



WILLIAM LAWES
HARP CONSORTS

MAXINE EILANDER
LES VOIX HUMAINES

ACD2 2372

ATMA Classique

WILLIAM LAWES

(1602-1645)

THE HARP CONSORTS

MAXINE EILANDER

HARPE | *HARP*

LES VOIX HUMAINES

Stephen Stubbs

THÉORBE ET GUITARE | *THEORBO & GUITAR*

David Greenberg

VIOLON BAROQUE | *BAROQUE VIOLIN*

Susie Napper *

Margaret Little **

VIOLES DE GAMBE | *VIOLAS DA GAMBA*

CONSORTS AVEC HARPE | HARP CONSORTS

Sol majeur | *G major*

- 1 ■ **CONSORT 8 **** [8:08]
Pavane et divisions :: *Paven & divisions*
- 2 ■ **CONSORT 7 **** [2:10]
Air :: *Aire*
- 3 ■ **CONSORT 3 **** [4:40]
Allemande :: Courante :: Courante :: Sarabande
Alman :: *Corant* :: *Corant* :: *Saraband*

Ré mineur | *D minor*

- 4 ■ **CONSORT 11 *** [4:07]
Fantaisie :: *Fantasy*
- 5 ■ **CONSORT 4 *** [6:30]
Air :: Air :: Courante :: Sarabande
Aire :: *Aire* :: *Corant* :: *Saraband*

Ré majeur | *D major*

- 6 ■ **CONSORT 9 *** [9:22]
Pavane et divisions :: *Paven & divisions*
- 7 ■ **CONSORT 5 **** [6:39]
Allemande :: Courante :: Courante :: Sarabande
Alman :: *Corant* :: *Corant* :: *Saraband*
- 8 ■ **CONSORT 6 **** [8:28]
Allemande :: Allemande :: Courante :: Courante :: Sarabande
Alman :: *Corant* :: *Corant* :: *Saraband* :: *Alman*

Sol mineur | *G minor*

- 9 ■ **CONSORT 10 *** [8:40]
Pavane et divisions :: *Paven & divisions*
- 10 ■ **CONSORT 2 *** [6:58]
Air :: Courante :: Courante :: Sarabande
Aire :: *Corant* :: *Corant* :: *Saraband*
- 11 ■ **CONSORT 1 *** [6:08]
Allemande :: Courante :: Courante :: Sarabande
Alman :: *Corant* :: *Corant* :: *Saraband*

12 ■ **DUO POUR GUITARE ET HARPE** [3:49] DUO FOR GUITAR AND HARP

Allemande :: *Alman*

PREMIÈRE PARTIE PAR / FIRST PART BY

RENÉ MESANGEAU

DEUXIÈME PARTIE PAR / SECOND PART BY

WILLIAM LAWES

Courante 1 :: Courante 2

Corant 1 :: *Corant 2*



LES CONSORTS AVEC HARPE DE WILLIAM LAWES

Les 11 consorts de William Lawes « pour harpe, basse de viole, violon et théorbe » forment un recueil unique en son genre et sans précédent avéré historique exact. L'impact de la cassure catastrophique de la guerre civile anglaise sur la musique a empêché que ce genre d'ouvrage soit repris. Non seulement la guerre a-t-elle mis un terme aux brillantes activités du cercle musical de la cour de Charles 1^{er} pour lequel ces œuvres ont été conçues, mais elle coupa court également aux vies de Charles 1^{er}, décapité en 1649, et de Lawes lui-même lors du siège de Chester en 1645.

La richesse de ce remarquable trésor musical résulte du choix spécifique des instruments — pour lesquels Lawes élabore une écriture inventive et idiomatique, combiné à un langage expressif et profondément original. L'idée d'un consort mixte d'instruments spécifiques semble avoir pris naissance en Angleterre. Un type de regroupement « classique » unissant divers instruments s'y est cristallisé dans la pratique au cours des deux dernières décennies du XVI^e siècle, un phénomène attesté par les imprimés avec la parution en 1599 des *Consort Lessons* de Thomas Morley.

En envisageant ces Consorts avec harpe comme une adaptation et une transformation de l'ancien style pour consort mixte, on se rend compte que les pièces de Lawes se divisent en deux groupes distincts tant du point de vue de la texture que du style. Dans la Fantaisie et les trois Pavanes, la harpe exploite l'harmonie complète tel un liant au centre de la texture, soutenue par le théorbe à la ligne de basse. En fait, les parties de harpe dans les Pavanes peuvent se concevoir comme des pièces solos autonomes à la manière des pavanes élisabéthaines pour le luth ou le clavier. Dans les pièces de Lawes, le violon et la basse de viole ergotent une succession de diminutions d'une complexité extrême, tantôt en dialogue, tantôt en mouvement parallèle. En revanche, les suites de danses font appel à un trio composé du violon, de la main droite de la harpe et de la ligne de basse du théorbe (doublant presque toujours la basse de la partie de harpe), avec la viole comme seul « agent libre », réalisant des diminutions d'une très grande virtuosité.

■ LA BASSE DE VIOLE

Cet instrument ressort clairement comme la principale voix de virtuosité dans ces consorts. Bien que la viole joue parfois son rôle « naturel » de basse, sa principale fonction occupe ici, avec force ornements, le registre du ténor. Le ou les interprètes qui ont en premier joué ces Consorts avec harpe étaient, à l'évidence, d'une grande habileté.

