvolle Beispiele. Andere Stücke zeigen simultane Diminutionen in den verschiedenen Stimmen des ganzen Konsorts. Diese Praxis, welche in den Quellen des 16. Jahrhunderts sehr gut beschrieben wird, erforderte zusätzliche Kenntnisse, denn im allgemeinen mussten diese Diminutionen vorab für jede Stimme niedergeschrieben werden, um unerwünschte harmonische Kollisionen während einer Improvisation zu vermeiden. Ungeachtet dessen findet man überraschende Dissonanzen in einigen der schönsten auskomponierten Diminutionen der Renaissance. Diego Ortiz' Version von Pierre Sandrins *Doulce memoire* bringt simultane Diminutionen sowohl für die Diskant- wie auch die Bassstimme. Für Claudin de Sermisys *Au joly bois* habe ich Diminutionen für alle vier Stimmen komponiert, andere beiläufige Verzierungen sind während der Aufnahme improvisiert worden.

Schließlich stellen wir einige Stücke für Laute und Harfe solo vor, die beiden »klassischen« polyphonen Vertreter der *bassa cappella* (leise Instrumente) der Renaissance. Die Verbindung von Flöte und Zupfinstrumenten ist weit in der Geschichte sowohl der östlichen wie der westlichen Musikkulturen zurückzuverfolgen. Die Kombination der lyrischen Melancholie des einen mit der leisen Artikulation und Beredsamkeit des anderen hat Musiker und Zuhörer über Jahrhunderte hinweg fasziniert.

DAS ZEITALTER DES FLÖTENKONSORTS

Um das Jahr 1600 herum war das Konsortspiel eine bereits seit langem gängige Praxis. Als Konsort bezeichnete man entweder eine Gruppe von Musikern, die auf einer Familie gleicher Instrumente spielte, oder aber diese Instrumentenfamilie selber, bestehend aus verschiedenen Größen, um die Register der menschlichen Stimme wiedergeben zu können: Bass, Tenor, Alt und Diskant. Es war nichts anderes als die instrumentale Verkörperung des Vokalensembles. Während der gesamten Renaissance machte das Konsortspiel eine feste Größe im Musikleben Englands, Deutschlands, Frankreichs und Italiens aus und sollte noch bis weit ins 17. Jahrhundert hinein bestehen bleiben und weitergehenden Einfluss auf die musikalische Praxis der nachfolgenden Epochen haben.

Das Konzept des Konsort hatte sich binnen kurzem über ganz Europa ausgebreitet, denn es versprach neue Ausdrucksmöglichkeiten und Formen der Musikausübung. Seine Anfänge gingen Hand in Hand mit der Ausweitung der polyphonen Musik vom sakralen auf den säkularen Bereich, und das Konsort schien dafür prädestiniert, den imitativen Kontrapunkt, der zum vorherrschenden kompositorischen Modell der Renaissance werden sollte und in dem alle Stimmen eine gleichberechtigte Rolle spielen, bestens zu bedienen. Es scheint darüber hinaus naheliegend, das Prinzip des Konsorts mit all seinen verschiedenen

Auswirkungen auf die allgemeine Musikpraxis sowohl als ein Produkt als auch als ein Instrument des Humanismus zu betrachten. Humanistische Bestrebungen erreichten ein neues Stadium, und in der Musik gewannen weltliche Formen und Genres einen gleichberechtigten Platz gegenüber kirchlichen. Man betrachtete eine musikalische Ausbildung und die Musikausübung zur persönlichen Andacht oder Unterhaltung als vorteilhaft für die persönliche Moral. Ebenso war die ansteigende Zahl Konsort spielender Musiker im frühen 16. Jahrhundert gleichermaßen Nutznießer und Verursacher einer revolutionären neuen Industrie: dem Musik-Druck.

Die Traversflöte zählte nicht zu den ersten Instrumenten, die für den Gebrauch im Konsort angepasst wurden. Dennoch hatte man während der ersten drei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts in Deutschland, England und Frankreich begonnen, Flöte in Konsorts zu spielen. Ein Vergleich der frühesten Quelle, die die Existenz der Traversflöte dokumentiert (Sebastian Virdung, *Musica Getuscht*, 1511) mit Abhandlungen späterer Autoren des 16. Jahrhunderts hilft, die Entstehung von Traversflötenkonsorts wenigstens für den deutschen Raum etwa zwischen 1511 und 1529 zu datieren. Virdungs kleine Illustration von mundgeblasenen Instrumenten zeigt zwei verschieden große Schalmeien (die größere wird als Bombardt bezeichnet) und drei verschiedene Blockflöten, jedoch nur eine »Zwerchpfeiff« (oder Traversflöte). Im Gegensatz dazu stellt Martin Agricola 1529 in seiner

