

# *Le Parler et le Silence*

THE ATTAIGNANT CONSORT



# *Le Parler et le Silence*

MUSIC FOR FLUTE CONSORT AND LUTE FROM THE LATE 16<sup>TH</sup> TO THE EARLY 18<sup>TH</sup> CENTURIES  
MUSIK FÜR FLÖTEN-CONSORT UND LAUTE VOM AUSGEHENDEN 16. BIS ZUM FRÜHEN 18. JAHRHUNDERT  
MUSIQUE POUR CONSORT DE FLÛTES ET LUTH DE LA FIN DU XVI<sup>E</sup> SIÈCLE AU DÉBUT DU XVIII<sup>E</sup> SIÈCLE

1. Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526-1594) / Giovanni Bassano (c. 1558-1617) 4:07  
*Pulchra es amica mea* (consort à 4 and lute)  
(diminutions by Kate Clark)
2. Giovanni Bassano Fantasia (consort à 3) 2:05
3. Luzzasco Luzzaschi (c. 1545-1607) Canzon decima (consort à 4) 1:59
4. The Knight of the Lute Fantasie (lute) 2:24  
(from *A Varietie of Lute Lessons*, London 1610)
5. Gioseffo Guami (1542-1611) Canzon settimadecima (consort à 4) 3:19
6. Girolamo Frescobaldi (1583-1643) Fantasia seconda (consort à 4) 4:38
7. Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) *L'enfant Amour* (2 flutes) 1:51
8. Jan Pieterszoon Sweelinck *Yeux qui guidez mon ame* (consort à 3) 3:07
9. Jan Pieterszoon Sweelinck Psalm 9 (consort à 4 and lute) 3:17
10. Francis Pilkington (1565-1638) *My choice is made* (consort à 4 and lute) 1:30
11. Thomas Morley (1557-1602) Fantasia *La Tortorella* (2 flutes) 2:05
12. John Dowland (1563-1626) Galliard (*Sleep wayward thoughts*) (lute) 1:17  
(arrangement by Nigel North)
13. Thomas Lupo (1571-1627) Fantasia (consort à 3) 1:23
14. Orlando Gibbons (1583-1625) Fantasia (consort à 3) 3:04

15.	Robert Ballard (1575-c. 1650)	Première entrée (lute)	1:19
16.	Charles Tessier (1550-c. 1610)	<i>Si le penser de mon ame</i> (consort à 4 and lute)	1:35
17.	Antoine Boësset (1587-1643)	<i>Si c'est un crime que l'aymer</i> (flute and lute)	1:13
18.	Pierre Guédron (c. 1563-c. 1621)	<i>Esprits qui soupirez</i> (consort à 4 and lute)	1:13
19.	Pierre Guédron	<i>O destin par trop rigoureux</i> (consort à 4 and lute)	1:02
20.	Pierre Guédron	<i>Si le parler et le silence</i> (consort à 4 and lute)	1:05
21.	Robert de Visée (c. 1655-c. 1732/33)	<i>Chaconne des Harlequins de Mr Lully</i> (theorbo)	2:57
22.	Michel Lambert (1610-1696)	Ritournelle de <i>Ma bergère</i> (2 flutes and theorbo)	2:01
23.	Antoine Boësset / Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763)	<i>Si c'est un crime que l'aymer</i> (flute and theorbo)	2:11
24.	Michel Lambert (1610-1696)	Ritournelle de <i>L'amour, le seul amour</i> (2 flutes and theorbo)	2:55
25.	Robert de Visée	Prélude (theorbo)	1:49
26.	Robert de Visée	Chaconne (theorbo)	1:52
27.	Jacques-Martin Hotteterre	Fanfare à trois flutes (consort à 3)	1:03
28.	Jacques-Martin Hotteterre	Brunette en trio <i>L'amant le plus fidelle</i> (consort à 3)	1:13
29.	Jacques-Martin Hotteterre	Air anglois à trois flutes (consort à 3)	0:53
	Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755)	Sonata No 1 in G minor (consort à 3 and theorbo) (from <i>Sonates à 4 parties également travaillées</i> op. 34)	
30.		Adagio	2:48
31.		Presto	1:53
32.		Adagio	1:41
33.		Allegro	1:31
		TOTAL	68:33



MARCELLO GATTI, KATE CLARK, FRÉDÉRIQUE CHAUVET, MATHIEU LANGLOIS  
*Renaissance flutes by Giovanni Tardino, after Verona collection, 16<sup>th</sup> century (a'=405 Hz)*  
*Baroque flutes by Alain Weemaels and Giovanni Tardino, after Hotteterre family (a'=392 Hz)*

NIGEL NORTH

*7-course lute by Malcolm Prior, after Sixtus Rauwolf, c. 1590*  
*14-course theorbo by Klaus Jacobsen, after Mateo Sellas, c.1630*

The ATTAIGNANT CONSORT was co-founded in 1998 by Kate Clark, Frédérique Chauvet, Marion Moonen and Marcello Gatti. Mathieu Langlois joined the ensemble in 2008. 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 ensemble's work has been greatly enriched by their long-standing collaboration with distinguished English lutenist Nigel North, begun in 2007. Each of the musicians in the Attaignant Consort has a multi-faceted musical career independent of the Consort: above all performers, their combined portfolios comprise outstanding achieve-

ments in the fields of teaching, conducting, ensemble direction, editing, writing and musicology. They come together for performances as the Attaignant Consort, sharing a deep love of the poetry and music of the Renaissance and early baroque. 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 ensemble not only performs written diminutions from the period, but also those composed specially for it by Kate Clark. The ensemble's first CD *Madame d'amours* was released on the Ramee label, to broad critical acclaim, in October 2007.

Das ATTAIGNANT CONSORT wurde 1998 von Kate Clark, Frédérique Chauvet, Marion Moonen und Marcello Gatti gegründet und 2008 mit Mathieu Langlois erweitert. Die Faszination der Renaissanceflöte führte das Ensemble zu einer langjährigen Zusammenarbeit mit dem italienischen Flötenbauer Giovanni Tardino, um die Klangwelt dieses bis heute kaum bekannten Instrumentes zu erforschen. Seit 2007 wird das Ensemble durch den herausragenden englischen Lautenisten Nigel North bereichert. Jeder der Musiker des Attaignant Consorts kann auf eine vielseitige musikalische Karriere auch außerhalb des Ensembles blicken. Neben ihrer regen Konzerttätigkeit bringen sie ihre Erfahrung ebenfalls als Lehrer, Dirigenten, Ensembleleiter, Herausgeber, Komponisten und Musikwissenschaftler ein. Als Mitglieder des Attaignant Consort teilen sie eine tiefe Liebe zur Poesie und Musik der Renaissance und des frühen Barock. Das Attaignant Consort arbeitet mit Faksimile-Ausgaben der originalen Stimmbücher anstelle von Partituren und spielt so oft wie möglich aus dem Gedächtnis, eingedenk der Tradition des 16. Jahrhunderts, in der viele Instrumentalisten nach dem Gehör unterrichtet worden waren. Dabei kommen nicht nur zeitgenössische notierte Diminutionen zur Aufführung, sondern auch solche, die speziell von Kate Clark für das Ensemble komponiert wurden. Die erste CD des Ensembles, *Madame d'amours*, erschien im Oktober 2007 bei Ramée und wurde von der Kritik vielbeachtet.