■ LE VIOLON

De façon générale, le rôle du violon est d'entonner la mélodie principale, surtout dans les danses françaises. Dans les Pavanes en particulier, il ressort afin de devenir un véritable partenaire de la viole de gambe. Pourtant, la liberté et la complexité de l'ornementation s'aventure ici tellement loin des assises courantes de l'harmonie sur lesquelles le violon joue, que l'auditeur peut facilement croire que l'interprète improvise sa partie.

■ LE THÉORBE

Comme Lawes jouait lui-même du théorbe, les annotations des parties qui lui sont consacrées sont plutôt sommaires. Bien que les autographes de celles-ci subsistent dans leur intégralité, comportant même des harmonies complexes et inattendues, ils ne comportent aucun chiffrage. Cela veut-il dire que Lawes jouait toutes ces pièces *tasto solo*? Il semble plus réaliste de penser que celui-ci n'avait besoin que du « squelette » de la basse comme rappel de la « chair » qu'il avait à l'origine conçue tout autour. La manière dont il les jouait demeurera cependant à jamais un mystère, mais l'on sait sans l'ombre d'un doute qu'il était employé à la cour comme joueur de théorbe à 12 chœurs et qu'il connaissait intimement les dernières nouveautés venues de France, tant en musique qu'en matière de technique. La meilleure preuve en est son duo pour luths qu'il adapta d'un solo par le maître luthiste du baroque français, René Mesangeau. À la même époque (les années 1630), la musique de Mesangeau était arrangée pour la guitare baroque en Italie par G.P. Foscari, afin d'adapter le nouveau style français à son instrument comme le faisait Lawes en Angleterre avec le luth. De la même décennie date un manuscrit français comportant des pièces pour luth de Mesangeau. Dans la marge d'un des folios, on peut lire cette remarque : « *Monsieur Leflalle playd these tunes in the Queen's maske on his harpe* » (en anglais dans le texte). Il s'agit du harpiste français Jean LeFlesle, qui adopta le nom John LeFlelle quand on l'amena à la cour d'Angleterre avec l'entourage de la reine Henriette-Marie en 1629. Notre adaptation du duo de Lawes pour guitare baroque et harpe obéit donc à l'esprit et à la pratique de Lawes et de ses contemporains.

■ LA HARPE

La harpe constitue l'élément d'instrumentation ayant suscité au cours des dernières années de très nombreuses recherches, tout en alimentant de vifs débats. La question est de savoir pour quel type de harpe ces pièces ont été conçues. La harpe triple (*arpa*

doppia), apportée du continent en Angleterre par John LeFlelle, ou la harpe irlandaise, associée traditionnellement à la musique celtique indigène, mais présente à la cour d'Angleterre depuis le tout début du XVII^e siècle grâce au poste occupé par le harpiste irlandais Cormacke McDermott. En plus de Philip Squire, successeur de McDermott, l'entourage musical de Charles 1^{er} comptait deux autres joueurs de cet instrument : Lewis Evans et Daniel O'Cahill.

Les deux volets de la question sont abordés de manière approfondie par Peter Holman (pour la harpe irlandaise) dans son article « The Harp in Stuart England » (*Early Music*, mai 1987) et par Cheryl Ann Fulton (pour la harpe triple) dans *The American Harp Journal*, hiver 1985, et avec une vigueur renouvelée dans sa préface à la nouvelle édition des Consorts avec harpe, 2008 (voir plus bas : *Les sources et l'édition*).

La distinction n'est pas sans importance secondaire, et ce, en raison de la différence esthétique qui oppose le son de la harpe irlandaise aux cordes métalliques, qui résonne longtemps à la manière d'un orgue, à la sonorité de la harpe triple aux cordes de boyau, plus percussive et proche du luth.

De manière succincte, les arguments en faveur de la harpe triple sont les suivants :

1• L'arrivée de John LeFlelle à la cour d'Angleterre en 1629 marque non seulement la présence de la harpe triple continentale, mais aussi d'un interprète étoile de cet instrument. Dans son *Harmonie universelle* (Paris, 1636), Marin Mersenne en dit le plus grand bien :

« *Ceux qui ont ouy Flesle qui touche la Harpe en perfection, ne savent s'ils la doivent preferer au Luth, sur lequel elle a cette prerogative, que toutes ses chordes se touchent à vuide, &* »

2• Après l'arrivée de LeFlelle, son instrument est souvent appelé simplement « harpe », alors que l'instrument irlandais est toujours appelé « harpe irlandaise ».

3• L'alliance sonore de cordes de boyau frottées et pincées dans le registre aigu (violon et main droite de la harpe) et de celles du registre grave (viole de gambe,

théorbe et main gauche de la harpe) donne un résultat plus convaincant que lorsqu'on introduit la sonorité des cordes de métal.

4• Bien que la harpe irlandaise et les joueurs de cet instrument fussent présents parmi les musiciens de la cour, ce type de harpe était historiquement un instrument diatonique, incapable de rendre les passages chromatiques de ces œuvres de Lawes. La harpe irlandaise évoluait à cette époque vers un instrument chromatique, mais il n'y a rien qui laisse supposer que ce fut le cas parmi ces musiciens de la cour anglaise.