Musica Instrumentalis Deudsch Zeichnungen und Griffstabellen für ein ganzes Konsort von Flöten vor. Aus diesen Griffstabellen geht hervor, dass sie sich auf nur drei verschiedene Baugrößen der Flöte beziehen: Tenor- und Altstimmen werden von derselben Größe gespielt, wobei die Altstimme das obere Register der Flöte ausschöpft und die Tenorstimme das untere. Diese Angaben stimmen mit allen anderen Quellen des 16. Jahrhunderts über den Gebrauch der Traversflöte überein. Später taucht die Diskantflöte immer seltener auf, die mittlere Baugröße (tiefster Ton d') hatte aufgrund des größten Umfangs und der größten Flexibilität die Rolle der Diskantflöte übernommen, und das Konsort bestand forthin aus drei Tenorflöten und einer Bassflöte. Es war jene Tenorflöte, welche zum Soloinstrument des Barock und späterer Epochen weiterentwickelt wurde. Im 18. und 19. Jahrhundert wurden ihr längere Fußstücke hinzugefügt, die ihren Umfang nach unten bis zum c' und sogar bis zum h erweiterten. Ihre letzte Transformation in ein metallenes Instrument (etwa 1847) hat an diesem Aspekt ihres historischen Werdegangs nichts mehr geändert.

In England wird das Flötenkonsort erstmalig in einem Dokument erwähnt, das auf den 10. Dezember 1543 datiert ist. Die Namen der darin genannten Flötisten jedoch erscheinen schon 1537 in den Hofregistern. Auf den Spuren der Geschichte der Violine deckte Peter Holman bei seinen Recherchen in den Dokumenten des englischen Hofes eine inter-

essante Veränderung auf: »Es scheint, dass das höfische Rebec-Konsort in den 1540er Jahren in ein Flötenkonsort verwandelt oder durch ein solches ersetzt wurde«. Spieler von leisen Instrumenten, die nicht im Freien gespielt wurden, waren im allgemeinen auf mehreren verschiedenen Instrumenten ausgebildet. Als das Rebec außer Mode kam, wurden diese Musiker mit anderen Instrumenten betraut, die eher dem Zeitgeschmack entsprachen. Man weiß, dass beim Tode von Henry VIII. im Jahre 1547 eine umfangreiche Sammlung von Flöten angekauft wurde.

In Frankreich erhalten wir 1533 einen hervorragenden Hinweis durch Pierre Attaignants Veröffentlichung seiner *Vingt et sept chansons musicales a quatre parties desquelles les plus convenables a la fleuste dallemant sont signees en la table cy dessoubz escripte par a. et la fleuste a neuf trous par b. et pour les deux par a b. [...]* (27 musikalische Chansons für 4 Stimmen, von denen jene für die deutsche Flöte in der untenstehenden Tabelle mit 'a', jene für die Blockflöte mit 'b', und jene für beide mit 'ab' gekennzeichnet sind. – Die Traversflöte wurde in ganz Europa als *German flute*, *fleuste d'allemand* oder *flauto tedesco* auf Grund ihrer Assoziation mit deutscher Militärmusik bekannt.) Offenbar zielte Attaignants Veröffentlichung auf ein Publikum einer schon existierenden Musizierpraxis.

DAS REPERTOIRE

Zwei weitere Phänomene haben während der Renaissance in Europa ein außerordentliches Interesse für das Konsortspiel hervorgerufen: die Versessenheit auf Chansons in französischer Sprache, die weit über die Grenzen Frankreichs hinausging, und die Entwicklung des Musikdrucks, der polyphones Repertoire von Josquins Zeit bis zum Ende des 16. Jahrhunderts in einem bisher ungekannten Maße zugänglich machte.

Unter den populären Genres weltlicher Musik des 16. Jahrhunderts nimmt die Chanson einen bevorzugten Platz ein: Ihr Erfolg ist durchschlagend und international, und spiegelt sich in einem reichen Vorkommen in Manuskripten und frühen Drucken instrumentaler Musik wider. Chanson bezieht sich hier speziell auf polyphone Sätze französischer Lyrik. Diese wurden von Komponisten sowohl innerhalb als auch außerhalb der französischen Grenzen geschrieben, vor allem von vielen niederländischen Komponisten (später als »franko-flämische Chansons« bekannt). So ist es nicht verwunderlich, dass Ottaviano Petrucci sein erstes Buch mit polyphoner Musik, *Harmonice Musices Odhecaton A* (Venedig 1501), fast vollständig der französischen Chanson widmete. Natürlich betrachtete er das als den sichersten Weg, seine unternehmerische Laufbahn zu untermauern: er hatte eine neue Drucktechnik mit

beweglichen Lettern entwickelt, und diese Erfindung sollte die Industrie des Musikdrucks für alle Zeiten revolutionieren. Zwei weitere Bücher mit Chansons folgten unverzüglich: *Canti B* (1501/02) und *Canti C* (1503/04), was seinen Geschäftssinn wie die Popularität dieses Repertoires unterstreicht.

Während Attaignant auf einen französischsprachigen Markt zielte und seine Stimmbücher mit einem (wenn auch manchmal spärlich) unterlegten Text druckte, veröffentlichte Petrucci seine Chansons, von einigen Ausnahmen abgesehen, lediglich mit Textanfängen. Die plausibelste, wenn auch nicht unbestrittene Erklärung für die weite Verbreitung weltlicher Polyphonie in textlosen Versionen ist die Vermutung, dass sie in zunehmendem Maße instrumental gespielt wurde.

