BIS

A PLEASING MELANCHOLY

John Dowland's Lachrimæ Pavans and sundry sorrowful songs

CHELYS CONSORT OF VIOLS

EMMA KIRKBY soprano JAMES AKERS lute

Lachrimæ or seaven teares

figured in seaven passionate pavans…
set forth for the lute, viols, or violons, in five parts

Since I had accesse to your Highnesse at Winchester (most gracious Queene) I have beene twice under sayle for Denmarke, hastning my returne to my most royall King and Maister, your deare and worthiest Brother; but by contrary windes and frost, I was forst backe againe, and of necessitie compeld to winter here in your most happie Kingdome. In which time I have endevoured by my poore labour and study to manifest my humblenesse and dutie to your highnesse; being my selfe one of your most affectionate Subjects, and also servant to your most Princely Brother, the onely Patron and Sun-shine of my else unhappie Fortunes. For which respects I have presumed to Dedicate this worke of Musicke to your sacred hands, that was begun where you were borne, and ended where you raigne. And though the title doth promise teares, unfit guests in these joyfull times, yet no doubt pleasant are the teares which Musicke weepes, neither are teares shed alwayes in sorrowe, but sometime in joy and gladnesse. Vouchsafe then (worthy Goddesse) your Gracious protection to these showers of Harmonie, least if you frowne on them, they bee Metamorphosed into true teares.

John Dowland

A Pleasing Melancholy

The Lachrimæ Pavans and other instrumental pieces by John Dowland (1563–1626), interspersed with songs by Dowland and his contemporaries

1	Lachrimæ Antiquæ	4'10
2	Flow my tears	3'44
3	Lachrimæ Antiquæ Novæ	4'00
4	Lie down poor heart (Robert Jones, c. 1577–c. 1615)	4'23
5	If floods of tears	3'51
6	Lachrimæ Gementes	4'23
7	Lachrimæ Tristes	4'55
8	Mourn, mourn, day is with darkness fled	1'31
9	M. George Whitehead his Almand	1'29
10	What greater grief (Tobias Hume, c. 1579–1645)	3'39
11	Paduan	5'27
12	Volta	1'07
13	Sorrow, come (Dowland – arr. William Wigthorpe, c. 1570–c. 1610)	3'01

14 Eyes look no more (John Danyel, 1564–c. 1625) 3'19

15 Lachrimæ Coactæ 4'18

16 Lachrimæ Amantis 4'42

17 My heavy sprite (Anthony Holborne, c. 1545–1602 – arr. Ibrahim Aziz) 2'33

18 If I could shut the gate against my thoughts (John Danyel) 5'09

19 Lachrimæ Veræ 4'45

TT: 72'13

Chelys Consort of Viols (all tracks except 8)
Emily Ashton · Ibrahim Aziz · Jennifer Bullock
Alison Kinder · Sam Stadlen

Emma Kirkby *soprano* (tracks 2, 4, 5, 8, 10, 13, 14, 17, 18)

James Akers *lute* (all tracks except 10 & 13)

Paduan and Volta from *John Dowland: Complete Consort Music*, edited by Edgar Hunt, Schott, 1985.

'Sorrow, come' from *Musica Britannica* Volume XXII, transcribed and edited by Philip Brett, Stainer and Bell, 1974.

Other works: Performing editions from original source material for Chelys Consort of Viols by Ibrahim Aziz, 2016.

A Pleasing Melancholy

The dedication to Anne of Denmark, queen to the newly crowned King James I of England (thus the reference to 'these joyfull times'), tells us that the set *Lachrimæ, or Seven Teares Figured in Seven Passionate Pavans* was conceived in Denmark where John Dowland was musician at the Danish court, and finished on a visit to England, probably at some time in the autumn of 1603 when Queen Anne was known to have been in Winchester. According to the composer, he was granted an audience there, and it has been suggested that the meeting was partly to seek permission to dedicate the collection to Anne and partly as a means of lobbying for the court position he had failed to secure on two previous occasions (on this occasion it also proved a failure). The 'unhappy fortunes' Dowland alluded to may well have included the series of incidents that nearly led to a charge of treason against him – as a young man in Paris, he converted to Catholicism and then found himself involved with a group of Catholic plotters seeking to depose Elizabeth I. Although he managed to wriggle his way out to safety through various connections at court, including Sir Robert Cecil, these unfortunate circumstances presumably worked to Dowland's disadvantage when he was applying for the post of royal lutenist.

After Paris, Dowland worked at various Germanic courts including those of the Duke of Brunswick and the Landgrave of Hesse, and in both places he was very favourably welcomed. Later, at the court of Christian IV of Denmark (the brother of Queen Anne), Dowland became the highest-paid member of his household, receiving 500 thalers per year as well as extended periods of leave during which time he could travel abroad.

The dedication also informs the reader about the characteristics of the pieces within – that, although the title suggests works imbued with grief, not all of them are the same. There are, as Dowland points out, tears shed for joy, happiness and relief as well as those that fall in true despair and sadness.

Many men are melancholy by hearing music, but it is a pleasing melancholy that it causeth; and therefore to such as are discontent, in woe, fear, sorrow, or dejected, it is a most present remedy: it expels cares, alters their grieved minds, and easeth in an instant.

This quote from Robert Burton's 1621 publication *The Anatomy of Melancholy* and Dowland's dedication concur on the pleasant effect of music on the listener, even when the affect it is portraying is sorrowful. The late-Tudor and early-Stuart fascination with melancholia is shown by several other treatises on the subject, such as Timothy Bright's *Treatise on Melancholy* (1586), and it even became fashionable (and certainly so in the cultural and literary circles) to be known as being afflicted by this ailment. Dowland, although described by Thomas Fuller in his *History of the Worthies of England* (1662) as 'a cheerful person… passing his days in lawful merriment', seems to have considered himself amongst the chiefs of the melancholics, taking pride in his 'unhappy fortunes' and signing himself 'Jo: Dolande de Lachrimæ' after his most famous creation.

The *Lachrimæ Pavan* had been in circulation since the 1590s, so that when it was included as *Flow my tears* in Dowland's *Second Booke of Songs* in 1600 it was already old news. It is therefore unsurprising that in 1604, when it appeared yet again in the consort version as the first of seven passionate 'teares', it was given the title *Lachrimæ Antiquæ*. The remodelling of the lute solo, firstly as a song and subsequently as an ensemble piece, inspired hundreds of other settings of it throughout the seventeenth century by composers that include William Byrd, Jan Pieterszoon Sweelinck, Johann Schop and William Lawes.

The next pavan – *Lachrimæ Antiquæ Novæ* – suggests a fresh take on the old, perhaps specially conceived to be set as a pair alongside the first. *Lachrimæ Gementes* (sighing or groaning tears) may well have had a sacred connotation, for the word appears (for example) as part of the *Salve Regina* – 'Ad te suspiramus, ge-

mentes et flentes in hac lacrimarum valle' (To you, we send our sighs, groaning and weeping in this valley of tears) – and perhaps hints at Dowland's own religious convictions. Particularly memorable in *Gementes* is the sequence in the second strain in which two of the inner voices imitate each other with falling quaver patterns, while at the outset the Cantus and Bassus accompany with minims in falling thirds (6, 1'50). The call-and-response in the third strain between the top voice and the rest of the ensemble harks to a congregational setting and is also a familiar device in Italian madrigals.

Lachrimæ Tristes, the saddest of the seven, is the only pavan in which the Cantus does not begin with a complete falling tetrachord (the so-called 'tear motif'), but instead goes up after the third note, bringing the listener to the top of a rather heartfelt sequence that forms the beginning of the piece. The first extreme key changes are introduced in this pavan: the dramatic shift into B major at the start of the second strain and the giddying effect of modulating, only two bars later, into G minor before settling into more familiar terrain. *Lachrimæ Coactæ* (forced, insincere tears) has the harmonic twists and turns of *Tristes* but, although these are not as astringent as in the former piece, the counterpoint here is more complex, with the Cantus in canon with the Quintus at the beginning and imitating the Tenor in syncopated minims at the beginning of the third strain.