5• Avec l'arrivée de la nouvelle reine, la vogue pour tout ce qui venait de France, dont la musique de danse, ainsi que la grande quantité de danses françaises dans les Consorts avec harpe, fait penser que Lawes aurait probablement choisi (ou été poussé à choisir) le nouvel instrument à la mode et son virtuose en résidence.

J'ajouterais à ces arguments de Fulton que les exemples que j'ai entendus jusqu'à maintenant d'instruments montés avec des cordes de métal ne rendaient pas de manière convaincante la ligne du dessus en duo avec le violon dans les pièces de danse françaises.

Voici maintenant les arguments de Holman en faveur de la harpe irlandaise :

1• La prépondérance à la cour de joueurs de harpe irlandaise (trois contre un seul à la harpe triple) et le fait que deux d'entre eux faisaient partie de la Musique du Roi (comme Lawes dès 1635) plutôt que de la Musique de la Reine qui employait LeFelle, en ferait un choix plus probable pour Lawes.

2• Francis Bacon, dans son *Sylva Sylvarum* de 1727, dit :

« [...] Dans la musique dite « brisée » [*Broken Musick*] ou musique en consort, certains consorts d'instruments sont plus agréables à l'oreille que d'autres, comme la harpe irlandaise et la basse de viole, qui s'accordent à merveille. »

Puisque plusieurs des Consorts avec harpe (surtout les Pavanes) sont faits à la manière de solos de viole en diminutions (passages ornements entre les notes de la mélodie) alors que l'harmonie se déploie à la harpe, il se pourrait que Bacon décrive un genre très proche.

3• La tradition de la musique d'ensemble sous le mentor de Lawes, Coprario, et dans les consorts de Lawes lui-même, faisait appel à l'orgue comme texture « liante » entre les diverses lignes du contrepoint. La harpe irlandaise assumerait à l'oreille une fonction semblable dans le style d'écriture de Lawes.

4• Dans la partie de théorbe autographe des Consorts avec harpe, on retrouve deux noms aux côtés de celui de Lawes : dans le Paven Consort n° 9, le nom Cormacke et dans le Paven Consort n° 10, Coprario. Dans le cas du Consort n° 10, Lawes cite la première phrase de la ligne de basse de la Fantaisie pour deux basses de viole et orgue de Coprario. Dans le cas du Consort n° 9, on ne trouve aucune correspondance avec les quelques pièces encore existantes de Cormacke McDermott, mais on peut supposer une pareille citation. La présence de ces deux noms tend à renforcer la thèse de la harpe irlandaise, car Cormacke était lui-même un joueur de harpe irlandaise et l'usage que faisait Coprario de l'orgue est aussi à rapprocher de cet instrument.

J'ajouterais à ces arguments de Holman que l'ascendance sonore du consort élisabéthain tend aussi vers l'instrument à cordes de métal. L'effet de la harpe irlandaise est assez proche des sonorités combinées de la pandore et du cistre. Le rôle d'ornementation est ici passé du luth à la viole de gambe, mais l'effet charmant de cordes frottées avec des cordes pincées de boyau et de métal serait conservé dans une telle instrumentation.

■ EN CONCLUSION

Ce premier enregistrement intégral des Consorts avec harpe, dans lequel Maxine Eilander joue de la harpe triple avec cordes de boyau, témoigne de la commodité et du mérite de cet instrument dans ce répertoire.

Il se trouve que j'ai assisté, dans les années 1980, aux premiers essais de fabrication, de montage d'une harpe irlandaise historique destinée à l'exécution de ce répertoire. Malgré de sérieux problèmes (une note pouvait sembler varier de hauteur, et l'accord

était rarement stable pour la durée d'une pièce), je crois qu'on peut dire qu'il y avait promesse d'un effet heureux dans le cas des consorts construits autour des pavaues. Mais le fait qu'en plus de 20 ans — et ce en dépit d'un consensus musicologique en faveur de la harpe irlandaise (l'article de David Pinto du dernier dictionnaire Grove ne mentionne même pas une possibilité autre) —, personne ne se soit essayé (ou du moins n'ait réussi) à jouer les consorts construits autour des danses françaises sur une harpe irlandaise en dit beaucoup plus long que la seule érudition.

À mon avis, il se pourrait très bien que les deux genres de Consorts avec harpe de Lawes aient été inspirés par et conçus pour les deux instruments : les pavaues pour la harpe irlandaise et les danses françaises pour la harpe triple.

■ LES SOURCES ET L'ÉDITION

La nature complexe des sources explique sans doute pourquoi il aura fallu attendre si longtemps pour une édition complète des Consorts avec harpe. Jane Achtman a instigué le projet d'une édition complète, qui paraîtra aux Éditions PRB au cours de 2008. En raison de questions pointilleuses au sujet des parties de harpe et des deux consorts, dans lesquels les parties de harpe sont tout simplement inexistantes, elle a fait appel à Cheryl Ann Fulton, Maxine Eilander et moi-même pour compléter et annoter celles-ci. Nous remercions Jane et les Éditions PRB pour les exemplaires de lancement, que nous avons utilisés de pair avec les sources originales pour la préparation de cet enregistrement.