L'ATTAIGNANT CONSORT est cofondé en 1998 par Kate Clark, Frédérique Chauvet, Marion Moonen et Marcello Gatti. Mathieu Langlois rejoint l'ensemble en 2008. Réunis par leur fascination pour la flûte Renaissance, les musiciens de l'ensemble collaborent pendant de nombreuses années avec le facteur de flûtes italien Giovanni Tardino, explorant la sonorité de cet instrument jusqu'ici peu connu. Depuis 2007, l'ensemble poursuit également une collaboration enrichissante avec le célèbre luthiste anglais Nigel North. Chacun des musiciens de l'Attaignant Consort mène indépendamment une carrière aux multiples facettes : ce sont avant tout des artistes de scène, mais ils sont également actifs dans les domaines de l'enseignement, de la direction, de l'édition, de l'écriture et de la musicologie. Ils se retrouvent lors des projets de l'Attaignant Consort, autour de cet amour profond de la poésie et de la musique de la Renaissance et du début de l'époque baroque. L'Attaignant Consort travaille sur des éditions facsimile de partitions originales et se produit aussi souvent que possible de mémoire, respectueux de la tradition orale par laquelle de nombreux instrumentistes du XVI<sup>e</sup> siècle furent instruits. Le premier CD de l'ensemble, *Madame d'amours*, publié en octobre 2007 par le label Ramée, a été acclamé par la critique.

## LE PARLER ET LE SILENCE

This recording is the sequel to the Attaignant Consort's first CD *Madame d'amours* and the third and last in a three-part set of recordings capturing the art of the Renaissance flute as both a solo and a consort instrument from the late 15<sup>th</sup> to the mid-17<sup>th</sup> centuries<sup>1</sup>. The disc focuses on the musical transition to the 17<sup>th</sup> century and shows the flute consort adapting to new styles of composition that would take it to the very limits of its capabilities.

The 17<sup>th</sup> century was a period in which polyphonic music lost its predominance as the central compositional idea and began to sound antiquated. The solo voice and solo instrument gradually became increasingly important vehicles for musical expression. In ensembles of mixed voices and instruments, the writing for instruments became more and more differentiated. Rather than only double (or substitute entirely for) the voices, they could be heard in orchestral preludes and interludes and occasionally as obbligato solo instruments<sup>2</sup>. Increasingly instruments acquired their own 'voices' and a growing number of compositions were dedicated to instruments alone. With retrospect one can speak of the 'emancipation' of instruments.

In Italy, there was a flourishing of composition for instruments. *Fantasias* and *Canzonas* no longer needed explicitly to be inspired by pre-existing songs (though their opening figures sometimes were). In-

stead, these pieces were inventions within abstract paradigms: freed from the bond to poetry, there was no obstacle to abrupt changes of metre, tempo and texture and there was free reign for virtuosic display. Our first Fantasia here, by Bassano, is a polyphonic piece in the old style, though its transparency of texture and pervading cheerful melodiousness give it a freshness that sets it apart from most 16<sup>th</sup>-century four-part fantasias. By contrast, Frescobaldi's *Fantasia seconda* of 1608 represents the opposite end of the spectrum: it is a highly modern piece at the turn of the 17<sup>th</sup> century, ambitious in the length and number of its sections, and most adventurous in its use of sliding chromaticisms in the last section. It was conceived for performance on a keyboard but printed on four different staves. It lends itself well to performance on four separate instruments and indeed instrumentalists of the day made use of any available vocal or keyboard music that suited their purposes. Here the cylindrical Renaissance flute is stretched to its absolute limit, for it was an instrument never conceived to play chromatic melodies. For the Attaignant consort it is perhaps the most difficult piece we have ever attempted: from the vantage point of this piece it is easy to predict the imminent demise of the cylindrical flute and, apart from its masterful beauty, it is this that made this Frescobaldi fantasia an indispensable item in the programming of this CD.

In our second block we see the flute once again in its customary role giving instrumental renditions of vocal pieces. We present two of Jan Pieterszoon

Sweelinck's delicate *Rimes françoises*. These are secular pieces for two or three voices, written on light-hearted French texts and set by Sweelinck to lively melodies with playful rhythms. The two we have chosen are settings of poems focusing on the captivating power of a woman's eyes, irresistible and tormenting, at the same time. Though highly imitative, and consistent in their use of other very familiar devices such as a melismatic quickening of note values towards the end of most phrases, each piece manages to surprise and deceive one's expectations. Maverick rhythms, shifting emphases and abrupt changes of texture set them entirely apart from the typical bicinia of the 16<sup>th</sup> century. They reflect the influence of the madrigal and, incidentally, fit perfectly on flutes. Sweelinck wrote them for performance by amateurs and indeed they were often performed in his own house. It is our conviction that all vocal music that was suitable in style and range for instrumental performance remained equally the province of instrumentalists. Notwithstanding the developments outlined above, specifically instrumental repertoire grew only slowly, and players continued to rely on vocal compositions for much of their material. Indeed, early 17<sup>th</sup>-century treatises such as those by Praetorius (1619) and Mersenne (1637) make it very plain that instrumentalists played motets in mixed ensembles of instruments and singers or instruments alone, and *Airs de Cour*, all by themselves, just as they had done throughout the 16<sup>th</sup> century. Sweelinck's magnificent setting of the 9<sup>th</sup> psalm, *De Tous mon Cœur j'exalteray* is a four-part polyphonic setting but its melodies are lyrical and transcendent, and with its changes in tex-

ture and mood for each new phrase it seems to capture both steady devotion and true exaltation. The intensity of musical expression shines out though the words are not audible.

The turn of the 17<sup>th</sup> century has been considered a high point in English song writing. 'Madrigals' and 'Canzonets', Songs and 'Ayres' appeared contemporaneously. As elsewhere in Europe, the solo song was emerging as a major musical form and touchstone of composers' skill. Songs for a solo voice with lute accompaniment became immensely popular. Francis Pilkington (among others) probably published his *Songs or Ayres* of 1605 with both solo-voice and lute, and ensemble versions in mind. The four parts are laid out on the page in such a way that four singers or players could sit around the four sides of one table, and each would find his part facing him. The lute accompaniment is on the same side and disposition as the soprano part. This facilitated performance by the same performer, singing the song and accompanying himself on the lute as well as performance by two people. Some English songs became the subject of sets of diminutions for a melody instrument, such as Dowland's famous *Flow my Teares* (or *Pavane Lachrime*) for which Jacob van Eyck wrote two sets of divisions for recorder or flute, one of which may be heard on our *Madame d'amours* CD.