The walking bass line in the opening bars of *Lachrimæ Amantis* (a lover's tears) contributes to the more relaxed, amiable character of this pavan, although in the middle section Dowland introduces a series of long suspended notes and dissonances that quickly dissolves this feeling and heralds the stillness that appears again later in *Veræ*. This sense of calm and peace in the very last section of *Lachrimæ Veræ* (true tears) brings the listener to the end of his journey as if, having coursed through changing fashions old and new, seeking religious and physical comforts and overcoming deceits and disappointments, he ultimately finds peace and contentment.

Tobias Hume's rather blatant statement in his *First Part of Ayres* (London, 1605) that 'the statefull instrument Gambo Violl, shall with ease yeeld full various and devicefull Musicke as the Lute' did not go down well with Dowland, who included Hume's quote verbatim in his 1612 *Pilgrim's Solace* song collection. He noted with dismay the changes and prejudice he felt, upon his return to England, from 'vocall singers' and young 'professers' of the lute who did little to defend the lute's place amongst the 'best and principall Instruments'. Hume's borrowing of the *Lachrimæ* motif at the opening of his *What greater grief* may be construed as yet another impertinent gesture but could also be viewed as a tribute to the great musician in a song that is very much lachrymose in character. Dowland regarded Anthony Holborne in a better light and dedicated one of the songs in his 1600 collection 'To the most famous, Anthony Holborne'. *My heavy sprite* is the only known printed lute song by Holborne and appears in Robert Dowland's *A Musicall Banquet*. For this programme we have made a consort song setting of the original, following examples from the age and using word-painting techniques to highlight the different sentiments of the music, for example, by reducing the texture to just lute and bass viol before 'have I lost thee?' (17, 1'22). William Wigthorpe's take on Dowland's *Sorrow, stay*, also from the 1600 collection, is a good example of a contemporary arrangement with a new religious slant to the text ('pity, pity' changed to 'pity sweet Jesu').

The fame of the lutenist John Danyel is attested by Thomas Tomkins' joint dedication to Danyel and Dowland of a madrigal included in his *Songs of 3, 4, 5 and 6 Parts* (London, 1622). Both of Danyel's songs on this disc allude to Dowland's famous pavan, as can be heard, for example, in the falling motif in the lute at the opening of *Eyes look no more* and in the flourish that ends both the first and last strains. Compare also the dotted figure used for 'my misdeeds' in *If I could shut the gate against my thoughts* (18, 0'43) with 'my weary days' in *Flow my tears*

(2, 1'32). Robert Jones, another contemporary of Dowland's, published five books of songs with lute, but unlike Dowland he also contributed to the madrigal repertory. Some of his works, like Dowland's, exist as partsongs which could be performed either entirely vocally or with some parts taken by instruments; these include the haunting and macabre *Lie down poor heart*, with words that perhaps perfectly sum up a true melancholic's view on life:

> *And sorrow sucks upon thy living blood,*
> *Then this is all can help thee of this hell,*
> *Lie down and die and then thou shalt do well.*

The song *Flow my tears* exists as a two-part version for voice and lute or for two voices (soprano and bass) with lute, but even though the bass part is texted, it is possible to play it on a bowed instrument as remarked by Thomas Ford in *Musicke of Sundrie Kindes*: 'When you sing alone to the Basse, such notes as are broken or divided by reason of the words, must be sung or plaide in one stroke'. Composers subsequently began to specify the bass viol alongside the lute as a mode of accompanying the voice, such as in the Danyel songs, and gradually the lute became an improvised continuo rather than a fully intabulated part.

To vary the otherwise entirely lugubrious feel of the programme we have included three instrumental pieces which are, in the modern sense, in major keys: *M. George Whitehead his Almand*, also from the 1604 *Lachrimæ* set, and a beautiful *Paduan* and *Volta* from Thomas Simpson's *Taffel-Consort* (Hamburg, 1621). These two pieces are scored in the more baroque configuration of four parts with two equal trebles playing virtuosic diminutions, and a continuo line which may be played on a lute or keyboard alongside the bass viol.

© Ibrahim Aziz 2017

A note about the lute in Dowland's *Lachrimæ*

Dowland's use of the lute in the *Lachrimæ* pavans is unique. While it rarely has original material – it mostly doubles the viols – its purpose sits somewhere between playing continuo and performing a concerto. The punctual immediacy of the lute's articulation can cut through the rich timbre of the viol consort, like a harpsichord in a baroque suite, giving rhythmic impetus. However, the complexity of doubling the parts of five instruments imbues the lute writing with the technical demands of a solo concerto. Dowland's use of the lute in these works, therefore, clearly illustrates his importance as a composer for the instrument. This inventive and original collection stretches the possibilities of the instrument while remaining playable and idiomatic.

The *Lachrimæ* lute part is written for a nine-course instrument. On this recording a ten-course instrument after Venere was used – this is a type of lute that was extant in Dowland's day and provides enough volume and sonority to accompany the viols while maintaining sufficient sweetness to balance with the voice.

James Akers

Chelys Consort of Viols has garnered a reputation for the quality of their ensemble playing and their faithful yet fresh interpretations of the viol consort repertoire. The members of Chelys are leading exponents of the viol, particularly as a consort instrument, and play on viols strung entirely in gut (as would have been the case, historically), which lends a particularly distinctive sound to the group. They frequently collaborate with other period instrumentalists and singers, and have also had music written for them by award-winning composer Jill Jarman.

The group takes its name from an ancient Greek word which referred to a bowed lyre, said to have been invented by the god Hermes, and used by renowned English

violist Christopher Simpson on the title page of his treatise *The Division Viol* in 1665. It is perhaps particularly apt then that the group's highly-acclaimed début disc, released by BIS in 2015, featured the world première recording of Simpson's Airs for two trebles and two basses.

Chelys enjoys performing in the UK and internationally and has broadcast live on BBC Radio 3. Its members are also active in the wider Early Music world, playing with ensembles such as the Rose Consort of Viols, the Orchestra of the Age of Enlightenment and Fretwork. They are keen teachers and share their passion for viols on courses around the UK and abroad, including at the Benslow Trust, NORVIS, Dartington and the Irish Recorder and Viol Summer School, in addition to coaching school, university and music college viol consorts.
www.chelysconsort.co.uk

Emma Kirkby feels lucky in many ways: that she met renaissance vocal polyphony while still at school, that she studied Classics and sang with the Schola Cantorum at Oxford, and, best of all, that there she encountered 'historical' instruments known to Renaissance and Baroque composers, the lute, harpsichord, and wind and string instruments, whose sound and human scale drew from her an instinctive response. As a schoolteacher and amateur singer she was invited to perform professionally with pioneer groups; and long partnerships followed in Britain and abroad, with ensembles, individual players, and record companies, so that now her voice and style are recognized worldwide. Emma Kirkby was awarded a DBE in 2007, and in 2011 the Queen's Medal for Music. Amazed by all this, she is nevertheless glad of the recognition it implies for a way of music-making that values ensemble, clarity and stillness above volume and display; above all she is delighted to see a new generation of singers and players bringing their skills to the endeavour.