Das Chanson-Repertoire war für *The Attaignant Consort* seit seiner Gründung im Jahre 1998 ein ungemein bereichernder und angenehmer Ausgangspunkt und eine dauerhafte Quelle der Inspiration, wir sind nach Ausflügen in andere Genres und Nationalstile regelmäßig darauf zurückgekommen. Die Einführung zu Attaignants *Vingt et sept chansons* erhellt nur ein wenig unsere gegenwärtige Unkenntnis über die Aufführungspraxis von Instrumentalmusik in der Renaissance. Ich kann mir nicht vorstellen, dass die Verbindung, die er zwischen französischer *chansonnerie* und der Aufführung durch ein Traversflöten-Konsort herstellt, nur die zufälligen Umstände seines persönli-

chen und unmittelbaren Umfelds widerspiegelt. Denn in diesem Repertoire gibt es nichts, das die Traversflöte nicht perfekt ausdrücken könnte: der Umfang der Stimmen, die Tonarten, in welchen die Chansons meistens geschrieben waren, die Gefühle, die ihre Lyrik zum Ausdruck bringt, und sogar die französische Sprache selber scheinen vollkommen den natürlichen Eigenschaften dieses Instruments zu entsprechen.

Für jenen Chronisten des 16. Jahrhunderts gab es einen natürlichen Zusammenhang zwischen der Traversflöte und dem Französischen, der für sich selbst sprach: »[...] il y avoit une fleute-traverse, que l'on appelle à grand tort fleuste d'allemand; car les Français s'en aydent mieulx et plus musicalement que tout aultre nation; et jamais en Allemaigne n'en fust joué à quatre parties, comme il se faict ordinairement en France.« (»es gab eine deutsche Flöte, die man zu großem Unrecht deutsche Flöte nennt, denn die Franzosen bedienen sich ihrer besser und musikalischer als irgendeine andere Nation, und niemals wurde in Deutschland zu vier Stimmen gespielt, wie es gewöhnlich in Frankreich geschieht.«)

Es ist anzunehmen, dass Musiker danach strebten, nicht nur den emotionalen Gehalt eines Textes wiederzugeben, sondern auch die Schattierungen der Stimme und selbst die Aussprache der Wörter, wie es in einer vokalen Aufführung der Fall gewesen wäre. Die Quellen des 16. Jahrhunderts über Flötenspiel geben nur spärlich darüber Auskunft, wie

dieses Ideal zu erreichen sei, aber ihre Anweisungen über die »Führung« jeder Note mit der Zunge oder über die Nuancierung der Ausdrucksmöglichkeiten mittels Doppelzungentechnik sagen dem erfahrenen Spieler genug. Dieses höchste ästhetische Ziel der Meisterschaft ist uns durch ein ausgesprochen deutliches Zeitzeugnis überliefert: Silvestro Ganassi beendet die Einleitung zu seiner berühmten Abhandlung *La Fontegara* (1535) wie folgt: »Du könntest nun sagen: wie soll das möglich sein, da die menschliche Stimme doch alle Sprachlaute hervorbringt und ich nicht glaube, dass die Flöte es ihr jemals gleichtun kann. Darauf antworte ich dir: wie ein wirklich tüchtiger Maler alles von der Natur Geschaffene durch die Abwechslung in den Farben wiedergibt, so kann ein Blas- oder Saiteninstrument den Ausdruck der menschlichen Stimme nachahmen. [...] Und während der Maler die Stimmungen der Natur mit verschiedenen Farben nachahmt, kann das [Blas-]Instrument den Ausdruck der menschlichen Stimme durch Veränderung der Atemstärke und durch Beugung der Zunge [*offuscation della lingua*] mit Hilfe der Zähne [*deti**] imitieren. Hierin habe ich die Erfahrung gemacht zu hören, wie andere Spieler mit ihrem Klang die Worte zu ihrer Musik verständlich machten, so dass man wohl sagen mochte, jenem Instrument fehle nur die Form des menschlichen Körpers – genau wie man von einem guten Bilde sagt, es fehle ihm nur der Atem.« (*Unter den Wissenschaftlern herrscht Uneinigkeit darüber, ob *deti* mit »Finger« oder »Zähne« zu übersetzen sei.)

Die Lyrik aller hier aufgenommenen Vokalstücke ist am Ende des Textheftes abgedruckt, um den Hörer in die Lage eines *connaisseur* des 16. Jahrhunderts zu versetzen, der Stimmung, Gestik und selbst die intimen Details des Textes aus der instrumentalen Darbietung entnehmen konnte.

Diese Aufnahme ist in Dankbarkeit Norma Scott und Anne Smith gewidmet, für ihre Begleitung in den beiden heikelsten Momenten meiner eigenen Ausbildung als Flötistin – dem Anfang und dem Ende.

Kate Clark

LA MUSIQUE POUR CONSORT DE FLÛTES RENAISSANCE

Du début de la Renaissance à nos jours, la flûte traversière de la musique occidentale a connu de nombreuses transformations. Sa perce a été d'abord cylindrique, puis conique, puis de nouveau cylindrique ; le nombre de clefs a varié et leur mécanisme d'actionnement s'est perfectionné. Si les flûtes ont été le plus souvent construites en bois, de toutes les sortes et de toutes les couleurs, certains facteurs lui ont préféré le verre, le cristal ou l'ivoire, même après ce milieu du XIX^e siècle où l'instrument subit avec Theobald Böhm de profondes transformations jusqu'à devenir un fin tube de métal précieux. Actuellement, le son de la flûte en bois est de plus en plus prisé et de nombreux flûtistes abandonnent leur flûte en métal pour jouer sur des flûtes en bois dont seuls les clefs et les tenons sont encore en argent.