The three fantasias in this English set are examples of pieces conceived for instruments alone. All three are highly imitative in their treatment of each melodic

figure. This was the central organising principle of the *Fantasia* as a form. Morley provides a concise and delightful description of the manner of composing a fantasia ("the most principal and chiefest kind of music") in which the freedom from any text is alluded to: "[...] a musician taketh a point [subject or melodic figure] at his pleasure and wresteth and turneth it as he list [as he likes], making either much or little of it according as shall seem best in his own conceit. In this may more art be shown than in any other music because the composer is tied to nothing, but that he may add, diminish, and alter at his pleasure [... using devices such as] bindings with discords [suspensions], quick motions, slow motions, Proportions, and what you list"<sup>3</sup>.

Our three fantasias by Morley, Lupo and Gibbons each make use of all the devices Morley mentions here. 'Proportion' meant changes of meter or pulse, whether or not marked by an explicit change of time signature. These changes brought not only variety but also the division of the piece into little episodes, each of which imports another mood. This partitioning was a device common to both fantasias and canzonas. Ultimately the sections grew longer and became the fully worked out 'movements' of the instrumental *sonata*, which was to become the main instrumental form of the late 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries.

In France, the polyphonic chanson which had taken root all across Europe during the 16<sup>th</sup> century (and of which our first CD contained many beautiful examples) came to be superseded by the graceful

ensemble *Air de Cour*. These modern airs were largely homophonic and often characterised by an artful asymmetry of phrasing. Rhythm was used to imitate the natural lilt and emphases of spoken poetry, and punctuation was clearly marked by the simultaneous arrival of all voices at each cadence, and a momentary silence marking the spot. Like the English *ayre*, the *Air de Cour* existed in both solo and ensemble forms. The solo *Air de Cour* was well established in the 16<sup>th</sup> century (our second recording contains one example by Thibaut de Courville). Ensemble airs appear to have been a later development and, certainly today, fewer examples of them are readily available. Charles Tessier and Pierre Guédron are the two best-known composers of these. The genre was probably influenced by a certain ideal of text setting known as *musique mesurée à l'antique* according to which long syllables should be matched by a long note value (a minim) and short ones by a short note value (a crotchet)<sup>4</sup>. This allowed the music to capture the rhythm of the spoken word, and, being sung by a group in a homophonic setting, the result recalls the effect of the chorus in Greek plays, where all speak as one, yet the rhythm sounds natural and (paradoxically enough) unmanipulated. It is this compelling effect of the rhythms used that makes the pieces translate so well into an instrumental rendition. For us, as instrumentalists coming from the tradition of 16<sup>th</sup>-century polyphony, these pieces have a remarkable declamatory effect. They also require the whole range of the entire consort to be used, from the lowest bass notes to the highest descant register. In this respect they mark the limit of the pitch-capabilities of the Renaissance flute consort.



Notwithstanding the composition of some beautiful parts for the flute right up to the 1650s<sup>5</sup>, the Renaissance flute may not have survived much beyond this decade. By the 1660s cylindrical flutes seem to have fallen into disuse. In the late 1670s Marc-Antoine Charpentier called for transverse flutes ('fl[ute] allem[ande]') in several pieces and in 1681 Lully required a transverse flute in his ballet *Le Triomphe de l'Amour*. There can be little doubt that these flutes were already the new conical model of flute that, according to Michel de la Barre, had been invented by the Hotteterre family sometime after 1670<sup>6</sup>. And there is no doubt at all that these new 'baroque flutes' had completely superseded the cylindrical ones by the turn of the 18<sup>th</sup> century.

However, the practice of rendering *Airs de Cour* on transverse flutes did not die out: a whole suite of *Airs de Cour* by Boësset, Lambert, Bacilly and Lully himself were transcribed into keys suitable for the new conical flutes and adorned with florid 'doubles' by Jacques Hotteterre in his 1721 publication of *Airs et Brunettes*. For those of us who have played *Airs de Cour* from a century earlier and marvelled at their beauty in instrumental renditions, the survival of this pairing of airs with flutes at the beginning of the 18<sup>th</sup> century is a sweet reminder of an *almost* forgotten practice.

We conclude the recording with a little bracket of a fanfare and two songs for three flutes by Hotteterre, and one of Boismortier's *Sonates à quatre parties*.

With very few exceptions, there was no music written for flute ensemble after 1727 when Boismortier published his concertos for five flutes.

I'd like to dedicate this recording to all my students of the Renaissance flute, especially those whom I meet today as colleagues.

Kate Clark

<sup>1</sup> See the last page of this booklet.

<sup>2</sup> See for example the roles for melody instruments in sacred vocal works of Heinrich Schütz (1586-1672), Johann Hermann Schein (1586-1630), Tobias Michael (1592-1657), and Sebastian Knüpfer (1633-1676).

<sup>3</sup> *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, p. 196.

<sup>4</sup> See a very clear explanation of the possible influences in Daniel Pickering Walker, "The influence of *musique mesurée à l'antique*, particularly on the *airs de cour* of the early seventeenth century", in *Musica Disciplina*, vol. 2 (1948), pp. 141-163.

<sup>5</sup> Sebastian Knüpfer wrote his *Ach Herr Strafe mich nicht* for vocal ensemble accompanied by strings with marvelous obbligato parts for flutes and trumpets in 1652.

<sup>6</sup> Peter Holman, "From Violin Band to Orchestra" and Nancy Hadden, "The Renaissance Flute in the Seventeenth Century", in Jonathan P. Wainwright and Peter Holman (eds), *From Renaissance to Baroque. Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century*, 2005, p. 113 and 253 respectively.

## LE PARLER ET LE SILENCE

Die vorliegende Aufnahme – entstanden in der Nachfolge der ersten CD des Attaignant Consorts *Madame d'amours* – ist das (dritte und) letzte Kapitel einer Trilogie, die sich der Kunst der Renaissanceflöte als Solo- und auch als Consort-Instrument vom ausgehenden 15. bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts verschrieben hat<sup>1</sup>. Diese CD konzentriert sich auf den musikalischen Übergang zum 17. Jahrhundert und zeigt, wie das Flötenconsort sich neuen Kompositionsweisen anpasst, die es bis an die Grenzen seiner Möglichkeiten führen.

Im 17. Jahrhundert verlor die polyphone Musik ihre Vormachtstellung als zentrale kompositorische Idee und wirkte bald überholt. Der Sologesang und das Soloinstrument setzten sich zunehmend als Träger des musikalischen Ausdrucks durch. In Ensembles, die Stimmen und Instrumente kombinierten, wurde das Komponieren für Instrumente immer differenzierter. Anstatt die Stimmen nur zu verdoppeln (oder ganz zu ersetzen), erklangen die Instrumente nun in orchestralen Vor- und Zwischenspielen und gelegentlich als obligate Soloinstrumente<sup>2</sup>. Instrumente bekamen mehr und mehr ihre eigenen »Stimmen«, und eine wachsende Anzahl von Kompositionen wurde Soloinstrumenten zugedacht. Zurückblickend kann man geradezu von einer »Emanzipation« der Instrumente sprechen.