James Akers was born in Scotland and began playing the guitar at the age of 10. Initially playing rock and blues then attempting to play jazz and finally settling on classical guitar, he was largely self-taught before having lessons with Robert Mackillop at Napier University, Edinburgh. He then studied lute and early guitars at the Royal College of Music and, following a junior fellowship at Trinity College of Music, began a varied career as a soloist, accompanist, orchestral and session musician. He has performed or recorded with many leading ensembles and soloists including I Fagiolini, the Scottish, English and Irish Chamber Orchestras, the Dunedin Consort, English National Opera, Welsh National Opera, Alison Balsom and Damon Albarn. He has appeared on several film and TV soundtracks and numerous theatrical stages, including Shakespeare's Globe and the Barbican. As a soloist, he has performed at festivals and venues throughout Europe and released two solo CDs.

www.jamieakers.com

Eine angenehme Melancholie

In der Widmung (s. Seite 2) an Königin Anne von Dänemark, die Gemahlin des frisch gekrönten Königs James I. von England, heißt es, dass die Sammlung *Lachrimæ or Seven Teares in Seven Passionate Pavans* (*Lachrimæ oder Sieben Tränen in sieben leidenschaftlichen Pavanen*) in Dänemark begonnen wurde, wo John Dowland als königlicher Hofmusiker angestellt war, und bei einem Besuch in England fertiggestellt wurde – vermutlich irgendwann im Herbst 1603, als Königin Anne sich nachweislich in Winchester aufhielt. Dowland zufolge erhielt er dort eine Audienz, die wohl einerseits die Erlaubnis, die Sammlung der Königin widmen zu dürfen, zum Ziel hatte, andererseits jene Anstellung am englischen Hof begünstigen sollte, die ihm zweimal zuvor versagt worden war. (Auch diesmal sollte das Vorhaben scheitern.) Zu den „Schicksalsschlägen", die Dowland in der Widmung andeutet, könnte jene Reihe von Vorfällen gehören, die ihm fast eine Anklage wegen Hochverrats eingebracht hätte: Als junger Mann war er in Paris zum Katholizismus übergetreten und dann zu Unrecht mit einem Kreis katholischer Verschwörer in Zusammenhang gebracht worden, die den Sturz Elisabeths I. betrieben. Obwohl es ihm mit Hilfe einiger Fürsprecher bei Hofe – u.a. Sir Robert Cecil – gelang, sich aus der Schusslinie zu manövrieren, waren diese unglücklichen Umstände bei seiner Bewerbung um den Posten eines königlichen Lautenisten schwerlich von Vorteil.

Nach seiner Pariser Zeit arbeitete Dowland an verschiedenen deutschen Höfen, u.a. beim Herzog von Braunschweig und dem Landgraf von Hessen, die ihn beide freudig willkommen hießen. Später wurde er bei Christian IV. von Dänemark (dem Bruder von Königin Anne) zum höchstbezahlten Mitglied des Hofstaats: Er erhielt 500 Taler pro Jahr und genoss eine freizügige Urlaubsregelung, die ihm ausgedehnte Auslandsaufenthalte ermöglichte.

Die Widmung informiert den Leser auch über die Eigenart der nachfolgenden

Stücke, denn obwohl der Titel an Werke voll Trauer denken lässt, gilt dies nicht für sämtliche Stücke. Neben Tränen aus echter Verzweiflung und Traurigkeit gebe es, wie Dowland hervorhebt, auch solche aus Freude, Glück und Erleichterung.

> *Viele Menschen werden beim Anhören von Musik melancholisch, aber es ist dies eine angenehme Melancholie; und darum ist sie für all jene, die unzufrieden, voll Schmerz, Furcht, Kummer oder Leid sind, ein höchst wirksames Heilmittel: Sie vertreibt Sorgen, belebt betrübte Gemüter und sorgt augenblicklich für Linderung.*

Dieses Zitat aus Robert Burtons 1621 veröffentlichter *The Anatomy of Melancholy* (*Die Anatomie der Melancholie*) und auch Dowlands Widmung unterstreichen die angenehme Wirkung von Musik auf den Zuhörer, selbst wenn der von ihr dargestellte Affekt ein trauriger ist. Das besondere Faible der späten Tudor- und der frühen Stuart-Zeit für die Melancholie zeigt sich in einigen anderen Abhandlungen zum Thema, wie z.B. Timothy Brights *Treatise on Melancholy* (1586), ja, es wurde geradezu modisch (zumal in kulturellen und literarischen Kreisen), als von diesem Leiden heimgesucht zu gelten. Auch wenn Dowland in Thomas Fullers *History of the Worthies of England* (*Geschichte der großen Persönlichkeiten Englands*, 1662) als „ein fröhlicher Mensch“ beschrieben wird, „der seine Tage in rechtschaffener Heiterkeit verbrachte“, scheint er selber sich als eines der Oberhäupter der Melancholiker verstanden zu haben; er war stolz auf seine „Schicksalsschläge“ und unterschrieb in Anspielung auf seine berühmteste Komposition mit „Jo: Dolande de Lachrimæ“.

Die *Lachrimæ Pavan* war seit den 1590er Jahren in Umlauf, so dass sie im Jahr 1600, als sie als *Flow my tears* (*Fließt, meine Tränen*) in Dowlands zweites Liederbuch aufgenommen wurde, bereits wohlbekannt war. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sie 1604, als sie in einer Consort-Fassung als erste von sieben leidenschaftlichen „Tränen“ erneut erschien, den Titel *Lachrimæ Antiquæ* erhielt. Die

Umarbeitung des Lautensolostücks zu einem Lied und dann zu einem Ensemblewerk regte das gesamte 17. Jahrhundert zu Hunderten weiterer Bearbeitungen an, die etwa von William Byrd, Jan Pieterszoon Sweelinck, Johann Schop und William Lawes stammen.

Die nächste Pavane – *Lachrimæ Antiquæ Novæ* – kündigt eine neue Sicht auf Altes an und sollte vielleicht mit der ersten ein Paar bilden. Die Pavane *Lachrimæ Gementes* (Seufzende Tränen) könnte eine geistliche Konnotation gehabt haben, denn der Begriff „gementes“ begegnet z.B. im *Salve Regina* – „Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle“ (Zu dir seufzen wir trauernd und weinend in diesem Tal der Tränen) – und verweist vielleicht auf Dowlands religiöse Überzeugungen. Besonders bemerkenswert in *Gementes* ist eine Passage in der zweiten Strophe, wo zwei Innenstimmen einander mit fallenden Achtelfiguren imitieren, während zu Beginn Cantus und Bassus mit halben Noten in fallenden Terzen begleiten (6, 1'50). Das Ruf-und-Antwort-Motiv zwischen Oberstimme und dem übrigen Ensemble in der dritten Strophe erinnert an den Gemeindegesang und ist darüber hinaus ein bekanntes Kunstmittel italienischer Madrigale.

Lachrimæ Tristes, die traurigste der sieben Pavanen, ist die einzige, in der der Cantus nicht mit dem kompletten fallenden Tetrachord (dem sogenannten „Tränenmotiv“) beginnt. Stattdessen steigt er nach der dritten Note in die Höhe und nimmt den Hörer mit zu einem ausgesprochen emotionalen Abschnitt, der den Beginn des Stückes bildet. In dieser Pavane werden auch die ersten extremen Tonartenwechsel eingeführt: der dramatische Umschwung nach B-Dur zu Beginn der zweiten Strophe und der schwindelerregende Effekt der nur zwei Takte später erfolgenden Modulation nach g-moll, woraufhin vertrautere Gefilde erreicht werden. Die Pavane *Lachrimæ Coactæ* (Erzwungene, unaufrichtige Tränen) knüpft mit ihren harmonischen Wendungen an *Tristes* an, und auch wenn diese nicht so schneidend sind wie zuvor, ist der Kontrapunkt hier komplexer: Der Cantus wird zunächst mit

dem Quintus kanonisch geführt und imitiert in der dritten Strophe den Tenor in synkopierten Halben.