Chaque modèle de flûte possède un son différent, caractéristique de la musique de son époque. Ainsi, la sonorité des flûtes cylindriques du XVI^e siècle, élégantes et sans clefs, est-elle particulièrement timbrée et pénétrante, plus proche du cornet que des autres instruments à vent contemporains. Ces flûtes ont une tessiture exceptionnelle de deux octaves et demi et un son d'une homogénéité que l'on ne retrouvera qu'au XIX^e siècle. Leur facture permet une grande flexibilité de nuances et une subtilité d'articulations qui leur don-

nent une qualité vocale exceptionnelle. De plus, la simplicité extérieure de l'instrument contraste avec la virtuosité dont il est capable. Ainsi, la flûte traversière a-t-elle trouvé toute sa place dans cette pratique musicale caractéristique du XVI^e siècle : le consort.

Cet enregistrement est centré sur le répertoire du consort de flûtes traversières renaissance, dont la plus grande partie est originalement vocale. En complément, nous avons choisi quelques œuvres purement instrumentales comme *La my* d'Heinrich Isaac, *Carmen* de Ludwig Senfl et un *Jägerhorn* anonyme, qui montrent l'agilité dont le consort peut faire preuve. Quelques pièces pour la flûte accompagnée du luth ou de la harpe font entendre à quel point le rôle du flûtiste peut être proche de celui du poète-chanteur ou du narrateur, interprétant en quelque sorte le texte dans un contexte polyphonique dont les autres voix sont assurées par les instruments à cordes pincées : il s'agit de *Farewell my joy* de Robert Fayrfax et de *Mein M. ich hab* de Arnolt Schlick.

Certains solos sont joués avec de nombreux ornements, dits « divisions », où de rapides embellissements mélodiques remplacent (ou « divisent ») les notes longues originales, chaque diminution ayant son propre flux rythmique. Les divisions donnaient une vie nouvelle aux mélodies populaires des générations précédentes, mises ainsi au goût du jour. Les divisions de Riccardo Rognoni pour *Anchor che col partire* de Cipriano de Rore et de Jacob Van Eyck pour

Pavan Lachrimae de John Dowland en sont deux exemples fameux et magnifiquement réussis. Ce sont parfois plusieurs voix du consort qui jouent simultanément des diminutions. Cette pratique, que maintes sources du XVI^e siècle relatent, exige une grande habileté ; le plus souvent, les diminutions étaient écrites à l'avance plutôt qu'improvisées afin d'éviter des dissonances ou des intervalles indésirables – on rencontre néanmoins des dissonances fort surprenantes dans les plus belles divisions écrites de l'époque. La version de Diego Ortiz de *Douce memoire* de Pierre Sandrin propose par exemple des diminutions simultanées dans les parties de dessus et de basse. J'ai composé moi-même les divisions des quatre voix de *Au joly bois* de Claudin de Sermisy, et quelques diminutions accidentelles ont été improvisées pendant l'enregistrement.

Enfin, nous proposons des solos de luth ou de harpe, ces deux instruments polyphoniques classiques de la Renaissance, dits « bas » – c'est-à-dire doux. Associer la flûte aux instruments à cordes pincées est une pratique ancienne, de la musique occidentale comme de la musique orientale. La juxtaposition de la mélancolie lyrique de l'une et du jeu doucement articulé et éloquent des autres a séduit maints musiciens et mélomanes au cours des siècles.

L'ÈRE DU CONSORT DE FLÛTES TRAVERSIÈRES

En l'année 1600, quel musicien peut encore se remémorer l'apparition du consort ? Le terme qualifie un groupe de musiciens jouant sur les instruments d'une même famille, ou bien la famille d'instruments elle-même dont les différentes tailles reproduisent les tessitures naturelles de la voix humaine : dessus, alto, ténor et basse. Le consort instrumental est en fait l'imitation de l'ensemble vocal. Durant toute la Renaissance, il reste une composante majeure de la vie musicale en Angleterre, en Allemagne, en France et en Italie. Ce n'est qu'à la fin du XVII^e siècle qu'il disparaît, marquant néanmoins de son influence la musique à venir.

Le consort se répand rapidement dans toute l'Europe car il offre des modes d'expression et de pratique musicales tout à fait nouveaux. Le principe du consort apparaît au moment où la polyphonie déjà développée dans la musique sacrée envahit la musique profane. Le consort constitue alors la formation instrumentale idéale, le contrepoint en imitation où chaque voix est d'égale importance devenant le modèle de composition dominant. Il est évident que le principe du consort, avec sa pratique musicale « communautaire », est issu de l'humanisme. Aux yeux des humanistes, l'effort humain accède à un nouveau statut revalorisé. En musique, les formes séculières développent une nouvelle relation aux formes sacrées

auxquelles elles étaient auparavant subordonnées. Une éducation musicale de base et l'exécution en privé de musique dans un but pieu ou récréatif est considéré comme bénéfique pour la moralité individuelle. Notons qu'au même moment, le nombre croissant d'instrumentistes désireux de jouer en consort en ce début de XVI^e siècle stimule une industrie toute nouvelle, l'impression musicale.