In Italien erblühte zu jener Zeit die Instrumentalkomposition. Fantasien und Canzonen bedurften nicht länger der Inspiration durch bereits existierende Lieder

(auch wenn ihre Anfangsmotive durchaus manchmal Lieder zitierten). Statt dessen waren diese Stücke Erfindungen innerhalb abstrakter Paradigmen: befreit von der poetischen Vorlage gab es nun nichts, was plötzlichen Takt-, Tempo- oder Strukturwechseln im Wege stand, und dem virtuosen Spiel wurde freier Lauf gelassen. Die erste Fantasia dieser Einspielung, von Bassano, ist ein polyphones Stück alten Stils, wenngleich sie mit ihrer transparenten Struktur und ihrer melodiosen Heiterkeit eine Frische besitzt, die sie von den meisten vierstimmigen Fantasien des 16. Jahrhunderts unterscheidet. Im Gegensatz dazu zeigt Frescobaldis *Fantasia seconda* von 1608 die entgegengesetzte Seite des Spektrums: an der Wende zum 17. Jahrhundert zeigt sie sich als hochmodernes, in Länge und Anzahl ihrer Teile ambitioniertes Stück mit höchst abenteuerlichen chromatischen Verschiebungen im Schlussteil. Sie war ursprünglich für ein Tasteninstrument konzipiert, wurde aber in vier separaten Notensystemen gedruckt. Sie eignet sich also hervorragend für die Aufführung mit vier verschiedenen Instrumenten, und in der Tat nutzten die damaligen Instrumentalisten jegliche verfügbare Vokal- oder Claviermusik, die ihnen passend schien. Die zylindrisch gebohrte Renaissanceflöte stößt hier an ihre absoluten Grenzen, denn dieses Instrument war nie dazu bestimmt, chromatische Melodien zu bewältigen. Für das Attaignant Consort ist diese Fantasia vielleicht das schwierigste Stück, an welches wir uns je gewagt haben. Aus der Perspektive dieses Stückes ist es leicht nachzuvollziehen, dass der Untergang der zylindrischen Flöte unmittelbar bevorstand. Abgesehen von ihrer atemberaubenden Schönheit ist dies der Grund, warum Frescobaldis Fantasia im Programm dieser CD nicht fehlen durfte.

In unserem zweiten Teil zeigen wir die Flöte noch einmal in ihrer herkömmlichen Rolle, der instrumentalen Wiedergabe von Vokalmusik. Wir stellen hier zwei von Jan Pieterszoon Sweelincks graziilen *Rimes françoises* vor. Es handelt sich dabei um weltliche Stücke für zwei oder drei Stimmen, komponiert auf unbeschwerte französische Texte, die von Sweelinck mit lebhaften Melodien und verspielter Rhythmik versehen wurden. Die beiden ausgewählten Stücke sind Vertonungen von Gedichten über die fesselnde, zugleich unwiderstehliche und quälende Macht der Augen einer Dame. Obwohl sehr imitativ gehalten und mit bewährten und vertrauten Mitteln komponiert, wie etwa den melismatischen Akzelerationen der Notenwerte am Ende der meisten Phrasen, vermögen beide Stücke zu überraschen und unsere Erwartungen zu täuschen. Ausgefallene Rhythmen, wechselnde Schwerpunkte und plötzliche Texturwechsel heben sie deutlich von den typischen Bicinien des 16. Jahrhunderts ab. Sie lassen den Einfluss des Madrigals erkennen und eignen sich im übrigen hervorragend für die Flöte. Sweelinck hatte sie für die Aufführung durch Amateure vorgesehen, und in der Tat wurden sie oft in seinem eigenen Hause gespielt. Wir glauben, dass jegliche Vokalmusik, die sich in Stil und Tonumfang für eine instrumentale Aufführung eignete, Instrumentalisten als Quelle diente. Denn trotz der oben angeführten Entwicklungen wuchs das Repertoire für Instrumentalmusik nur sehr langsam und die Musiker spielten weiterhin Vokalkompositionen. Tatsächlich wird in Abhandlungen des frühen 17. Jahrhunderts, wie zum Beispiel von Praetorius (1619) und Mersenne (1637), sehr deutlich, dass Instrumentalisten Motetten in gemischten Ensembles mit Sängern aber auch in reinen Instrumentalensembles aufführten, und *Airs de cour* sogar solistisch spielten, so

wie sie es das ganze 16. Jahrhundert hindurch getan hatten. Sweelincks wunderbare Vertonung des 9. Psalms *De Tous mon Cœur j'exalteray* ist ein vierstimmiger polyphoner Satz, die Melodien sind jedoch sehr lyrisch und transzendent, und mit seinen Wechseln von Struktur und Stimmung in jeder neuen Phrase gelingt es ihm, sowohl stete Andacht als auch wahres Entzücken auszudrücken. Die Musik erstrahlt dabei in einer Intensität, die die fehlenden Worte wettmacht.

Die Wende zum 17. Jahrhundert gilt als Höhepunkt der englischen Liedkomposition. Madrigale und Canzonetten, Lieder und Arien kamen zur gleichen Zeit in Mode. Wie überall in Europa avancierte der Sologesang zu einer bedeutenden musikalischen Form und zum Prüfstein kompositorischen Könnens. Lieder für Solostimme mit Lautenbegleitung waren ausgesprochen beliebt. Als Francis Pilkington, um nur einen Komponisten zu nennen, 1605 seine Lieder veröffentlichte, hatte er vermutlich sowohl die Version Sologesang mit Laute als auch Ensemblefassungen im Sinn. Die vier Stimmsätze sind im Druck derart angeordnet, dass vier Sänger oder eben Spieler an den vier Seiten eines Tisches sitzen können, jeder mit seiner Stimme vor Augen. Die Lautenbegleitung ist auf der gleichen Seite und in gleicher Ausrichtung wie die Sopranstimme notiert, was die Darbietung durch den singenden und sich selbst begleitenden Interpreten ebenso ermöglicht wie die Aufführung durch zwei Personen. Einige englische Lieder dienten als Grundlage für Diminutionen für ein Melodieinstrument, so zum Beispiel Dowlands berühmtes *Flow my teares* (oder *Pavane Lachrimae*), auf welches Jacob van Eyck zwei Diminutionen für Block- oder Querflöte komponierte, von denen eine auf unserer CD *Madame d'amours* zu hören ist.