Der schreitende Bass zu Beginn von *Lachrimæ Amantis* (Tränen der Liebenden) trägt zu dem eher entspannten, liebenswürdigen Charakter dieser Pavane bei, obwohl Dowland im Mittelteil eine Reihe von lang gehaltenen Tönen und Dissonanzen einführt, die dieses Gefühl schnell zerstreut und auf die Stille vorausweist, die in *Lachrimæ Veræ* wieder aufscheint. Dieses Gefühl der Ruhe und des Friedens im allerletzten Abschnitt von *Lachrimæ Veræ* (Wahre Tränen) bringt den Zuhörer an das Ende seiner Reise: Nachdem er den Wandel alter und neuer Moden miterlebt, religiösen und körperlichen Trost gesucht und Täuschungen und Enttäuschungen überwunden hat, findet er nun gleichsam zu Ruhe und Zufriedenheit.

Tobias Humes etwas marktschreierische Behauptung, dass „das stattliche Instrument Gambo Violl mit Leichtigkeit eine ebenso abwechslungsreiche und kunstvolle Musik wie die Laute hervorbringen“ könne (in: *First Part of Ayres*, London, 1605), stieß bei Dowland, der sie in seiner Liedersammlung *A Pilgrimes Solace* (*Des Pilgers Trost*, 1612) wörtlich zitierte, auf einigen Widerstand. Mit Bestürzung vermerkte er die Veränderungen und Vorurteile, die er nach seiner Rückkehr nach England bei „vocall singers“ und jungen „professers“ der Laute gespürt hatte, welche wenig dafür taten, den Platz der Laute als eines der „besten und wichtigsten Instrumente“ zu verteidigen. Humes Entlehnung des *Lachrimæ*-Motivs zu Beginn seines *What greater grief* (*Welche größere Trauer*) kann als eine weitere unverfrorene Geste ausgelegt werden, könnte aber auch als Tribut an einen großen Musiker verstanden werden – in einem Lied von ebenfalls „lachrimosem“ Charakter. Anthony Holborne gegenüber hegte Dowland positivere Empfindungen; eines der Lieder in seinem Second Booke (1600) widmete er dem „höchst berühmten Anthony Holborne“. *My heavy sprite* (*Mein beladener Geist*) ist das einzige Lautenlied, das von Holborne im Druck überliefert ist; es erschien in Robert Dowlands *A Musicall*

Banquett. Für diese SACD haben wir das Original für Consort bearbeitet, indem wir Beispielen jener Zeit folgten und Tonmalereien einsetzten, um die verschiedenen Affekte der Musik zu betonen – zum Beispiel durch Lichtung der Textur (nur Laute und Bassgambe) vor „habe ich dich verloren?“ (17, 1'22). William Wigthorpes Version von Dowlands *Sorrow, stay* (*Kummer, bleibe*; ebenfalls aus dem Second Book) ist ein gutes Beispiel für ein zeitgenössisches Arrangement mit einer neuen, religiösen Textperspektive: „pity, pity“ (habt Mitleid, habt Mitleid) wird zu „pity sweet Jesu“ (habt Mitleid mit dem süßen Jesus).

Dass Thomas Tomkins eines der Madrigale aus seinen *Songs of 3, 4, 5 und 6 Parts* (London, 1622) Dowland und John Danyel gemeinsam widmete, bezeugt auch den Ruhm des letzteren. Beide Danyel-Lieder dieser Einspielung nehmen Bezug auf Dowlands berühmte Pavane, etwa mit dem fallenden Lautenmotiv zu Beginn von *Eyes look no more* (*Augen, schaut nicht mehr*) und der Schlusswendung der ersten und letzten Strophe. Man vergleiche auch die punktierte Figur bei „my misdeeds“ (meine Missetaten) in *If I could shut the gate against my thoughts* (*Wenn ich das Tor gegen meine Gedanken verschließen könnte*; 18, 0'43) mit „my weary days“ (meine mühseligen Tage) in *Flow my tears* (2, 1'32). Robert Jones, ein weiterer Zeitgenosse von Dowland, veröffentlichte fünf Bücher mit Lautenliedern, im Unterschied zu Dowland aber trug er auch zum Madrigalrepertoire bei. Einige seiner Werke existieren, wie bei Dowland, als mehrstimmige Lieder, die entweder zur Gänze vokal oder mit instrumentaler Ausführung einzelner Stimmen ausgeführt werden können; hierzu gehört das eindringliche und makabre *Lie down poor heart* (*Sinke nieder, armes Herz*), das auf vielleicht perfekte Weise die Weltsicht des wahren Melancholikers bekundet:

> *Und wenn Kummer saugt von deinem lebend’gen Blut,*
> *Wird allein dies dich dieser Höll’ entreißen:*
> *Sinke nieder und stirb; gut wirst du daran tun.*

Das Lied *Flow my tears* existiert in einer Version für Gesang und Laute oder für zwei Stimmen (Sopran und Bass) und Laute, doch obschon die Bass-Partie textiert ist, lässt sie sich auf einem Streichinstrument spielen, wie Thomas Ford in *Musicke of Sundrie Kindes* (*Musik von mancherlei Art*) bemerkt: „Wenn Sie allein zum Bass singen, sind solche Noten, die der Worte halber verkleinert oder geteilt wurden, als ein Ganzes zu singen oder zu spielen“. Zusehends begannen die Komponisten, die Bassgambe bei der Liedbegleitung als Alternative zur Laute anzugeben (wie in den Liedern von Danyel), während die Laute allmählich zu einem improvisierten Continuoinstrument ohne eigens intavolierten Part wurde.

Um dem ansonsten durchweg schwermütigen Programm eine andere Farbe hinzuzufügen, haben wir drei Instrumentalstücke eingefügt, die im heutigen Sinne in Durtonarten stehen: *M. George Whitehead his Almand*, ebenfalls aus der *Lachrimæ*-Sammlung von 1604, und zwei wunderschöne Stücke – *Paduan* und *Volta* – aus Thomas Simpsons *Taffel-Consort* (Hamburg, 1621). Diese beiden Stücke entsprechen der eher barocken vierstimmigen Satztechnik mit zwei gleichartigen Diskantinstrumenten, die virtuose Diminutionen spielen, und einer Continuogruppe, die aus einer Laute oder einem Tasteninstrument sowie der Bassgambe bestehen kann.

© Ibrahim Aziz 2017

Eine Anmerkung zur Laute in Dowlands *Lachrimæ*

Die Art, wie Dowland in den *Lachrimæ*-Pavanen die Laute einsetzt, ist einzigartig. Nur selten hat sie Originalmaterial – meist verdoppelt sie die Gamben –, und ihre Rolle ist irgendwo zwischen Continuospiel und Solokonzert angesiedelt. Ähnlich wie das Cembalo in einer barocken Suite kann sie durch ihre punktgenaue, unmittelbare Artikulation das reiche Timbre des Gambenconsorts durchschneiden und rhythmische Impulse geben. Die komplexe Aufgabe freilich, fünf Instrumente zu

verdoppeln, versieht den Lautenpart mit den technischen Anforderungen eines Solokonzerts. Dowlands Gebrauch der Laute in diesen Stücken unterstreicht also deutlich seine Bedeutung als Komponist für dieses Instrument. Dieses einfallsreiche, originelle Werk erweitert die Möglichkeiten des Instruments und bleibt dabei doch spielbar und idiomatisch.

Der Lautenpart der *Lachrimæ*-Pavanen ist für ein neunchöriges Instrument komponiert. Für diese Einspielung wurde ein zehnchöriges Instrument nach Venere verwendet – ein Lautentyp, der zu Dowlands Zeit gebräuchlich war und der genügend Dynamik und Klangfülle bietet, um die Gamben zu begleiten, und dabei hinreichend Anmut bewahrt, um der Gesangsstimme an die Seite zu treten.

James Akers

Mit der hohen Qualität seines Ensemblespiels und seinen werktreuen, aber frischen Interpretationen des Gambenconsort-Repertoires hat sich das **Chelys Consort of Viols** einen geachteten Namen gemacht. Die Mitglieder von Chelys sind führende Vertreter des Gambenspiels (insb. im Consort), und sie spielen, historisch gestützt, auf zur Gänze mit Darmsaiten bespannten Instrumenten – was dem Ensemble einen ganz unverkennbaren Klang verleiht. Die Musiker von Chelys arbeiten häufig mit anderen Instrumentalisten und Sängern der Alte Musik-Szene zusammen; die preisgekrönte Komponistin Jill Jarman hat Musik für sie geschrieben.