La Bodleian Library à Oxford renferme toutes les sources manuscrites des Consorts avec harpe. Les parties de violon, théorbe et viole de gambe sont heureusement complètes pour toutes les pièces. Les parties de harpe sont conservées pour les Consorts n^{os} 1 et 2. Ces parties autographes sont entièrement notées en deux parties, en clefs de basse et de dessus. La partie de basse est presque identique à la partie de théorbe et celle de dessus forme un duo avec le violon, souvent en mouvement parallèle de tierces, de sixtes et de dixièmes.

Les Consorts 7 à 11 sont en grandes partitions autographes. Ils font tous appel au style « grave » — trois Pavaues, une Fantaisie et le mouvement isolé appelé « Aire » du Consort 7 — dont les parties de harpe, écrites dans un style plein (d'habitude à quatre ou cinq voix), pourraient aisément se tenir en tant que pièces solos.

Cela nous aurait laissé sans parties de harpe pour les Consorts 3 à 6, si ce n'est pour un manuscrit non autographe conservé à Christ Church, Oxford. Toutes les pièces des Consorts 1 à 5 sont ici écrites dans une curieuse forme de partition réduite. En comparant avec les parties autographes des n^{os} 1 et 2, on se rend compte que cette partition transforme la partie de violon en une voix intérieure écrite une octave plus bas. Il a été suggéré que ces partitions apparemment plus complètes reflétaient les véritables intentions de Lawes quant aux parties de harpe, alors que les parties autographes n'auraient été que des esquisses. Il est beaucoup plus probable (et ceci est confirmé par tous les harpistes que je connais) que celles-ci ne sont en fait même pas des parties de harpe, mais plutôt des réductions pour le clavier qui, avec les parties de viole de gambe, seraient une version en duo des consorts. Quoiqu'il en soit, elles semblent renfermer les éléments nécessaires à la reconstitution des parties de harpe pour les Consorts 3 et 4. Malheureusement, le numéro 5 ne donne pas la partie de harpe, mais uniquement la partie de violon au dessus.

J'ai donc dû composer une partie de main droite pour les Consorts 5 et 6, avec la collaboration de Maxine Eilander pour les aspects de techniques du jeu, et c'est ce que l'on entend sur le présent enregistrement.

STEPHEN STUBBS, 2008

TRADUCTION : JACQUES-ANDRÉ HOULE



THE HARP CONSORTS OF WILLIAM LAWES

The eleven consorts by William Lawes “for the Harp, Bass Violl, Violin and Theorbo” are known collectively as “The Harp Consorts”. This creative collection of compositions, stands in a striking historical isolation with no exact precedent, and, through the catastrophic interruption of the English Civil War, no descendants whatsoever. That war not only ended the brilliant musical circle assembled at the court of Charles the First for which these works were conceived, it also ended the lives of Charles I (his beheading in 1649) and Lawes himself, at the siege of Chester in 1645.

It is the specificity of the instrumentation and the inventive and idiomatic writing for each, combined with Lawes’ intensely personal, expressive and quirky musical language that make the collection a unique treasure. The idea of a mixed consort of specific instruments seems to have a primarily English pedigree. A “classic” grouping of various instruments crystallized in practice there during the 1580’s and 90’s and then in print with the appearance of Thomas Morley’s *Consort Lessons* in 1599.

If we wish to imagine the Harp Consorts as William Lawes’ adaptation and transformation of the earlier style mixed consort we notice immediately that the Lawes pieces fall into two groups from a textural and stylistic point of view. In the Fantasy and the three Pavens, we have the harp playing the full harmony at the center of the texture, binding everything together and supported by the theorbo as a bass line. In fact the harp parts of the Pavens can function as stand-alone solo pieces in the style of Elizabethan Pavens for lute or keyboard. In the Lawes setting, the violin and bass viol become sparring partners in extremely complex division passages—sometimes in dialogue and sometimes in parallel. The suites of dance movements, on the other hand, call forth a trio consisting of the violin, the right hand of the harp and the bass of the theorbo (virtually always doubling the bass line of the harp part) with the viol as the sole “free agent” to make divisions with a very high degree of virtuosity.

■ THE BASS VIOL

This instrument has clearly emerged as the leading vehicle of virtuosity in these consorts. Although it occasionally participates in its “natural” role of bass line, its primary function has become the ornamental occupation of the tenor range. The player or players who first performed in the Harp Consorts were performers of great skill.

■ THE VIOLIN

The violin most often simply carries the predominant melody, particularly in the French dances. In the Pavens in particular it then emerges to become a true partner to the viola da gamba. But here the freedom and complexity of the ornamental writing sometimes veers so far from the “expected” landing points of the harmony upon which it improvises, that a listener can easily believe that the player is truly inventing the part “ex tempore”.

■ THE THEORBO

As Lawes' own instrument, the theorbo parts are most remarkable for their lack of information. We have the complete autograph parts for theorbo, and despite the sometimes complex and unexpected harmonies, there is not a single explanatory figure. Does this mean that Lawes played the pieces entirely "tasto solo"? It seems more realistic to assume that he only needed the bass "skeleton" as a reminder of the "whole body" which he had originally conceived. How he actually might have played these parts is a mystery locked in the mists of time, but the fact that he was employed at court as a player of the 12-course theorbo and that he was intimately acquainted with the latest music and techniques of French lute music is beyond doubt. The strongest evidence for this is the lute duet in which he adapted a solo by the seminal "baroque" lutenist of France—René Mesangeau—and fitted it out with an interlocking duet part for a second lute. At virtually the same time (the 1630's) Mesangeau's music was being adapted for the baroque guitar by G.P. Foscari in Italy, in order to bring the latest French style to his instrument as Lawes was doing with the English lute. Also from the same decade is a French manuscript containing the lute pieces of Mesangeau. In the margin of one folio is the remark: "Monsieur Leflalle playd these tunes in the Queen's maske on his harpe". This refers to the French harpist John LeFelle (Jean LeFlesle) who was brought to the English court in the entourage of Queen Henriette Marie in 1629. Our adaptation here of the Lawes duet for baroque guitar and harp is thus in both the spirit and the practice of Lawes and his historical moment.