Die drei Fantasien dieses englischen Teils sind Stücke, die für ein Soloinstrument konzipiert worden sind. Alle drei sind ausgesprochen imitativ in der Behandlung der melodischen Figuren, was ja dem wesentlichen Formprinzip der *Fantasia* entspricht. Morley gibt uns eine zugleich präzise und entzückende Beschreibung der Kompositionsweise einer Fantasie (der »höchsten und wichtigsten Art von Musik«), in welcher es um die Unabhängigkeit von jedweden Text geht: »Ein Musiker wählt sich einen Gegenstand nach Belieben und dreht und wendet ihn so lange wie er mag, so viel oder so wenig daraus machend, wie es ihm am besten dünkt. Auf diese Weise entsteht mehr Kunst als in irgendeiner anderen Musikgattung, da der Komponist an nichts gebunden ist, dafür aber nach Belieben hinzufügen, wegnehmen oder verändern kann, [... mag es sich dabei um] Überbindungen mit Dissonanzen, schnelle oder langsame Bewegungen, Proportionen oder was auch immer handeln.« (*A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*).

Unsere drei Fantasien von Morley, Lupo und Gibbons bedienen sich all dieser hier erwähnten Mittel. »Proportion« bedeutete Takt- bzw. Metrumwechsel, seien sie nun durch eine explizite Taktbezeichnung gekennzeichnet oder nicht. Diese Wechsel schaffen nicht nur Vielfalt, sondern unterteilen die Stücke auch in kleinere Episoden, deren jede eine andere Stimmung ins Spiel bringt. Diese Unterteilungen waren ein sowohl für Fantasien als auch für Canzonen üblicher Kunstgriff. Schließlich wurden die einzelnen Abschnitte immer länger und entwickelten sich zu den voll ausgearbeiteten Sätzen der instrumentalen Sonate, welche die Hauptgattung der Instrumentalmusik des späten 17. und des 18. Jahrhunderts werden sollte.

In Frankreich wurde die polyphone Chanson, die sich im Verlaufe des 16. Jahrhunderts in ganz Europa etabliert hatte (und die auf unserer ersten CD mit vielen wunderbaren Beispielen vertreten ist) vom graziösen *Air de cour* verdrängt. Diese modernen *Airs* waren weitgehend homophon und wiesen häufig eine kunstvoll asymmetrische Phrasierung auf. Der Rhythmus sollte die natürliche Satzmelodie und Betonung gesprochener Poesie nachbilden, die Zeichensetzung wurde durch die gleichzeitige Ankunft aller Stimmen in jeder Kadenz markiert, wobei die jeweilige Stelle durch eine kurze Pause deutlich wurde. Wie das englische *Ayre* existiert auch das *Air de cour* sowohl in Solo- als auch in Ensembleformen. Das solistische *Air de cour* war schon im 16. Jh. durchaus verbreitet (unsere zweite Einspielung *Au Joly Bois* enthält ein Beispiel dieser Gattung von Thibaut de Courville). Die *Airs* für Ensemble scheinen sich erst später entwickelt zu haben, und sind weniger zahlreich überliefert. Charles Tessier und Pierre Guédron sind die bekanntesten Komponisten solcher Ensemble-*Airs*. Das Genre wurde wahrscheinlich von der »*musique mesurée à l'antique*« (Musik in antiker Metrik) inspiriert, einem Ideal der Textvertonung, demzufolge lange Silben mit langen Notenwerten (Halbe) und kurze Silben mit kurzen Notenwerten (Viertel) besetzt wurden<sup>3</sup>. Dies ermöglichte der Musik, den Rhythmus des gesprochenen Wortes einzufangen, und ergab – von einer Gruppe im homophonen Satz gesungen – einen Effekt, der an den Chor griechischer Dramen erinnert: alle sprechen zusammen, und doch klingt der Rhythmus natürlich und – so paradox es sein mag – ungekünstelt. Dieser bezwingende rhythmische Effekt ist der Grund, warum sich diese Stücke so gut für eine rein instrumentale Wiedergabe eignen. Für uns Instrumentalisten, die wir aus der polypho-

nen Tradition des 16. Jahrhunderts kommen, haben diese Stücke einen bemerkenswert deklamatorischen Effekt. Zudem erfordern sie das gesamte Register des Consorts, von den tiefsten Bassnoten bis in den höchsten Diskant. In dieser Hinsicht markieren sie die Grenzen des Tonumfangs eines Renaissanceflötenconsorts.

Ungeachtet der Tatsache, dass bis in die 1650er Jahre<sup>4</sup> hinein wundervolle Stücke für die Flöte komponiert wurden, hätte die Renaissanceflöte diese Dekade kaum lange überlebt. In den 1660er Jahren wurden die zylindrischen Flöten kaum noch verwendet. In den späten 1670er Jahren verlangte Marc-Antoine Charpentier in verschiedenen seiner Stücke nach Traversflöten (»fl[ute] allem[ande]«), und 1681 forderte Lully eine Traversflöte für sein Ballett *Le Triomphe de l'Amour*. Mit Sicherheit entsprachen diese Flöten schon dem neuen konischen Modell, welches Michel de la Barre zufolge kurz nach 1670 von der Familie Hotteterre erfunden wurde<sup>5</sup>. Mit der Wende zum 18. Jahrhundert hatten diese neuen »Barockflöten« die zylindrischen Flöten ohne Zweifel vollständig abgelöst.

Trotzdem starb die Praxis, *Airs de cour* auf Traversflöten zu spielen, keineswegs aus: eine ganze Reihe *Airs de cour* von Boësset, Lambert und sogar Lully wurden von Jacques Hotteterre in seiner Ausgabe von *Airs et Brunettes* (1721) in für die neuen konischen Flöten geeignete Tonarten umgeschrieben und mit blumigen *Doubles* versehen. Für diejenigen unter uns, die *Airs de cour* des vorangegangenen Jahrhunderts gespielt und sich an der Schönheit ihrer instrumentalen Umsetzung erfreut haben, ist das Überbleibsel dieser Symbiose von *Airs* und Flöten

zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine süße Erinnerung an eine *fast* vergessene Praxis.

Wir beschließen diese Aufnahme mit einem kleinen Block einer Fanfare und zweier Lieder für drei Flöten von Hotteterre sowie einer von Boismortiers vierstimmigen Sonaten. Mit einigen wenigen Ausnahmen wurde, nachdem Boismortier seine Konzerte für fünf Flöten 1727 herausgegeben hatte, keine Musik mehr für Flötenensembles komponiert.

Kate Clark

Übersetzung: Franziska Gorgs

<sup>1</sup> Siehe letzte Seite dieses Textheftes.

<sup>2</sup> Siehe z. B. die Rolle der Melodieinstrumente in den geistlichen Vokalwerken von H. Schütz (1586-1672), H. Schein (1586-1630), T. Michael (1592-1657), S. Knüpfer (1633-1676).