Der Name des Ensembles leitet sich von einem altgriechischen Wort ab, das sich auf eine mit Bogen gespielte Leier bezieht, die angeblich von dem Gott Hermes erfunden wurde und von dem berühmten englischen Gambisten Christopher Simpson im Jahr 1665 auf der Titelseite seiner Abhandlung *The Division Viol* verwendet wurde. Es traf sich daher vielleicht besonders gut, dass die hoch gelobte Debüt-SACD des Ensembles, die 2015 bei BIS erschien, die Weltersteinspielung von

Simpsons *Airs* für zwei Diskant- und zwei Bassgamben enthielt.

Das Chelys Consort of Viols gibt Konzerte in Großbritannien und im Ausland und wurde auf BBC Radio 3 live übertragen. Seine Mitglieder sind auch darüber hinaus in der Alte Musik-Szene aktiv, spielen mit Ensembles wie dem Rose Consort of Viols, dem Orchestra of the Age of Enlightenment und Fretwork. Sie sind begeisterte Pädagogen und teilen ihre Leidenschaft für die Gambe in Kursen in Großbritannien und im Ausland mit, u.a. bei Benslow Trust, NORVIS, Dartington und der Irish Recorder and Viol Summer School; darüber hinaus betreuen sie Gambenconsorts an Schulen, Universitäten und Musikhochschulen.
www.chelysconsort.co.uk

Emma Kirkby schätzt sich in mehrfacher Hinsicht glücklich – weil sie noch während ihrer Schulzeit auf die Vokalpolyphonie der Renaissance aufmerksam wurde, weil sie Klassische Philologie studierte und mit der Schola Cantorum in Oxford sang und, vor allem, weil sie dort „historische“ Instrumente kennen lernte, die den Komponisten der Renaissance und des Barock vertraut waren: Laute, Cembalo und Blas- und Streichinstrumente, auf deren Klang und menschlichen Maßstab sie instinktiv ansprach. Als Schullehrerin und Amateursängerin wurde sie eingeladen, professionell mit bahnbrechenden Ensembles zu arbeiten; langjährige Partnerschaften mit Ensembles, Musikern und Plattenfirmen im In- und Ausland folgten, so dass Emmas Stimme und Stil in aller Welt bekannt wurden. 2007 wurde sie zur Dame Commander of the Order of the British Empire ernannt, 2011 erhielt sie die Queen’s Medal for Music. Auch wenn all dies sie staunen macht, freut sie sich natürlich über die Anerkennung, die sich darin ausdrückt, gilt sie doch einer Musizierweise, die Gemeinsamkeit, Klarheit und Stille über Lautstärke und Selbstdarstellung stellt; vor allem freut sie sich, dass eine neue Generation von Sängern und Musikern mit ihren Fähigkeiten an diesem Unterfangen teilhat.

James Akers wurde in Schottland geboren und begann im Alter von 10 Jahren Gitarre zu erlernen. Zunächst spielte er Rock und Blues, versuchte dann Jazz zu spielen und verschrieb sich schließlich der klassischen Gitarre; seine Ausbildung war weitgehend autodidaktisch, bevor er bei Robert Mackillop an der Napier University in Edinburgh Unterricht hatte. Daraufhin studierte er Laute und frühe Gitarren am Royal College of Music in London; nach einem Junior Fellowship am Trinity College of Music begann eine abwechslungsreiche Karriere als Solist, Begleiter, Orchester- und Session-Musiker. James Akers hat mit vielen führenden Ensembles und Solisten Konzerte gegeben und CDs aufgenommen, darunter I Fagiolini, das Scottish, das English und das Irish Chamber Orchestra, The Dunedin Consort, die English National Opera, die Welsh National Opera, Alison Balsom und Damon Albarn. Er hat an mehreren Film- und TV-Soundtracks sowie an zahlreichen Theaterproduktionen u.a. in Shakespeare's Globe und im Barbican Centre mitgewirkt. Als Solist hat er auf Festivals und Bühnen in ganz Europa gespielt und zwei Solo-CDs veröffentlicht.

www.jamieakers.com

Une agréable mélancolie

La dédicace (voir p. 2) à Anne du Danemark, reine du roi Jacques Ier d'Angleterre, tout nouvellement couronné, nous dit que la série *Lachrimæ, or Seven Teares Figured in Seven Passionate Pavans*, fut conçue au Danemark où John Dowland était musicien à la cour danoise, et terminée lors d'une visite en Angleterre, probablement au cours de l'automne en 1603 que la reine Anne avait passé à Winchester. Selon le compositeur, il y fut reçu en audience et on a suggéré que la rencontre avait pour but d'une part de demander la permission de dédier la collection à Anne, et d'autre part de solliciter une position à la cour ; ce projet avait déjà échoué deux fois auparavant (et cette occasion ne fut pas plus réussie non plus). Les « infortunes » auxquelles Dowland fait allusion dans la dédicace pourraient bien avoir inclus la série d'incidents qui faillirent lui coûter une accusation de trahison – jeune homme à Paris, il se convertit au catholicisme et se trouva associé à un groupe de comploteurs catholiques qui cherchaient à déposer la reine Elizabeth Ière. Même s'il réussit à se sortir d'embarras et à se mettre en sécurité grâce à diverses connexions à la cour, y compris Sir Robert Cecil, ces circonstances infortunées désavantagèrent Dowland dans ses applications au poste de luthiste royal.

Après Paris, Dowland travailla à plusieurs cours allemandes dont celles du duc de Brunswick et du landgrave de Hesse où il fut favorablement accueilli. Plus tard, à la cour de Christian IV du Danemark (frère de la reine Anne), Dowland devint l'employé le mieux payé avec 500 thalers par année ainsi que de longues permissions pendant lesquelles il pouvait voyager à l'étranger.

La dédicace informe aussi le lecteur des caractéristiques des pièces : quoique le titre suggère des œuvres remplies de chagrin, les larmes n'y sont pas toutes les mêmes. Dowland fait remarquer qu'il y a des larmes de joie, de bonheur et de soulagement en plus de celles versées par la tristesse et un véritable désespoir.

Plusieurs hommes sont mélancoliques en écoutant de la musique, mais elle cause une mélancolie agréable ; et c'est pourquoi elle apporte un remède immédiat à ceux qui sont mécontents, malheureux, craintifs, endeuillés ou abattus : elle chasse les soucis, modifie les esprits affligés et tranquillise en un instant.

Cette citation tirée de la publication *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton en 1621 et la dédicace de Dowland sont d'accord sur l'effet plaisant de la musique sur l'auditeur, même si l'affect qu'elle décrit est douloureux. La fascination des derniers Tudors et des premiers Stuarts pour la mélancolie se voit par de nombreux autres traités sur le sujet, comme *Treatise on Melancoly* (1586) de Timothy Bright et il est même devenu à la mode (et certainement dans les cercles culturels et littéraires) de laisser savoir qu'on était affecté par cette maladie. Quoique décrit par Thomas Fuller dans son *History of the Worthies of England* (1662) comme « un gai luron […] passant ses jours dans une joie légitime », Dowland semble s'être compté parmi les grands mélancoliques, fier de ses « fortunes malheureuses » et signait « Jo : Dolande de Lachrimæ » d'après sa célèbre composition.