La flûte traversière ne fait pas partie des premiers instruments adaptés au principe du consort. Ce n'est que pendant les trente premières années du XVI^e siècle que la pratique du consort de flûtes traversières se répand en France, en Angleterre et en Allemagne. Si l'on compare le premier traité mentionnant l'existence de la flûte traversière (Sebastian Virdung, *Musica Getutscht*, 1511) aux traités plus tardifs, on peut situer la naissance du consort de flûtes traversières entre 1511 et 1529, du moins en Allemagne. La page du traité de Virdung illustrée d'instruments à vents présente en effet deux tailles de chalumeaux (dont le plus long se nomme *bombardt*) et trois tailles de flûtes à bec, mais seulement une *zwerchpfeiff* ou flûte traversière ; tandis qu'en 1529, le *Musica Instrumentalis Deudsch* de Martin Agricola présente des dessins et tableaux des doigtés d'un consort de flûtes complet. Ces tableaux montrent trois tailles de flûtes, et non quatre, indiquant très clairement que les parties d'alto et de ténor sont jouées sur la même flûte. La tessiture inférieure de l'instrument est utilisée pour les parties de ténor et la

tessiture supérieure pour les parties d'alto. Ceci correspond bien à tous les autres documents du XVI^e siècle que nous connaissons sur le sujet. Peu à peu même, le dessus de flûte apparaît de moins en moins fréquemment, son rôle étant mieux assuré par cette flûte ténor en ré dont la tessiture est la plus large et la flexibilité la plus grande. Ainsi, les consorts plus tardifs comprennent-ils une flûte basse et trois flûtes ténors. Et c'est cette flûte traversière ténor qui deviendra la flûte soliste du baroque, des XIX^e et XX^e siècles. À la fin du XVIII^e et au cours du XIX^e siècle, on en prolonge le pied afin d'ajouter un do grave, et même un si. Dans ses dernières transformations vers l'instrument métallique (vers 1847), cet aspect de la facture n'est pas altéré.

En Angleterre, c'est dans un document daté du 10 décembre 1543 que l'on rencontre pour la première fois la mention de *flute consort* – notons que les noms de deux des flûtistes du consort sont déjà cités dans les archives de la cour en 1537. À la suite de ses recherches sur l'histoire du violon dans les archives royales anglaises, Peter Holman relate une intéressante mutation : « Il semble que le consort de rebecs de la cour ait été remplacé (ou transformé) en consort de flûtes traversières dans les années 1540 ». Les joueurs d'instruments « doux » (que l'on utilise à l'intérieur) sont le plus souvent formés au jeu de plusieurs instruments. Lorsque le rebec passe de mode, on ordonne à ses instrumentistes de s'adapter au goût musical nouveau et de changer de fonction. On sait

qu'à la mort d'Henry VIII en 1547, la cour acquiert une vaste collection de flûtes traversières.

En France, Pierre Attaignant nous éclaire formidablement en 1533 par la publication de ses *Vingt et sept chansons musicales a quatre parties desquelles les plus convenables a la fleuste dallemant sont signees en la table cy dessoubz escripte par a. et la fleuste a neuf trous par b. et pour les deux par a b. [...]*. La flûte traversière est nommée en Europe *german flute, fleuste d'allemand* ou encore *flauto tedesco* car elle est associée à la pratique militaire caractéristique des Suisses et d'autres soldats de langue germanique. Il est évident que la publication d'Attaignant s'adresse à des instrumentistes déjà familiarisés à la pratique musicale.

LE RÉPERTOIRE

En ce milieu de la Renaissance, deux phénomènes provoquent en Europe un intérêt énorme pour le consort instrumental : l'engouement pour la chanson française (ou plus exactement la chanson en français), qui dépasse toutes les frontières du monde francophone, et le développement de l'édition musicale qui permet au répertoire polyphonique, de l'époque de Josquin jusqu'à la fin du XVI^e siècle, d'être accessible comme jamais auparavant.

Parmi les genres profanes en vogue au XVI^e siècle, la chanson occupe une place exceptionnelle : son

succès est énorme, international, et on en rencontre une profusion de représentations manuscrites et de collections instrumentales imprimées. *Chanson* signifie précisément « écriture musicale polyphonique sur des vers français ». Elle inspire autant les compositeurs étrangers que les compositeurs français ; ceux des Pays-Bas notamment sont féconds de chansons que l'on surnommera plus tard « franco-flamandes ». Il n'est pas surprenant de lire que lorsque Ottaviano Petrucci fait imprimer son premier livre de musique polyphonique (*Harmonice Musices Odhecaton A*, Venise, 1501), il le consacre presque exclusivement à la chanson. C'est pour lui sans doute le moyen le plus sûr de lancer son entreprise aventureuse : il est l'inventeur d'une technique révolutionnaire d'impression de la musique où chaque symbole est amovible, par laquelle il transforme pour toujours l'industrie de l'édition. Deux autres livres de chansons suivent rapidement : *Canti B* (1501-1502) et *Canti C* (1503-1504), qui confirment le succès de la nouvelle technique ainsi que celui du répertoire des chansons.