<sup>3</sup> Siehe dazu eine sehr klare Erläuterung der möglichen Einflüsse in D. P. Walter: »The influence of *musique mesurée à l'antique*, particularly on the *airs de cour* of the early seventeenth century«, in: *Musica Disciplina*, Bd. 2 (1948), S. 141-163.

<sup>4</sup> S. Knüpfer komponierte 1652 sein *Ach Herr Strafe mich nicht* für Vokalensemble und Streicherbegleitung mit wundervollen Obligato-Stimmen für Flöten und Trompeten.

<sup>5</sup> P. Holman: »From Violin Band to Orchestra« und N. Hadden: »The Renaissance Flute in the Seventeenth Century«, in: J. Wainwright und P. Holman (Hrsg.): *From Renaissance to Baroque. Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century*, 2005, jeweils S. 113 und 253.

## LE PARLER ET LE SILENCE

Cet enregistrement fait suite au premier CD de l'Attaignant Consort, *Madame d'amours*, et constitue le dernier volet d'une trilogie illustrant le répertoire soliste et de consort de la flûte Renaissance entre la fin du XV<sup>e</sup> et le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Il met plus particulièrement en lumière la transition musicale vers le XVII<sup>e</sup> siècle et témoigne de la façon dont le consort de flûtes s'est adapté aux nouveaux styles de composition qui l'ont poussé jusqu'aux limites de ses possibilités.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, la musique polyphonique perd sa position prédominante et passe peu à peu de mode. À l'inverse, la voix et l'instrument solistes sont de plus en plus recherchés comme vecteurs de l'expression musicale. Dans les ensembles mixtes de voix et d'instruments, l'écriture pour les instruments devient plus complexe. Ceux-ci ne doublent plus simplement les voix – ni ne s'y substituent –, mais se font entendre dans des préludes et dans des interludes orchestraux, et occasionnellement comme instruments solos obligés<sup>2</sup>. De plus en plus d'instruments développent leurs propres « voix » ; des compositions toujours plus nombreuses sont destinées aux instruments seuls. Avec le recul, on parlera d'« émancipation » des instruments.

En Italie fleurissent les œuvres instrumentales. La *fantasia* et la *canzona* ne sont plus explicitement inspirées de chansons existantes (bien que leurs motifs introductifs le soient parfois). Au contraire, ces pièces sont des inven-

tions dans des paradigmes abstraits : libérées de l'obligation de poésie, plus rien ne s'oppose à de brusques changements de mètre, de tempo et de texture ; la virtuosité peut se déployer librement. Notre première *Fantasia*, de Bassano, est une pièce polyphonique dans le style ancien, mais sa fraîcheur, due à la transparence de sa texture et à son caractère mélodieux et joyeux, la distingue de la plupart des fantaisies à quatre parties du XVI<sup>e</sup> siècle. En revanche, la *Fantasia seconda* (1608) de Frescobaldi se situe à l'autre extrême du spectre : il s'agit d'une pièce très moderne pour son époque, ambitieuse par sa longueur et le nombre de ses sections, très aventureuse par l'usage qu'elle fait des chromatismes glissants dans la dernière section. Elle est conçue pour être jouée sur un clavier mais est imprimée sur quatre portées différentes. Elle se prête bien à l'exécution par quatre instruments ; même à l'époque, les instrumentistes font usage de toute musique vocale ou de clavier disponible et correspondant à leurs besoins. Ici, la flûte Renaissance cylindrique est poussée à ses limites absolues, car c'est un instrument qui n'est pas conçu pour jouer des mélodies chromatiques. C'est peut-être la pièce la plus difficile que l'Attaignant Consort ait jamais tenté de jouer : elle signe la fin imminente de la flûte cylindrique et c'est cela, outre sa beauté magistrale, qui fait de cette *Fantasia* de Frescobaldi un élément indispensable au programme de ce CD.

Dans le second bloc de pièces de cet enregistrement, c'est à nouveau dans l'interprétation instrumentale de pièces vocales que la flûte se fait entendre. Nous présentons deux des délicates *Rimes françoises* de Jan Pieterszoon Sweelinck, pièces profanes pour deux ou trois

voix, aux textes français légers, aux mélodies vives et aux rythmes enjoués. Celles que nous avons choisies sont des mises en musique de poèmes qui parlent de la puissance captivante des yeux d'une femme, à la fois irrésistibles et troublants. Bien que très imitatives et cohérentes dans leur utilisation d'autres techniques très courantes, telle l'accélération mélismatique des valeurs de notes vers la fin de nombreuses phrases, chaque pièce arrive à surprendre et à tromper nos attentes. Des rythmes capricieux, des accentuations changeantes et de brusques modifications de texture les placent tout à fait à part des *bicinia* typiques du XVI<sup>e</sup> siècle. Elles trahissent l'influence du madrigal et, accessoirement, conviennent parfaitement à la flûte. Sweelinck les destine aux amateurs et, de fait, elles sont souvent jouées dans sa propre maison. Nous sommes convaincus que toute la musique vocale dont le style et l'ambitus conviennent à une exécution instrumentale fait également partie intégrante du répertoire des instrumentistes. Malgré les évolutions décrites ci-dessus, le répertoire instrumental n'augmente que lentement et les musiciens continuent à exploiter les compositions vocales. En effet, on peut lire dans les traités du début du XVII<sup>e</sup> siècle, tels que ceux de Praetorius (1619) et de Mersenne (1637), que les instrumentistes continuent à jouer des motets en ensembles mixtes d'instruments et de chanteurs ou d'instruments seuls, ainsi que des airs de cour, seuls, comme ils l'ont fait tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle. La magnifique mise en musique par Sweelinck du neuvième Psaume, *De Tous mon Cœur j'exalteray*, est un arrangement polyphonique à quatre voix aux mélodies lyriques et sublimes ; avec ses changements de texture et d'esprit à chaque nouvelle phrase, il semble saisir à la fois la ferme dévotion et

la véritable exaltation. L'intensité de l'expression musicale brille même sans les mots.

Le tournant du XVII<sup>e</sup> siècle est considéré comme l'apogée de la chanson anglaise. Les madrigaux et les *canzonette*, les chansons et les *ayres* apparaissent simultanément. Tout comme ailleurs en Europe, la chanson solo se développe jusqu'à constituer une forme musicale majeure et un témoignage de l'habileté des compositeurs. Les chansons pour voix seule avec accompagnement de luth deviennent immensément populaires. Pour n'en citer qu'un, le compositeur Francis Pilkington publie probablement ses *Songs or Ayres* (1605) en ayant à l'esprit à la fois la version pour voix et luth et celle pour ensemble. Les quatre parties sont disposées sur la page de manière à ce que les quatre chanteurs ou instrumentistes puissent s'asseoir des quatre côtés d'une table, chacun se trouvant alors face à sa propre partie. L'accompagnement de luth est du même côté que la partie de soprano. Cela permet à cette partie d'être chantée par une personne qui s'accompagne elle-même au luth aussi bien que par deux personnes. Certaines chansons anglaises font l'objet de diminutions pour un instrument mélodique, comme la fameuse *Flow my teares* (ou *Pavan Lachrimae*) pour laquelle Jacob van Eyck écrit deux séries de divisions pour la flûte à bec ou traversière, dont l'une peut être entendue sur le CD *Madame d'amours*.