La *Pavane des Lachrimæ* est en circulation depuis les années 1590, de sorte qu'à son inclusion comme *Flow my tears* dans le *Second Livre de chansons* de Dowland en 1600, ce n'était rien de neuf. C'est pourquoi il n'est pas surprenant qu'en 1604, quand elle sortit à nouveau dans la version pour consort comme la première de sept « teares » passionnées, elle reçut le titre de *Lachrimæ Antiquæ*. Le remaniement du solo pour luth, d'abord comme chanson et ensuite comme pièce pour ensemble, en inspira des centaines d'autres arrangements tout au long du 17e siècle par des compositeurs incluant William Byrd, Jan Pieterszoon Sweelinck, Johann Schop et William Lawes.

La pavane suivante – *Lachrimæ Antiquæ Novæ* – suggère une nouvelle version de l'ancienne, peut-être spécialement conçue pour faire la paire avec la première.

Lachrimæ Gementes (larmes soupirantes ou gémissantes) pourrait bien avoir eu une implication sacrée car les paroles se retrouvent (par exemple) dans le *Salve Regina* – « Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle » [« Nous soupirons vers vous, gémissant et pleurant dans cette vallée de larmes »] – faisant peut-être allusion aux propres convictions religieuses de Dowland. Un moment particulièrement mémorable dans *Gementes* se trouve dans les répétitions dans la seconde section où deux des voix intérieures s'imitent l'une l'autre avec des motifs descendants de croches tandis qu'au début, le cantus et le bassus accompagnent avec des blanches en tierces descendantes (6, 1'50). L'appel-réponse dans la troisième section entre la voix supérieure et le reste de l'ensemble fait appel à un arrangement pour la congrégation et est aussi une tournure familière dans les madrigaux italiens.

Lachrimæ Tristes, la plus triste des sept, est la seule pavane où le Cantus ne commence pas avec un tétracorde descendant complet (le dit « motif de larmes »), mais monte plutôt après la troisième note, menant l'auditeur au sommet de répétitions venant du cœur qui forment le début de la pièce. Les premiers changements extrêmes de tonalités sont introduits dans cette pavane : le changement dramatique en si majeur au début de la seconde section et l'effet vertigineux de la modulation, seulement deux mesures plus tard, en sol mineur avant de s'installer dans un terrain plus familier. *Lachrimæ Coactæ* (forcées, de crocodile) garde les tournures et les tournants de *Tristes* mais, quoique ces derniers ne soient pas aussi sévères que dans la pièce précédente, le contrepoint est ici plus compliqué vu le cantus en canon avec le quintus au début et en imitation avec le ténor en blanches syncopées au début de la troisième section.

La basse déambulatoire au début de *Lachrimæ Amantis* (Larmes de l'amoureux) contribue au caractère amiable plus détendu de cette pavane, quoique Dowland introduise, dans la section du milieu, une série de longs retards et de dissonances

qui dissout rapidement ce sentiment et qui annonce la tranquillité qui reviendra plus tard dans *Veræ*. Ce sens du calme et de la paix dans la toute dernière section de *Lachrimæ Veræ* (Vraies Larmes) mène l'auditeur au terme de son voyage comme s'il trouvait finalement la paix et le contentement après avoir parcouru des changements de modes anciennes et nouvelles, cherché du réconfort religieux et physique et surmonté tromperies et déceptions.

La déclaration assez flagrante de Tobias Hume dans son *First Part of Ayres* (Londres, 1605) à l'effet que « the statefull instrument Gambo Violl, shall with ease yeeld full various and devicefull Musicke as the Lute » (l'imposant instrument viole de gambe produira de la musique aussi variée et ingénieuse que le luth) fut mal accueillie par Dowland qui inclut la citation mot à mot dans sa collection de chansons *Pilgrim's Solace* de 1612. Il nota avec consternation les changements et préjudices qu'il sentit à son retour en Angleterre de la part de « vocall singers » (chanteurs vocaux) et de jeunes « professers » du luth qui défendaient peu la place du luth parmi les « best and principall Instruments » (meilleurs instruments principaux). L'emprunt de Hume du motif de *Lachrimæ* au début de *What greater grief* peut être interprété comme un autre geste impertinent mais peut aussi être vu comme un hommage au grand musicien dans une chanson qui est de caractère très larmoyant.

Dowland considérait Anthony Holborne d'un meilleur œil et il lui dédia l'une des chansons dans sa collection « To the most famous, Anthony Holborne ». *My heavy sprite* est la seule chanson imprimée pour luth connue de Holborne et elle paraît dans *A Musicall Banquet* de Robert Dowland. Pour ce programme, nous avons fait un arrangement de l'original pour consort, suivant les exemples de l'époque et utilisant des techniques de peinture de mots pour souligner les divers sentiments de la musique, en réduisant par exemple le tissu au luth et à la viole de gambe avant « have I lost thee ? » (17, 1'22). La version de William Wigthorpe de

Sorrow, stay, également de la collection de 1600, est un bon exemple d'un arrangement contemporain avec un nouvel angle religieux sur le texte (« pity, pity » changé pour « pity sweet Jesu »).

La réputation du luthiste John Danyel est attestée par la double dédicace de Thomas Tomkins à Danyel et à Dowland, d'un madrigal inclus dans ses *Songs of 3, 4,5 and 6 Parts* (Londres, 1622). On peut entendre que les deux chansons de Danyel incluses sur ce SACD font allusion à la célèbre pavane de Dowland, par exemple dans le motif descendant au luth au début de *Eyes look no more* et dans la fioriture qui termine les première et dernière sections. On peut aussi comparer le rythme pointé utilisé pour « my misdeeds » dans *If I could shut the gate against my thoughts* (18, 0'43) avec « my weary days » dans *Flow my tears* (2, 1'32). Robert Jones, un autre contemporain de Dowland, publia cinq livres de chansons avec luth mais, contrairement à Dowland, il contribua aussi au répertoire du madrigal. Certaines de ses œuvres, comme celles de Dowland, existent en chansons à plusieurs voix qui peuvent être exécutées soit entièrement vocalement ou avec quelques parties jouées par des instruments; parmi celles-ci se trouvent *Lie down poor heart*, hantante et macabre, avec des paroles qui résument parfaitement peut-être une vue véritablement mélancolique sur la vie :

> *Et le chagrin te vide du sang de ta vie,*
> *C'est l'aide qui te délivrera de cet enfer,*
> *Couche-toi et meurs et tu de porteras bien.*

La chanson *Flow my tears* existe en version à deux parties pour voix et luth ou pour deux voix (soprano et basse) avec luth mais quoique la partie de basse soit textée, il est possible de la jouer sur un instrument à archet comme Thomas Ford l'a fait remarquer dans *Musicke of Sundrie Kindes* : « Quand vous chantez en solo sur la basse, les notes qui sont brisées ou divisées à cause des paroles doivent être

chantées ou jouées en un archet. » Les compositeurs commencèrent ensuite à spécifier la viole de gambe aux côtés du luth comme mode d'accompagnement de la voix, comme dans les chansons de Danyel, et le luth devint peu à peu un continuo improvisé plutôt qu'une partie entièrement écrite.

Pour varier l'atmosphère autrement entièrement lugubre du programme, nous avons inclus trois pièces instrumentales qui sont, dans le sens moderne, en tonalités majeures : *M. George Whitehead his Almand*, également du groupe de Lachrimæ de 1604, et les ravissantes *Paduan* et *Volta* de *Taffel-Consort* (Hamburg, 1621) de Thomas Simpson. Ces deux pièces sont notées dans la configuration plus baroque de quatre voix dont deux aiguës égales jouant des diminutions virtuoses et une partie de continuo qui peut être jouée sur un luth ou instrument à clavier aux côtés de la viole de gambe.

© Ibrahim Aziz 2017

Notes au sujet du luth dans *Lachrimæ* de Dowland

Dowland a utilisé le luth dans *Lachrimæ pavans* de manière unique. Tandis que son matériau est rarement original – il double en majeure partie les violes – son but est un intermédiaire entre le continuo et un concerto. L'immédiateté ponctuelle de l'articulation du luth peut trancher le riche timbre du consort de violes, comme un clavecin dans une suite baroque, donnant un élan rythmique. Cependant, la complexité du redoublement des parties de cinq instruments imprègne l'écriture pour luth des demandes techniques d'un concerto solo. C'est pourquoi l'emploi du luth requis par Dowland dans ces œuvres illustre clairement son importance comme compositeur pour l'instrument. Le travail inventif et original étire les possibilités de l'instrument tout en restant jouable et idiomatique.