■ THE HARP

We arrive to the element of instrumentation, which has occupied considerable recent research and some heated debate. The contention revolves around the question: for which of two kinds of harps were the pieces intended? The candidates are the continental triple-harp (*arpa doppia*) brought to England by the aforementioned John

LeFelle with the arrival of the new French Queen, or the Irish harp, traditionally associated with indigenous Celtic music, but present at the English court from the turn of the 17th century with the employment of Irish harper Cormacke McDermott. The musical household of Charles I included Cormacke's successor Philip Squire, as well as two further players of Irish harp: Lewis Evans and Daniel O' Cahill.

Detailed discussions of the issue are represented by Peter Holman (for the Irish harp) in his article "The Harp in Stuart England" (EM. May 1987), and Cheryl Ann Fulton (for the triple harp) in the American Harp Journal of Winter 1985, and with renewed vigor in the preface to the new edition of the Harp Consorts 2008 (see *The sources and the edition* below).

The distinction is of more than peripheral interest because of the difference in aesthetic result between the long-ringing organ-like quality of the wire-strung Irish harp and the percussive lute-like quality of the gut-strung triple harp.

Briefly, the main arguments for the triple harp are:

1• John LeFelle's arrival to the English court in 1629 brought with it both the continental triple harp and a "star" player of that instrument. He was lauded by Marin Mersenne in his *Harmonie universelle* (Paris, 1636) in the following terms:

"Those who have heard Flesle, who plays this harp (Harpe ordinaire à trois rangs) with perfection, are not sure whether to prefer its sound to that of the lute. The harp's advantage lies in the fact that all its strings can be sounded separately and that it can be tuned more perfectly than the lute."

2• After LeFelle's arrival, references to his instrument are often simply "the harp" whereas the Irish instrument was consistently called "the Irish harp".

3• The aesthetic combination of bowed and plucked gut strings in the high range (violin and right hand of harp) with those in the low range (viola da gamba and theorbo and left hand of harp) make a more convincing combination than introducing the element of wire strings.

4• Although the Irish harp and harpers were present amongst the court musicians, the instrument was historically a diatonic instrument incapable of the chromatics in the Lawes scores. There is evidence that the Irish harp was being transformed into a chromatic instrument at this period but no direct evidence linking that to these court musicians.

5• The fashion for all things French including French dance music, ushered in with the new Queen, together with the quantity of French dance music in the “Harp Consorts”, makes it likely that Lawes would have chosen (or been encouraged to choose) the fashionable new instrument and its resident virtuoso.

I would add to these arguments from Fulton that the examples of wire-strung instruments that I have heard so far would be incapable of making a convincing treble line in duet with the violin in the French dance pieces.

The corresponding arguments for the Irish harp from Holman are these:

1• The preponderance of Irish harpers at court (three to one against the triple harp) together with the fact that two of those were in the King’s Music (as was Lawes from 1635) as opposed to the Queen’s Music which employed LeFelle, make it the more likely choice for Lawes.

2• Francis Bacon in his *Sylva Sylvarum*, 1627, says:

“...In that Musick which we call Broken Musick or Consort Music; some consorts of instruments are sweeter than others; As the Irish Harpe and Base Viol agree well.”

Seeing that some of the harp consorts (particularly the Pavens) are very like a division viol solo with the full harmony deployed on the harp, Bacon could be describing a strongly related genre.

3• The tradition of ensemble music under Lawes’ mentor Coprario and Lawes’ own consorts which utilize the organ as the “binding” texture between the contrapuntal lines makes the similarity in function to the Irish harp an element of familiarity in Lawes in compositional style.

4• In the autograph theorbo part of the Harp Consorts two names appear besides that of Lawes himself: in the Paven Consort No.9 the name Cormacke, and in the Paven Consort No.10, Coprario. In the case of Consort 10, Lawes is quoting the first phrase of the bass line from Coprario’s Fantasia for Two Bass Viols and Organ. In the case of Consort 9 no relationship has been found to the handful of extant pieces from Cormacke McDermott, but a similar quotation from his works can be assumed. Both names tend to reinforce the Irish harp association in the sense that Cormacke was himself an Irish harper and Coprario’s use of organ is also closer to that instrument.

I would add to these arguments from Holman that the textural ancestry of the Elizabethan consort also tends toward the wire-strung instrument. The Irish harp is quite close in effect to the combined sounds of the bandora and cittern. The division-making role has now been handed on from the lute to the viola da gamba, but the charming effect of bowed strings together with both gut and wire plucked strings would be retained in this instrumentation.

■ IN CONCLUSION

This recording, where Maxine Eilander plays the gut-strung triple-harp throughout this first complete recording of all of the Harp Consorts, is testimony to the practicality and success of that instrument in this repertoire.