Les trois fantaisies de cette série anglaise sont des exemples de pièces conçues pour un instrument seul. Toutes trois traitent chaque figure mélodique de façon très imitative – ce qui est d'ailleurs le principe fonda-

mental de la forme. Morley nous offre une description concise et charmante de la manière de composer une fantaisie (« le genre de musique instrumentale principal et capital »), dans laquelle il fait allusion à la libération de la musique par rapport au texte : « Un musicien prend une idée selon son plaisir et la travaille et la tourne comme il veut, pour en faire plus ou moins ce qui lui semble le mieux selon sa propre vanité. On peut montrer en ceci plus d'art qu'en n'importe quelle autre musique parce que le compositeur n'est lié à rien, mais il peut ajouter, diminuer et modifier à son gré [... y compris les techniques telles que] des liaisons avec les dissonances, des mouvements rapides, des mouvements lents, des proportions et ce que vous voulez<sup>3</sup>. »

Nos trois fantaisies de Morley, Lupo et Gibbons font toutes usage de toutes les techniques que Morley mentionne ici. « Proportions » signifie changements de mètre ou de pulsation, indiqués ou non par un changement explicite de mesure. Ceux-ci apportent non seulement de la variété, mais divisent également la pièce en petites sections, chacune possédant son caractère propre. Ce partitionnement est commun aux fantaisies et aux *canzone*. Finalement, les sections s'élargiront pour devenir les « mouvements » très élaborés de la sonate, forme instrumentale principale de la fin du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle.

En France, la chanson polyphonique, qui a pris racine dans l'Europe entière au cours du XVI<sup>e</sup> siècle (et dont on trouve de nombreux beaux exemples sur notre premier CD), est peu à peu remplacée par le gracieux air de cour. Ces airs modernes sont généralement

homophoniques et souvent caractérisés par un phrasé joliment asymétrique. Le rythme est utilisé pour imiter l'intonation naturelle et l'accentuation de la poésie parlée, et la ponctuation est clairement marquée par l'arrivée simultanée de toutes les voix à chaque cadence, suivie d'un moment de silence. Comme l'air anglais, l'air de cour existe à la fois pour solo et pour ensemble. L'air de cour solo est bien établi au XVI<sup>e</sup> siècle (notre second enregistrement, *Au Joly Bois*, contient un bel exemple de Thibaut de Courville). Les airs pour ensemble semblent connaître un développement ultérieur et, aujourd'hui, les exemples que nous connaissons sont peu nombreux. Charles Tessier et Pierre Guédron sont les deux compositeurs les plus célèbres du genre. Celui-ci est probablement influencé par un certain idéal de mise en musique de textes connue sous le nom de « musique mesurée à l'antique », selon laquelle les syllabes longues doivent être assorties d'une longue valeur de note (une blanche) et les syllabes courtes d'une valeur courte (une noire)<sup>4</sup>. Cela permet à la musique de saisir le rythme de la parole et, chantée par un groupe dans un arrangement homophonique, le résultat rappelle l'effet du chœur dans le théâtre grec, où tous parlent ensemble mais où le rythme semble (assez paradoxalement) naturel. C'est cet effet envoûtant des rythmes qui fait que les pièces sont si bien rendues en une exécution instrumentale. Pour nous, instrumentistes familiers de la tradition polyphonique du XVI<sup>e</sup> siècle, ces pièces possèdent un effet déclamatoire remarquable. Elles exigent l'utilisation de toute l'étendue du consort, des notes basses les plus basses jusqu'au registre soprano le plus aigu. À cet égard, elles marquent la limite des possibilités du consort de flûtes Renaissance.



Nonobstant l'écriture de certaines pièces magnifiques pour cet instrument jusqu'aux années 1650<sup>5</sup>, la flûte Renaissance ne survit probablement pas longtemps au-delà de cette décennie. À partir des années 1660, les flûtes cylindriques semblent tomber en désuétude. À la fin des années 1670, Marc-Antoine Charpentier fait appel à des flûtes traversières (« fl[ute] allem[ande] ») pour plusieurs de ses œuvres et en 1681, Lully intègre une flûte traversière à son ballet *Le Triomphe de l'Amour*. Il ne fait aucun doute que ces flûtes sont déjà construites sur le nouveau modèle conique qui, selon Michel de la Barre, est inventé par la famille Hotteterre après 1670<sup>6</sup>. Il est certain que toutes ces nouvelles « flûtes baroques » auront complètement remplacé la flûte cylindrique au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Toutefois, la pratique de jouer des airs de cour sur la flûte traversière n'a pas disparu : un ensemble complet d'airs de cour de Boesset, Lambert, Bacilly et Lully lui-même est transcrit en tonalités appropriées à la nouvelle flûte conique et augmenté de « doubles » ornés par Jacques Hotteterre dans sa publication d'*Airs et Brunettes* de 1721. Pour ceux d'entre nous qui ont joué les airs de cour du siècle précédent et se sont émerveillés de leur beauté en interprétation instrumentale, la survivance de cette union des airs et des flûtes au début du XVIII<sup>e</sup> siècle est un doux rappel d'une pratique *presque* oubliée.

Nous concluons l'enregistrement avec un petit ensemble de pièces constitué d'une fanfare et de deux chansons pour trois flûtes d'Hotteterre et de l'une des sonates à quatre parties de Boismortier. À quelques rares

exceptions près, il n'existe plus de musique écrite pour ensemble de flûtes après 1727, date à laquelle Boismortier publie ses concertos pour cinq flûtes.

Je voudrais dédier cet enregistrement à tous mes étudiants en flûte Renaissance, spécialement à ceux qui sont aujourd'hui mes collègues.

Kate Clark

Traduction : Catherine Meeùs

<sup>1</sup> Voir la dernière page de ce livret.

<sup>2</sup> Voir par exemple le rôle des instruments mélodiques dans les œuvres de musique vocale sacrée d'Heinrich Schütz (1586-1672), de Johann Hermann Schein (1586-1630), de Tobias Michael (1592-1657) ou de Sebastian Knüpfer (1633-1676).

<sup>3</sup> *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, p. 196.

<sup>4</sup> Voir une explication très claire des influences possibles dans Daniel Pickering Walker, « The influence of *musique mesurée à l'antique*, particularly on the *airs de cour* of the early seventeenth century », in *Musica Disciplina*, vol. 2, 1948, p. 141-163.

<sup>5</sup> Sebastian Knüpfer écrit *Ach Herr Strafe mich nicht* pour ensemble vocal accompagné de cordes avec de merveilleuses parties obligées de flûtes et de trompettes en 1652.