Tandis qu'Attaignant, s'adressant à un public français, imprime les parties séparées des chansons avec les textes complets – d'ailleurs souvent placés de façon fort approximative –, Petrucci en imprime seulement les incipit. L'explication la plus plausible (bien que contestée par certains) de la large transmission de la polyphonie profane dans des versions sans textes à partir de la deuxième moitié du XV^e siècle semble être

que les chansons sont de plus en plus souvent prisées et jouées en version instrumentale.

Pour *The Attaignant Consort*, le répertoire de la chanson a été un point de départ extrêmement agréable et enrichissant, et a représenté une constante source d'inspiration depuis la création du quatuor en 1998. Après chaque échappée vers d'autres genres et d'autres styles, nous y sommes revenus. L'introduction d'Attaignant à ses *Vingt et sept chansons* nous éclaire quelque peu dans l'ignorance qui subsiste actuellement à propos de la pratique et de l'interprétation de la musique instrumentale de la Renaissance. Je ne peux m'imaginer que le lien qu'Attaignant établit entre la chansonnerie française et le consort de flûtes traversières soit fortuit et limité géographiquement. En effet, interpréter le répertoire de la chanson sur la flûte traversière renaissance semble tout naturel, quelle que soit l'expression suggérée par la musique, quels que soient la tessiture des parties, les tonalités dans lesquelles la plupart des chansons sont écrites, les sentiments exprimés par la poésie, et même la langue française elle-même qui semble parfaitement concorder avec les qualités naturelles de l'instrument.

Écoutons ce chroniqueur du XVI^e siècle qui décrit une sorte d'union naturelle entre la flûte traversière et le français : « [...] il y avoit une fleute-traverse, que l'on appelle à grand tort fleuste d'allemand ; car les Français s'en aydent mieulx et plus musicalement que

tout aultre nation ; et jamais en Allemaigne n'en fust joué à quatre parties, comme il se faict ordinairement en France ».

On est enclin à penser que les musiciens de l'époque avaient pour idéal de recréer non seulement les sentiments du texte, mais aussi les inflexions de la voix et la prononciation des mots comme pour une exécution chantée. Les écrits sur la flûte datant du XVI^e siècle nous laissent peu d'indications techniques sur la façon d'atteindre cet idéal. Heureusement, certains commentaires tels que « chaque note doit être « guidée » par la langue » ou « l'expression doit être nuancée par une variété de doubles coups de langue » en disent suffisamment au flûtiste expérimenté. Quant au but esthétique ultime de cet apprentissage, c'est un contemporain de renom qui nous éclaire. Silvestro Ganassi conclut l'introduction de son fameux traité *La Fontegara* (1535) comme suit : « Si vous me demandez : comment cela est-il possible, [la voix] étant capable d'exprimer chaque sorte de discours de telle façon que je ne peux croire que la flûte puisse jamais l'égaliser ? Et je vous répons que, comme un peintre expérimenté et de qualité sait imiter toutes les choses créées dans la nature par la variété de ses couleurs, de même un instrument à vent ou à cordes peut imiter la palette d'expressions produites par la voix humaine [...] Et tel le peintre imite les impressions de la nature par la variété de ses couleurs, tel l'instrument [à vent] imite les expressions de la voix humaine en modulant la force du souffle et par l'inflexion de la

langue [*offuscation della lingua*], avec l'aide des dents [*deti**]. Et de cette façon, j'ai eu l'expérience d'entendre des instrumentistes rendre intelligibles les paroles d'une pièce avec leur son, si bien qu'on peut affirmer qu'il ne manque rien à cet instrument si ce n'est la forme du corps humain lui-même, de même que l'on pourrait dire d'une magnifique peinture qu'il ne lui manque plus que le souffle ». (*Les scientifiques ne s'accordent pas sur le sens du mot *deti* : signifie-t-il les dents ou les doigts ?)

Les paroles de toutes les pièces vocales enregistrées ici se trouvent à la fin du livret, de façon à ce que l'auditeur, à l'instar du connaisseur du XVI^e siècle, puisse saisir de l'exécution instrumentale l'esprit, le geste, et même les détails intimes du texte.

Je dédie cet enregistrement avec reconnaissance à Norma Scott et à Anne Smith pour leurs conseils aux deux moments les plus cruciaux de ma formation de flûtiste – le début et la fin.

Kate Clark

BIBLIOGRAPHY

- PRIMARY: Agricola, Martin; *Musica Instrumentalis Deudsch*. Wittenberg, 1529.
- Böhm, Theobald; *Die Flöte und das Flötenspiel*. Munich, 1871.
- Ganassi, Silvestro; *Opera Intitulata Fontegara*. Venice, 1535.
- Jambe de Fer, Philibert; *Epitome Musicale*. Lyon, 1556.
- Virdung, Sebastian; *Musica Getutscht*. Basle, 1511.
- SECONDARY: Boorman, Stanley and Beebe, Ellen S.; Introduction to *Ottaviano Petrucci: Harmonice Musices Odhecaton A*. New York: The Broude Trust, 2001.
- Boorman, Stanley; »Sources, MS. Renaissance Polyphony« in: Sadie, Stanley (ed.); *New Grove Dictionary of Music*. London: Macmillan, 1980.
- Bowers, Jane; »“Flaüste traverseinne” and “Flûte d'Allemagne” – The Flute in France from the Late Middle Ages up through 1702« in: *Recherches sur la Musique française classique*. Paris: Picard, 1979.
- Holman, Peter; *Four and Twenty Fiddlers – The Violin at the English Court 1540-1690*. Oxford: Clarendon, 1993.
- Myers, Herbert; »The Idea of Consort in the Sixteenth Century« in: Lasocki, David (ed.); *Musique de Joye – Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort*. Utrecht: STIMU, 2003.