I happened to have been present at the early attempts to make, string, and play a historically based Irish harp for this repertoire in the 1980’s. Despite serious problems (a single note seemed to vary in pitch, and the tuning would rarely hold for the duration of an entire piece) I think it can be said that there was a promise of a good effect in the Paven based consorts. The fact that, despite a musicological consensus favoring the Irish harp (the present Grove’s article by David Pinto doesn’t even mention the alternative interpretation), that in well over 20 intervening years, no one has attempted (or at any rate, succeeded) to play the French dance-based consorts on the Irish harp speaks louder than scholarship alone.

A strong possibility, in my view, is that the two genres of Lawes Harp Consorts were inspired by and conceived for the two instruments—Pavens for the Irish and French dances for the triple.

■ THE SOURCES AND THE EDITION

The complex nature of the source material is the likely reason that a complete edition of all the Harp Consorts has been late in coming. Jane Achtman initiated the project of a complete edition, which will appear in PRB Editions in the course of 2008. Because of detailed questions about the harp parts, and the two consorts lacking a harp part entirely, she called on Cheryl Ann Fulton, Maxine Eilander and myself for the completion and annotation of the harp parts. Thanks to Jane and PRB editions for advance copies of printed parts, which were used in consultation with the original source material in the preparation of this recording.

The Bodleian Library in Oxford houses all of the autograph sources for the Harp Consorts. The violin, theorbo and viola da gamba parts are happily complete for all the pieces. The harp parts exist for Consorts No.1 and 2. These autograph parts are annotated throughout in two parts in bass and treble clefs. The bass part is largely identical with the theorbo part. The treble parts form a duet with the violin, often in parallel motion in the typical “harmonizing” intervals of the third, sixth and tenth.

Consorts 7-11 exist in full autograph score. These all feature the “grave” style, three Pavens, a Fantasy and the single movement called Aire of Consort 7. They all feature harp parts written in a full textured (usually in four or five parts) style which could stand alone as solo pieces for the harp.

This would have left Consorts 3-6 without a harp part except for the related manuscript (non-autograph) at Christ Church, Oxford. All the pieces of Harp Consorts 1-5 are written here in an odd form of short score. Comparison with the autograph harp parts of No.1 and 2 shows that this score appends the violin part as an inner voice an octave

lower. It has been speculated that these fuller scores represent the true intention of Lawes for the harp parts, whereas the autograph parts represent a sketch. The much stronger likelihood (confirmed by all practicing harpists of my acquaintance) is that these are not harp parts at all. They are very possibly keyboard reductions, which, combined with the viola da gamba parts could represent the consorts in a duo version.

Whatever their real purpose and origin, they would appear to contain the necessary information to reconstruct the harp parts of Consorts 3 and 4. Unfortunately, number five does not give the harp part, but simply gives the violin part in the treble.

This fact made it necessary to compose a right hand part for Consorts 5 & 6 which I did, in collaboration with Maxine Eilander for considerations of playability, and they are heard on this recording.

STEPHEN STUBBS, 2008

■ MAXINE EILANDER

Maxine Eilander qui habite Seattle, aux États-Unis, joue toute une gamme de harpes historiques : la *arpa doppia* italienne, la harpe à cordes croisées espagnole, la « Davidsharfe » allemande, la triple harpe galloise et la harpe à pédales à simple mouvement. Madame Eilander est née aux Pays-Bas et a grandi en Afrique du Sud où elle a obtenu son baccalauréat de musique sur la harpe classique. Son intérêt particulier pour la musique ancienne l'a menée à poursuivre ses études à Brême, en Allemagne, où elle a obtenu un diplôme de troisième cycle en harpes historiques et en basse continue. Depuis, elle s'est produite comme soliste avec de nombreux ensembles, dont Teatro Lirico, Tragicomedia, Tafelmusik, The Toronto Consort, Les Voix humaines, The Sixteen et Seattle Baroque. On a pu l'entendre partout dans le monde, jouant la basse continue dans plusieurs opéras baroques ainsi qu'en musique de chambre. Maxine Eilander est directrice et professeure de harpe à la Seattle Academy of Baroque Opera.

Le présent disque compact est le premier enregistrement intégral des Consorts avec harpe de William Lawes.

Maxine Eilander lives in Seattle (USA) and plays on a range of specialized early harps: the Italian *arpa doppia*, the Spanish cross-strung harp, the German 'Davidsharfe', the Welsh triple harp, and the single action pedal harp. Maxine was born in Holland, and grew up in South Africa where she earned her Bachelor of Music on the classical harp. Her special interest in early music led her to further studies in Bremen, Germany, where she completed her postgraduate diploma in early harps and continuo practice. Since then she has appeared as a soloist with many ensembles including Teatro Lirico, Tragicomedia, Tafelmusik, The Toronto Consort, Les Voix humaines, The Sixteen, and Seattle Baroque. She has appeared around the world, playing continuo in productions of various baroque operas and chamber music. Maxine is managing director and teaches harp at the Seattle Academy of Baroque Opera.

This recording of William Lawes' 'Harp Consorts' is the first complete recording of the Harp Consorts.



■ STEPHEN STUBBS

Après trente ans de carrière en Europe, le chef et luthiste Stephen Stubbs est retourné dans sa ville natale de Seattle afin d'y établir sa nouvelle compagnie d'opéra, Pacific Operaworks.