<sup>6</sup> Peter Holman, « From Violin Band to Orchestra » et Nancy Hadden, « The Renaissance Flute in the Seventeenth Century », in Jonathan P. Wainwright et Peter Holman (éds), *From Renaissance to Baroque. Changes in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century*, 2005, p. 113 et 253 respectivement.

Recorded in May, 2011 at the church of Notre-Dame de l'Ascension, Bra-sur-Lienne, Belgium

Artistic direction, recording, editing & mastering: Rainer Arndt

Production: Outhere

Graphic concept: © Laurence Drevard

Design & layout: Rainer Arndt (digipak), Catherine Meeùs (booklet)

Cover: Set of balance weights, gilded bronze

Photos: © RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Ecouen) / René-Gabriel Ojéda(cover),

© Rainer Arndt (p. 4)

RAMÉE

RAM 1206

[www.ramee.org](http://www.ramee.org)

[www.facebook.com/ramee.records](http://www.facebook.com/ramee.records)



outhere  
MUSIC

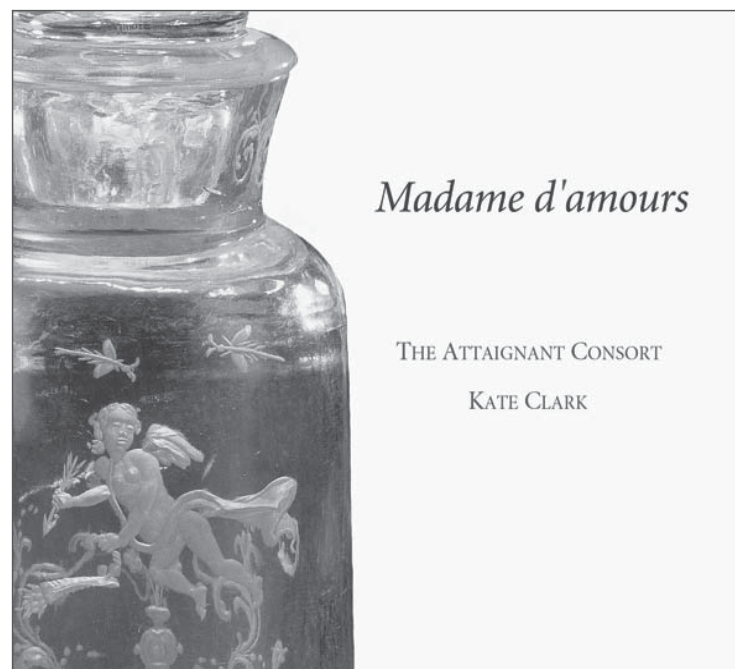
© & © 2013 Outhere

[www.outhere-music.com](http://www.outhere-music.com)

[www.facebook.com/outheremusic](http://www.facebook.com/outheremusic)



PREVIOUSLY RELEASED WITH THE ATTAIGNANT CONSORT AND KATE CLARK:



*Madame d'amours*  
Music for Renaissance flute consort  
RAM 0706



*Au Joly Bois*  
Music for Renaissance and early baroque flute and lute  
RAM 1201

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



[www.outhere-music.com](http://www.outhere-music.com)



MUSIC FOR FLUTE CONSORT AND LUTE FROM THE LATE 16<sup>TH</sup> TO THE EARLY 18<sup>TH</sup> CENTURIES  
MUSIK FÜR FLÖTEN-CONSORT UND LAUTE VOM AUSGEHENDEN 16. BIS ZUM FRÜHEN 18. JAHRHUNDERT  
MUSIQUE POUR CONSORT DE FLÛTES ET LUTH DE LA FIN DU XVI<sup>E</sup> SIÈCLE AU DÉBUT DU XVIII<sup>E</sup> SIÈCLE

# *Le Parler et le Silence*

THE ATTAIGNANT CONSORT

- |     |   |      |        |   |      |
|-----|---|------|--------|---|------|
| 1.  | G. Bassano (G. P. da Palestrina)<br><i>Pulchra es amica mea</i> | 4:07 | 15.    | R. Ballard <i>Première entrée</i>                                     | 1:19 |
| 2.  | G. Bassano <i>Fantasia</i>                                      | 2:05 | 16.    | Ch. Tessier <i>Si le penser de mon ame</i>                            | 1:35 |
| 3.  | L. Luzzaschi <i>Canzon decima</i>                               | 1:59 | 17.    | A. Boësset <i>Si c'est un crime que l'aymer</i>                       | 1:13 |
| 4.  | The Knight of the Lute <i>Fantasia</i>                          | 2:24 | 18.    | P. Guédron <i>Esprits qui soupirez</i>                                | 1:13 |
| 5.  | G. Guami <i>Canzon settimadecima</i>                            | 3:19 | 19.    | P. Guédron <i>O destin par trop rigoureux</i>                         | 1:02 |
| 6.  | G. Frescobaldi <i>Fantasia seconda</i>                          | 4:38 | 20.    | P. Guédron <i>Si le parler et le silence</i>                          | 1:05 |
| 7.  | J. P. Sweelinck <i>L'enfant Amour</i>                           | 1:51 | 21.    | R. de Visée <i>Chaconne des Harlequins</i>                            | 2:57 |
| 8.  | J. P. Sweelinck <i>Yeux qui guidez mon ame</i>                  | 3:07 | 22.    | M. Lambert <i>Ma bergère</i>  | 2:01 |
| 9.  | J. P. Sweelinck <i>Psalms 9</i>                                 | 3:17 | 23.    | J.-M. Hotteterre (A. Boësset)<br><i>Si c'est un crime que l'aymer</i> | 2:11 |
| 10. | F. Pilkington <i>My choice is made</i>                          | 1:30 | 24.    | M. Lambert <i>L'amour, le seul amour</i>                              | 2:55 |
| 11. | T. Morley <i>La Tortorella</i>                                  | 2:05 | 25.    | R. de Visée <i>Prélude</i>  | 1:49 |
| 12. | J. Dowland <i>Galliard</i>                                      | 1:17 | 26.    | R. de Visée <i>Chaconne</i>   | 1:52 |
| 13. | T. Lupo <i>Fantasia</i>   | 1:23 | 27.    | J.-M. Hotteterre <i>Fanfare</i>                                       | 1:03 |
| 14. | O. Gibbons <i>Fantasia</i>                                      | 3:04 | 28.    | J.-M. Hotteterre <i>L'amant le plus fidelle</i>                       | 1:13 |
|     |   |      | 29.    | J.-M. Hotteterre <i>Air anglais</i>                                   | 0:53 |
|     |   |      | 30-33. | J. B. de Boismortier <i>Sonate op. 34 no. 1</i>                       | 7:55 |

TOTAL 68:33



RAMÉE

outhere  
MUSIC

© & © Outhere 2013

RAM 1206  
LC 13819  
Made in Austria

English booklet text  
Deutsches Textheft  
Texte français