La partie de luth de *Lachrimæ* est écrite pour un instrument à neuf jeux. On

entend sur ce disque un instrument à dix jeux d'après Venere – c'est un type de luth qui existait du temps de Dowland et qui fournit assez de volume et de sonorité pour accompagner les violes tout en gardant assez de douceur pour bien maintenir l'équilibre avec la voix.

James Akers

Chelys Consort of Viols a récolté une réputation pour la qualité de son jeu d'ensemble et ses interprétations fidèles et pourtant fraîches du répertoire du consort de violes. Les membres de Chelys sont des musiciens de premier ordre, traitant la viole surtout comme instrument de consort, et ils jouent sur des violes aux cordes de boyaux comme c'était le cas auparavant, ce qui prête une sonorité particulièrement distinctive au groupe. Ils collaborent fréquemment avec d'autres instrumentistes et chanteurs d'époque et la compositrice prisée Jill Jarman a écrit de la musique pour eux.

Le groupe emprunta son nom d'un mot grec ancien se référant à une lyre à archet qu'on dit avoir été inventée par le dieu Hermès, et utilisée par le renommé violiste anglais Christopher Simpson sur la page de titre de son traité *The Division Viol* en 1665. Il est peut-être particulièrement à propos quand le disque BIS du groupe, disque de débuts et prisé sorti en 2015, présenta le premier enregistrement mondial de *Airs* pour deux voix aiguës et deux basses de Simpson.

Chelys donne des concerts au Royaume-Uni ainsi que sur la scène internationale et il s'est produit en direct sur les ondes de Radio 3 de la BBC. Ses membres sont actifs dans le grand monde de la musique ancienne, jouant avec le Rose Consort of Viols, l'Orchestra of the Enlightenment et Fretwork entre autres. Ils sont des pédagogues recherchés et partagent leur passion pour les violes à des cours au Royaume-Uni et à l'étranger dont au Benslow Trust, NORVIS, Darlington et à l'Irish Recorder

and Viol Summer School, en plus d'entraîner des consorts de violes dans des écoles, universités et collèges de musique.
www.chelysconsort.co.uk

Emma Kirkby est chanceuse pour plusieurs raisons: elle a fait la connaissance de la polyphonie vocale de la Renaissance quand elle était encore à l'école ; elle a étudié les classiques et le chant à la Schola Cantorum à Oxford et, la meilleure des choses, elle a fait l'expérience d'instruments « historiques » connus des compositeurs de la Renaissance et du baroque : luth, clavecin, instruments à vent et à cordes dont le son et les dimensions modestes provoquèrent chez elle une réponse instinctive. Institutrice et chanteuse amateur, elle a été invitée à se produire comme professionnelle avec des groupes de pionniers ; ce fut le début de longues collaborations en Angleterre et à l'étranger avec des ensembles, des instrumentistes et des compagnies de disques de sorte que la voix et le style d'Emma Kirkby sont maintenant reconnus dans le monde entier. Emma Kirkby a reçu un DBE (Dame de l'Empire Britannique) en 2007 et la Queen's Medal for Music (Médaille de la musique de la Reine) en 2011. Ébahie par ces honneurs, elle est néanmoins heureuse de la reconnaissance qu'ils signifient pour une musique qui met plus en valeur l'ensemble, la clarté et le calme que le volume et le déploiement ; surtout, elle est ravie de voir une nouvelle génération de chanteurs et d'instrumentistes mettre leurs talents au service de la musique.

Né en Écosse, **James Akers** commença à jouer de la guitare à l'âge de dix ans. Intéressé d'abord par le rock et le blues, puis s'essayant au jazz et se fixant finalement sur la guitare classique, il était en majeure partie autodidacte avant de prendre des leçons de Robert Mackillop à l'université Napier d'Édimbourg. Puis il a étudié le luth et les guitares anciennes au Royal College of Music et, suite à une bourse

junior au Trinity College of Music, il entreprit une carrière variée de soliste, accompagnateur et musicien d'orchestre et de studio. Il a joué ou enregistré avec de nombreux ensembles et solistes importants dont I Fagiolini, les orchestres de chambre d'Écosse, Anglais et d'Irlande, The Dunedin Consort, l'English National Opera, l'Opéra national du Pays de Galles, Alison Balsom et Damon Albarn ; il a joué sur de nombreuses pistes sonores de film et de télévision, à des productions de théâtre dont au Shakespeare's Globe et au Barbican. On l'a entendu en soliste à des festivals et dans de grandes salles partout en Europe et il a enregistré deux disques solos.
www.jamieakers.com

2 Flow my tears

(The Second Booke of Songs or Ayres, of 2, 4, and 5 parts: With Tableture for the Lute or Orpherian, with the Violl de Gamba, 1600. London: Thomas Este)

Flow my tears, fall from your springs,
Exiled for ever: Let me mourn
Where night's black bird her sad infamy sings,
There let me live forlorn.

Down vain lights, shine you no more,
No nights are dark enough for those
That in despair their lost fortunes deplore,
Light doth but shame disclose.

Never may my woes be relieved,
Since pity is fled,
And tears, and sighs, and groans, my weary days
Of all joys have deprived.

From the highest spire of contentment,
My fortune is thrown,
And fear, and grief, and pain, for my deserts
Are my hopes since hope is gone.

Hark you shadows that in darkness dwell,
Learn to contemn light,
Happy, happy, they that in hell
Feel not the world's despite.

4 Lie down poor heart

(Robert Jones, First Booke of Songes and Ayres, 1601. London: Peter Short)

Lie down poor heart and die a while for grief,
Think not this world will ever do thee good,
Fortune forewarns ye look to thy relief,
And sorrow sucks upon thy living blood,
Then this is all can help thee of this hell,
Lie down and die and then thou shalt do well.

Day gives his light but to thy labours' toil,
And night her rest but to thy weary bones,
Thy fairest fortune follows with a foil:
And laughing ends but with thereafter groans.
And this is all can help thee of thy hell,
Lie down and die and then thou shalt do well.

Patience doth pine and pity ease no pain,
Time wears the thoughts but nothing helps the mind,
Dead and alive, alive and dead again:
These are the fits that thou art like to find.
And this is all can help thee of thy hell,
Lie down and die and then thou shalt do well.

5 If floods of tears

(The Second Booke of Songs…)

If floods of tears could cleanse my follies past,
And smokes of sighs might sacrifice for sin,
If groaning cries might salve my fault at last,
Or endless moan, for error pardon win,
Then would I cry, weep, sigh, and ever moan,
Mine errors, fault, sins, follies past and gone.

I see my hopes must wither in their bud,
I see my favours are no lasting flow'rs,
I see that words will breed no better good,
Than loss of time and light'ning but at hours,
Thus when I see then thus I say therefore,
That favours hopes and words, can blind no more.

8 Mourn, mourn…

(The Second Booke of Songs…)

Mourn, mourn, day is with darkness fled,
What heav'n then governs Earth,
O none, but hell in heaven's stead,
Chokes with his mists our mirth.

Mourn, mourn, look now for no more day
Nor night, but that from hell,
Then all must as they may
In darkness learn to dwell.

But yet this change, must needs change our delight,
That thus the Sun should harbour with the night.

10 What greater grief

(Tobias Hume, Captaine Humes Poeticall Musicke. London: John Windet, 1607)

What greater grief than no relief in deepest woe,
Death is no friend that will not end such heart's sorrow,
Help, I do cry, no help is nigh, but wind and air,
Which to and fro do toss and blow all to despair,
Sith then despair I must yet may not die
No man unhappier lives on earth than I.