C'est avec la direction de *La Morte d'Orfeo* de Stefano Landi au Festival de Bruges en 1987 qu'il entreprend sa carrière comme chef à l'opéra, coïncidant ainsi avec la fondation de son ensemble Tragicomedia, qui possède une vaste discographie en plus d'avoir complété des tournées en Europe, en Amérique du Nord et au Japon. Monsieur Stubbs a été invité à diriger de nombreuses productions d'opéra en Europe, aux États-Unis, au Canada et en Scandinavie. Depuis 1997, il dirige l'opéra lors du bisannuel Boston Early Music Festival. L'enregistrement de la production du Festival de l'*Ariadne* de Conradi a été mis en nomination pour un prix Grammy en 2006 et celui de *Thésée* de Lully est paru en 2007.

Stephen Stubbs a créé l'ensemble Teatro Lirico dont les débuts sur disque remontent à 1996. En tant que chef invité cette saison, on l'aura vu diriger le Pacific Baroque Orchestra, Solamente Naturali de Bratislava, la Holland Baroque Society, *Psyche* de Lully à Boston, *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi à Seattle, de même que son *Orfeo* à l'Opéra des Pays-Bas, puis des productions estudiantines à Yale et à Oberlin.

Afin de former les chanteurs et instrumentistes de la génération montante, il a institué en 1997 un cours d'opéra ancien, l'Accademia d'Amore. Afin de prolonger cet atelier qui a lieu en août, des ateliers les week-ends y sont désormais offerts durant l'année sous les auspices de la Seattle Academy of Baroque Opera.

After a thirty year career in Europe, musical director and lutenist Stephen Stubbs recently returned to his native Seattle to establish his new opera company, Pacific Operaworks.

With his direction of Stefano Landi's *La Morte d'Orfeo* at the 1987 Bruges festival, he began his career as opera director and simultaneously founded the ensemble Tragicomedia, which has since recorded numerous CDs and completed tours of Europe, North America, and Japan. Stubbs has been invited to direct opera productions in Europe, the US, Canada, and Scandinavia. Since 1997 he has co-directed the biennial Boston Early Music Festival opera. The Festival's recording of Conradi's *Ariadne* was nominated for a Grammy award in 2006, and their recording of Lully's *Thésée* was released in 2007.

Stephen Stubbs created the ensemble Teatro Lirico, who made their recording debut in 1996. As guest conductor this season he will lead projects with Pacific Baroque Orchestra, Solamente Naturali of Bratislava, the Holland Baroque Society, Lully's *Psyche* in Boston, Monteverdi's *Poppea* in Seattle, as well as *Orfeo* at the Netherlands Opera, and student operas at Yale and Oberlin.

To cultivate the singers and players of the next generation he founded an early opera course called the Accademia d'Amore in 1997. Beyond this annual August workshop, there is now a series of weekend workshops during the year under the auspices of the Seattle Academy of Baroque Opera.



DAVID GREENBERG

David Greenberg a appris de lui-même et par oreille des airs de violon traditionnel durant son enfance au Maryland. C'est pendant son adolescence qu'il apprend à maîtriser le violon classique, pour ensuite étudier le violon baroque au cours des années 1980 avec Stanley Ritchie au Early Music Institute de l'université de l'Indiana et joue et enregistre avec Tafelmusik. Il se spécialise dans la musique traditionnelle baroque écossaise et enregistre trois disques innovateurs avec son ensemble Puirt A Baroque. Se plongeant au même moment dans la musique traditionnelle du Cap-Breton, il écrit en collaboration avec son épouse, Kate Dunlay, le populaire traité sur la musique de violon traditionnel du Cap-Breton, *The DunGreen Collection*. Il a enregistré plus de 70 disques, dont des douzaines avec Tafelmusik, de même que des collaborations avec Suzie LeBlanc, le Toronto Consort, le Chris Norman Ensemble, Ferintosh, Les Voix humaines, Apollo's Fire, Seattle Baroque Orchestra, Ensemble Caprice et Symphony Nova Scotia. David habite avec sa famille à Halifax, en Nouvelle-Écosse, partageant son temps entre ses partenaires habituels, dont David McGuinness & Concerto Caledonia, Chris Norman, le pianiste du Cap-Breton Doug MacPhee, et son propre ensemble, Tempest.

dungreenmusic.com

David Greenberg taught himself folk fiddle tunes by ear as a young child growing up in Maryland. He learned conventional classical violin through his teens, and in the mid 80s he studied baroque violin with Stanley Ritchie at Indiana University's Early Music Institute. David spent the 1990s performing and recording with Tafelmusik while developing a specialty in Scottish baroque-folk music, recording three groundbreaking CDs in this genre with his group Puirt A Baroque. Immersing himself in Cape Breton traditional music, he also co-authored at this time the popular treatise on Cape Breton fiddle music, the *DunGreen Collection*, with his wife Kate Dunlay. Overall he has recorded more than 70 albums, including dozens with Tafelmusik as well as collaborations with Suzie LeBlanc, Toronto Consort, Chris Norman Ensemble, Ferintosh, Les Voix Humaines, Apollo's Fire, Seattle Baroque Orchestra, Ensemble Caprice, and Symphony Nova Scotia. David lives with his family in Halifax, Nova Scotia, dividing his time among various regular co-conspirators such as David McGuinness & Concerto Caledonia, Chris Norman, Cape Breton pianist Doug MacPhee, and his own Tempest ensemble.