ORIGINAL SONG TEXTS

1. MADAME D'AMOURS

Madame d'amours
All times or hours
from dole dolours
our Lord you gy;
In all socours
unto my powers
to be as yours
until I die.

2. THE DUKE OF SOMMERSETTES DOMPE – *instrumental*

3. FAREWELL MY JOY

Farewell my joy and my sweetheart,
farewell mine own heart root.
From you awhile must I depart,
there is none other bote.

Though you depart now thus me fro,
and leave me alone,
my heart is yours wherever that I go;
for you do I moan.

4. MY LADY CAREYS DOMPE – *instrumental*

5. PASTYME WITH GOOD COMPANYE

Pastyme with good companye
I love and shall untyl I dye.
Gruche who lust but none denye
so god be plesyd and love wyll I.
For my pastance
hunt syng and dance
my hart is sett.
All goodly sport
for my comfort
who shall me let?

6. IN PACE / QUE VOUS MADAME (*Upper voices*)

Que vous, madame, je le jure,
n'est ne sera de moy servie;
et tant qu'aura vostre serf vie,
garde n'avez qu'il se parjure.

Une fois à vous me donnay,
et de recef certes my donne.

Grande me soit dicte l'injure
s'aulture a ma franchise a servie;
et mort vueil avoir desservie,
se nulle dame me conjure.

(*Bass voice*)

In pace in idipsum
dormiam et requiescam.
Si dederò somnum oculis meis.

7./8. MILLE REGRETZ

Mille regretz de vous habandonner
et deslonger vostre fache amoureuse.
J'ay si grand dueil et paine douloureuse,
qu'on me verra brief mes jours deffiner.

Ich wil allein dein eygen sein,
sey drauff bedacht und wol betracht,
das du möchst sein
ja stetz die aller liebste mein.

9. GÜRETZSCH / SI DORMIERO – *text unknown*

10. LA MY – *instrumental*

11. MEIN M. ICH HAB – *text unknown*

12. ACH LIEB MIT LEID

Ach lieb mit leid, wie hast dein bscheid
kleglich in kurtz gespilt auff mich!
Ich het gemeint, wer stet vereint,
das lieb nit solt verwandeln sich.

Nun hat unglück gebraucht sein tück genommen hin,
mein sinn darumb betrübt ist hart,
mich rewet die zart weiblicher art,
die fast, schön, jung, lieblich und fromb.

13. CARMEN – *instrumental*

14. PREAMBEL – *instrumental*

15. ICH HABS GEWAGT

Ich habs gewagt, hertzliebste meidt,
auß rechter lieb und trewen.
Ich bit halt fest was du mir hest
geredt sol dich nit rewen.

16. DAS JÄGERHORN – *instrumental*

17. QUI CUM PATRE ET FILIO

Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur,
qui locutus est per prophetas,
et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.

18. BEATUS VIR

Beatus vir qui in sapientia morabitur
et qui in iustitia meditabitur
et in sensu cogitabit circumspectionem Dei.

19. TENEBRAE FACTAE SUNT

Tenebrae factae sunt,
Dum crucifixissent Iesum Iudaei:
et circa horam nonam exclamavit Iesus voce magna:
Deus meus, ut quid me dereliquisti?
Et inclinato capite emisit spiritum.
Exclamans Iesus voce magna ait:
Pater, in manus tuas comendo spiritum meum.
Et inclinato capite emisit spiritum.

20. TANT QUE VIVRAY

Tant que vivray en aage florissant,
je serviray Amour le Dieu puissant,
en faictz, et dictz, en chansons, et accords.
Par plusieurs jours m'a tenu languissant,
mais apres dueil m'a faict resjouyssant,
car j'ay l'amour de la belle au gent corps.

Son alliance

c'est ma fiance:

son cueur est mien,

mon cueur est sien:

fy de tristesse,

vive lyesse,

puisqu'en amours a tant de bien.

Quand je la veulx servir, et honorer,
quand par escriptz veulx son nom decorer,
quand je la voy, et visite souvent,
les envieux n'en font que murmurer,
mais nostre Amour n'en sçauroit moins durer:
aultant ou plus en emporte le vent.

Maulgré envie

toute ma vie

je l'aymeray,

et chanteray:

c'est la premiere,

c'est la derniere,

que j'ay servie, et serviray.

21. AU PRES DE VOUS

Au pres de vous secretement demeure
mon povre cueur, sans que nul le conforte,
et si languit pour la douleur qu'il porte,
puis que voulez qu'en ce tourment il meure.

22. AMOURS, AMOURS

Amours, amours, vous me faictes grand tort,
du cueur m'avez tire mon reconfort.