Tis I that feel the scornful heel of dismal hate,
My gain is lost, my loss clear cost repentance late,
So I must moan bemoaned of none, O bitter gall,
Death be my friend with speed to end and quiet all.
But if thou linger in despair to leave me,
I'll kill despair with hope, and so deceive thee.

13 Sorrow, come or 'Dowland's Sorrow'

(British Library, Add. 17786–91)

Sorrow, come! Lend true repentant tears
To a woeful, wretched wight.
Hence, Despair! With sad tormenting fears.
O do not my poor heart affright.
Pity, sweet Jesu, help now and ever;
Mark me not to endless pain.

Alas, that I have sinned,
I hope help doth remain,
Though that down I fall,
Yet I shall rise and never fall.

14 Eyes look no more

(Songs for the Lute, Viol and Voice, 1606. London: Thomas Adams)

Eyes look no more, for what hath all the earth that's worth the sight?
Ears hear no more, for what can breathe the voice of true delight?
Clothe thee my heart, with black dark thoughts and think but of despair,
Silence lock up my words and scorn these idle sounds of air.

Think Glory, Honour, Joys, Delights, Contents,
Are but the empty reports
Of unappropried terms that breath invents,
Not knowing what it imports.
But Sorrow, Grief, Affliction, and Despair,
These are the things that are sure,
And these we feel not as conceits in th' air,
But as the same we endure.

Joys, Delights, and Pleasures in us hold such a doubtful part,
As if they were but thrall,
And those were all in all,
For Grief, Distrusts, Remorse, I see must domineer the heart.
Joys, Delights, and Pleasures, makes grief to tyrannise us worse,
Our mirth brings but distastes:
For nought delights and lasts,
Grief then take all my heart, for where none strive there needs less force.

17 My heavy sprite

(Robert Dowland, A Musicall Banquet, London: Thomas Adams, 1610)

My heavy sprite, oppressed with sorrow's might,
Of wearied limbs the burthen sore sustains,
With silent groans and heart's tears still complains,
Yet I breathe still and live in life's despite.
Have I lost thee? All fortunes I accurse,
Bids thee farewell, with thee all joys farewell,
And for thy sake this world becomes my hell.

18 If I could shut the gate…

(Songs for the Lute, Viol and Voice…)

If I could shut the gate against my thoughts,
And keep out sorrow from this room within,
Or memory could cancel all the notes
of my misdeeds and I unthink my sin,
How free, how clear, how clean my soul should lie,
Discharg'd of such a loathsome company.

Or were there other rooms without my heart,
That did not to my conscience join so near,
Where I might lodge the thoughts of sin apart,
That I might not their claim'rous crying hear.
What peace, what joy, what ease should I possess,
Free'd from their horrors that my soul oppress.

But O my Saviour, who my refuge art,
Let thy dear mercies stand twixt them and me:
And be the wall to separate my heart,
So that I may at length repose me free:
That peace, and joy, and rest may be within,
And I remain divided from my sin.

Instrumentation

All the pieces in this programme are with lute, except *What greater grief*, which is scored for two lyra viols (bass viols played chordally) and a great bass viol, and *Sorrow, come*, where no intabulation or figured bass is indicated. The five-part pieces (tracks 1, 3, 6, 7, 9, 13, 15, 16, 19) use one treble, two tenors, a bass and a great bass viol. With the exception of the *Paduan* and *Volta*, the remaining items with four viols (tracks 4, 5, 17) have two more or less equal inner parts which are played on tenor viols. *Lie down poor heart* uses a consort of low viols, with two tenors and two basses. All the viols are reproductions of seventeenth-century instruments, strung entirely in uncovered gut from top to bottom.

Instruments used on this recording

Treble viol by Kazuya Sato, Japan, 2006
Treble viol by Robert Eyland, Totnes, England, 1988
Tenor viol by Joe Lotito, West Dean, England, 2012
Tenor viol by Robert Foster, England, 2004
Bass viol by Renate Fink, Osterwieck, Germany, 2007
Bass viol by Wang Zhi Ming, Beijing, 2010
Great bass viol by Robert Eyland, Totnes, England, 2006
10-course lute by Stephen Gottlieb, London 2002

For a more comprehensive list of the instruments and players on this CD, please visit
www.chelysconsort.co.uk

Also available with Chelys:

Ayres & Graces (BIS-2153)

Christopher Simpson (c. 1605–69): 20 Ayres for Two Trebles and Two Basses; Four Divisions

Chelys Consort of Viols

Dan Tidhar *chamber organ, harpsichord*

James Akers *theorbo, baroque guitar*

'This is a most beautiful recording which I can highly recommend, both for the wonderful performances by Chelys and for Simpson's life-enhancing music.' *The Consort*

'Wonderfully supple, propulsive and alive.' *The Guardian*

'This debut recording from the Chelys Consort of Viols is easy to love...' *MusicWeb-International*

'Viol music and playing simply don't get any better than this; glowingly recommended.' *Fanfare*

„Ein bewundernswertes Debüt ..." *Fono Forum*

"Un'interpretazione particolarmente suggestiva per dolcezza e morbidezza di suono, giovanile freschezza e aderenza stilistica..." *Musica*

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

Chelys would like to thank all those who have made this recording possible, and especially:
Susanna Pell and Judith Morgan for the loan of tenor and bass viols by Robert Foster and Robert Eyland;
the Mistress and Fellows of Girton College, Cambridge; Linda Hill; Liz Wright and Neville Cramer;
Colin and Rosie Bullock; Renate Fink; the Collings family.

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording:	March 2016 at Girton College Chapel, Cambridge, England Producer: Matthew Bennett Sound engineer: Simon Eadon
Equipment:	Schoeps MK2S and Neumann TLM170 microphones; Yamaha digital mixing console; Pyramix digital audio workstation; Sennheiser and Beyerdynamic headphones; B&W Matrix 802 loudspeakers Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production:	Editing: Matthew Bennett Mixing: Simon Eadon
Executive producer:	Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Ibrahim Aziz 2017
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photo: © Colin and Jennifer Bullock
Photo of the performers: Onur Pinar, © Chelys Consort of Viols
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2283 ℗ & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.

IBRAHIM AZIZ, JAMES AKERS, JENNIFER BULLOCK, ALISON KINDER
SAM STADLEN, EMILY ASHTON, EMMA KIRKBY

BIS-2283 | SACD

A Pleasing Melancholy

The Lachrimæ Pavans and other instrumental pieces by John Dowland, interspersed with songs by Dowland and his contemporaries

Lachrimæ, or Seven Teares
M. George Whitehead his Almand · Paduan · Volta

Flow my tears · Mourn, mourn, day is with darkness fled
If floods of tears · Sorrow, come

Lie down poor heart (Robert Jones) · What greater grief (Tobias Hume)
Eyes look no more · If I could shut the gate... (John Danyel)
My heavy sprite (Anthony Holborne)

TT: 72'13

Chelys Consort of Viols

Emily Ashton · Ibrahim Aziz · Jennifer Bullock
Alison Kinder · Sam Stadlen

Emma Kirkby *soprano*

James Akers *lute*

℗ & © 2017, BIS Records AB, Sweden

THIS HYBRID DISC PLAYS ON BOTH CD & SACD PLAYERS
SACD SURROUND / SACD STEREO / CD STEREO

SUPER AUDIO CD

DSD Direct Stream Digital
Multi-ch Stereo
COMPACT disc DIGITAL AUDIO
SACD, DSD AND THEIR LOGOS ARE TRADEMARKS OF SONY

MADE IN THE EU

7 318599 922836

BIS-2283 SACD A Pleasing Melancholy · Chelys Consort of Viols / Kirkby / Akers

BIS-2283 SACD A Pleasing Melancholy · Chelys Consort of Viols / Kirkby / Akers