dungreenmusic.com



■ LES VOIX HUMAINES

On a comparé leur discours musical au jeu de trapézistes et leur complicité télépathique à celle d'une paire de saxophonistes jazz ! Susie Napper et Margaret Little, qui forment le duo Les Voix humaines, éblouissent les mélomanes de par le monde depuis 1985, offrant sur disque et en concert des prestations audacieuses de musiques anciennes et nouvelles pour violes de gambe. Elles sont réputées pour la beauté et l'originalité de leurs arrangements pour deux violes et sont devenues une référence mondiale pour la musique de Sainte-Colombe. Après le DIAPASON D'OR pour leur quatrième volume de l'intégrale des *Concerts a deux violes esgales* de ce compositeur, elles ont reçu le Prix Opus 2007 du Conseil québécois de la musique pour INTERPRÈTES DE L'ANNÉE.

Les Voix humaines ont gravé plus d'une trentaine de CD qui leur ont valu l'éloge des critiques et de nombreux prix prestigieux. Ils comprennent entre autres l'intégrale du *Poeticall Musicke* de Tobias Hume, *The 4 Seasons* de Christopher Simpson, l'intégrale de *Le Nympe di Rheno* de Johannes Schenck, plusieurs disques avec la soprano Suzie LeBlanc et l'alto Daniel Taylor, un disque Telemann avec le réputé flûtiste belge Barthold Kuijken et un disque Marais avec le renommé violiste Wieland Kuijken. Leur intégrale discographique des *Concerts a deux violes esgales* de Sainte-Colombe (4 CD doubles) constitue une première mondiale.

Le duo s'est produit en tournée en Amérique du Nord, au Mexique, en Europe, en Australie, en Nouvelle-Zélande et en Israël. Il a été invité dans des festivals prestigieux tels Early Music Vancouver, le Festival International Cervantino, le Festival international de Brighton, le Festival Oude Musiek d'Utrecht, le Boston Early Music Festival, les Festivités d'été de musique ancienne à Prague et le Israel Festival.

www.lesvoixhumaines.org

Their musical complicity has been compared to the skill of two trapeze artists or the telepathic communion of a pair of jazz saxophonists! Susie Napper and Margaret Little, the two gambists of Les Voix humaines, have been thrilling audiences worldwide with dashing performances of early and contemporary music for viols since 1985. They are renowned for their spectacular arrangements for two viols and have become a world reference for the music of Sainte-Colombe. After being awarded a DIAPASON D'OR for their fourth volume of Sainte-Colombe's *Concerts a deux violes esgales*, they received the prestigious Opus Award 2007 for PERFORMERS OF THE YEAR from the Conseil québécois de la musique.

Les Voix humaines has recorded over thirty discs which have received critical acclaim and prestigious awards. They include the complete *Poeticall Musicke* of Tobias Hume, *The 4 Seasons* of Christopher Simpson, the complete *Le Nympe di Rheno* of Johannes Schenck, several discs with soprano Suzie LeBlanc and countertenor Daniel Taylor, a Telemann disc with renowned Belgian flutist Barthold Kuijken and a Marais disc with world famous gambist Wieland Kuijken. Their recording of the complete *Concerts a deux violes esgales* by Sainte-Colombe (4 double CDs) is a world premiere.

The duo has toured in North America, Mexico, Europe, Australia, New Zealand and Israel, performing in prestigious festivals such as Early Music Vancouver, the Festival Internacional Cervantino, the Brighton International Music Festival, the Festival Oude Musiek, Holland, the Boston Early Music Festival, the Summer Festivities of Early Music in Prague and the Israel Festival.



Photo: Johanne Mercier



PARUS CHEZ ATMA
PREVIOUS RELEASES

SONATE AL PIZZICO
Stephen Stubbs
Maxine Eilander
ACD2 2272

BACH • LUTE WORKS
Stephen Stubbs
ACD2 2238

INSTRUMENTS

Maxine Eilander : Harpe triple / *Triple harp*, Claus Huettel, 2005
Merci à Sara Lackie pour le prêt de sa harpe
With thanks to Sara Lackie for the loan of her harp
Stephen Stubbs : Théorbe anglais par / *English theorbo* by Andrew Rutherford 1996
Susie Napper : Barak Norman, Londres / *London*, 1680
Margaret Little : Bernard Prunier et Judith Kraft, 1982, d'après / *after Colichon*
David Greenberg : Violon / *Violin* Masa Inokuchi (Toronto) 1997



SAINTE-COLOMBE
Intégrale des Concerts
a deux violes esgales
Les Voix Humaines

Volume I
ACD2 2275



Volume II
ACD2 2276



Volume III
ACD2 2277



Volume IV
ACD2 2278



Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Réalisation et production / *Produced by: Johanne Goyette*
Montage / *Edited by: Eric Milnes*

Église Saint-Augustin de Mirabel (Québec), Canada
Duo enregistré en décembre 2002 / *Duo recorded in December 2002*
Consorts enregistrés en avril 2006 / *Consorts recorded in April 2006*

Graphisme / *Graphic design: Diane Lagacé*

Photo de couverture / *Cover photo: Woman Wearing a 17th-Century Ivory Flea Trap* © CORBIS