Joye et plaisir m'avez du tout otte,
hellas, hellas, n'aurez vous point pitie.

Triste je visz et n'attens que la mort.

23. DOULCE MEMOIRE

Doulce memoire en plaisir consumee,

O siecl'heureulx que cause tel scavoir,

la fermetes de nous deulx tant aimee,

qui a nous maulx a sceu si bien pourvoir.

Or maintenant a perdu son pover,

rompant le bruict de ma seull'esperance,

servant de exemple a tous piteulx avoir,

finir le bien, le mal soudain commence.

24. LE CONTENT EST RICHE – *instrumental*

25. FRAIS ET GAILLARD

Frais et Gaillard, ung jour entre cent mille,

je m'entrepris de faire ample ouverture

au sadinet d'une mignonne fille

pour accomplir les œuvres de nature:

La fille m'y respond: Tel est mon apetit

mais mon amy je crains de l'avoir trop petit.

Quand elle me sentit s'escria: Nostre dame!

Et tost tost tost depechez vous

et tost tost tost depechez vous,

car je, car je,

car je me pasme.

26. AU JOLY BOIS

Au joly bois, en l'ombre d'ung soucy,
m'y fault aller pour passer ma tristesse;
remply de dueil d'ung souvenir transy,
menger m'y fault maintes poires d'angoisse.
En ung jardin remply de noires flours,
de mes deux yeulx feray larmes et plours.
Fy de lyesse
et hardiesse!
Regret m'opresse
puisque j'ay perdu mes amours.
Las! trop j'endure!
Le temps m'y dure,
je vous assure:
soulas vous n'avez plus de cours!

27. LE ROSSIGNOL: EN ESCOUTANT

En escoutant le chant melodieulx
de ses plaisans et tant doux rossigneulx
qui vont disant »ainsy, ainsy, ainsy«,
l'ung d'eux me dist: »par cy, passez par cy
et vous orrez qui chantera le mieulx«.

Tous tous tous veulliez estre songneulx,
d'amour servir loyaulment en tous lieux
et luy crier mercy mercy mercy
en escoutant.

Fuyez, fuyez, gens merencolieulx,
suyvez, suyvez les dames en tous lieux
et de soucy dictes fy fy fy fy,
retournez cy mardi, mardi, mardi
et vous serez plus que devant joyeulx
en escoutant.

28. FANTASIA – *instrumental*

29. ANCHOR CHE COL PARTIRE

Anchor che col partire
Io mi senta morire,
partir vorrei ogn'hor, ogni momento;
tant'e il piacer ch'io sento
de la vita ch'acquisto nel ritorno.
E cosi mill'e mille volt'il giorno,
partir da voi vorrei;
tanto son dolci gli ritorni miei.

30. RICERCADA – *instrumental*

31. FLOW MY TEARES (PAVAN LACHRIMAE)

Flow my teares fall from your springs,
exilde for ever: Let mee morne
where nights black bird hir sad infamy sings,
there let mee live forlorne.

Downe vaine lights shine you no more,
no nights are dark enough for those
that in dispaire their last fortunes deplore,
light but doth shame disclose.

Never may my woes be relieved,
since pittie is fled,
and teares, and sighes, and grones my wearie dayes,
of all joyes have deprived.

From the highest spire of contentment,
my fortune is throwne,

and feare, and grieve, and paine for my deserts,
are me hopes since hope is gone.

Harke you shadowes that in darcknesse dwell,
learne to contemne light,
Happie, happie they that in hell
feeles not the worlds despite.

32. PRAISE BLINDNESSE EIES

Praise blindnesse eies for seeing is deceit,
bee dumbe vaine tongue, words are but flattering windes,
breake, hart, and bleed, for ther is no receipt,
to purge inconstancy from most mens mindes.

And if thine eares, false Haralds to thy hart,
convey into thy head hopes to obtaine,
then tell thy hearing thou art deafe by art,
now love is art that wonted to be plaine.

Now none is bald except they see his braines,
affection is not knowne till one be dead,
reward for love are labours for his paines,
loves quiver made of gold, his shafts of leade.

And so I wackt amazd and could not move,
I know my dreame was true, and yet I love.

33. FINE KNACKS FOR LADIES

Fine knacks for ladies, cheape choise brave and new,
good pennieworths, but money cannot move.
I keepe a faiyer but for the faier to view,
a begger may bee liberall of love.
Though all my wares bee trash, the hart is true.

Recorded in May 2007 at the church of Notre-Dame de l'Assomption, Basse-Bodeux, Belgium

Recording, artistic direction, editing & production: Rainer Arndt

Graphic concept: Laurence Drevard

Design & layout: Rainer Arndt, Catherine Meeùs

Cover: Flagon ornamented with a winged Cupid and motives »à la Bérain«,
France, 17th century

Photos: © bpk/RMN/Musée du Louvre/Jean-Gilles Berizzi (cover)
© Laura Lombardi (booklet)

Translations: Rainer Arndt (German)
Frédérique Chauvet, Catherine Meeùs (French)

RAM 0706

© & © Ramée 2007

www.ramee.org

RAMÉE



outhere

creating diversity...

*Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:*



www.outhere-music.com

