



Photo: François Goupil

Charles Daniels

Lute Songs

Nigel North

Charles Daniels TÉNOR | TENOR
Nigel North LUTH | LUTE

Lute Songs

Alfonso II Ferrabosco (av.1578-1628)

- 1 | *Come my Celia* (AYRES) 2:14
- 2 | *Like hermit poor* (AYRES, 1609) 1:42
- 3 | *So so, leave off this last lamenting kisse* (AYRES) 2:38

Thomas Campion (1567-1620)

- 4 | *Fire fire* (THE THIRD BOOKE OF AYRES, v.1617) 1:53
- 5 | *I care not for these ladies* (IN ROSSETER: A BOOKE OF AYRES, 1601) 2:22

Thomas Morley (1557-1602)

- 6 | *A painted tale* (FIRST BOOK OF AYRES, 1600) 2:29
- 7 | *Thirsis and Milla* (FIRST BOOK OF AYRES) 2:49
- 8 | *With my love my life was nestled* (FIRST BOOK OF AYRES) 2:17
- 9 | *I saw my lady weeping* (FIRST BOOK OF AYRES) 3:20

William Corkine (fl. 1610-1612)

- 10 | *Beauty sat bathing* (AYRES TO SING AND PLAY..., 1610) 2:27
- 11 | *Tis true, tis day* (THE SECOND BOOKE OF AYRES, 1612) 2:53

Thomas Morley

- 12 | *Who is it that this dark night* (FIRST BOOK OF AYRES) 5:15
- 13 | *Can I forget what reasons force* (FIRST BOOK OF AYRES) 2:56

Thomas Ford (v.1580-1648)

- 14 | *Fair, sweet, cruell* (MUSICKE OF SUNDRIE KINDES, 1607) 1:43
- 15 | *Goe passions to the cruell faire* (MUSICKE OF SUNDRIE KINDES) 3:29
- 16 | *Not full twelve years* (MUSICKE OF SUNDRIE KINDES) 2:24

Robert II Jones (fl. 1597-1613)

- 17 | *Whither runneth my sweet hart* (THE SECOND BOOK OF SONGS, 1601) 2:24
- 18 | *Come sorrows* (THE SECOND BOOK OF SONGS) 2:35

Francis Pilkington (v.1570-1638)

- 19 | *Aye mee, she frownes* (THE FIRST BOOKE OF SONGS, 1605) 3:52

Thomas Morley

- 20 | *Absence, hear thou my protestation* (FIRST BOOK OF AYRES) 5:07
- 21 | *Come sorrow come* (FIRST BOOK OF AYRES) 6:09

Philip Rosseter (1568-1623)

- 22 | *When Laura smiles* (A BOOKE OF AYRES) 3:14
- 23 | *What then is love but mourning* (A BOOKE OF AYRES) 2:08



Lute Songs

La musique vocale d'inspiration profane de l'ère élisabéthaine a sans doute plus fait pour la gloire de la musique anglaise que toute la production des siècles à venir.

JACQUES MICHON,
LA MUSIQUE ANGLAISE, 1970.

Grâce à la prospérité et à la paix intérieure, la musique vocale profane connaît en Angleterre, à partir de la dernière décennie du XVI^e siècle, un essor aussi soudain que remarquable. C'est d'abord le madrigal, forme par excellence de la Renaissance italienne, ainsi que ses formes apparentées, plus légères, la *canzonetta* et le *balletto*, qui retiennent l'attention des compositeurs. La musique de la Péninsule était appréciée dans les îles Britanniques depuis le règne d'Henri VIII et tant les goûts de la Cour et de la noblesse que ceux d'une bourgeoisie éprise de culture demandent bientôt aux musiciens d'adapter le madrigal à la langue et à la poésie anglaises. Parallèlement, les Anglais cultivent un autre genre contrapuntique, le *consort song*, où une voix soliste s'imbrique dans la polyphonie des violes. Plus importante cependant demeure l'éclosion du *lute song* — les termes *song* et *ayre* sont alors interchangeable —, qu'Henry de Rouville décrit comme « une miniature pour une voix et luth, dont l'accompagnement crée l'atmosphère, de la tendresse pastorale à l'amour malheureux ».

L'habitude de chanter en s'accompagnant d'un instrument n'était certes pas nouvelle; les plus anciennes formes de cette monodie accompagnée avant la lettre remontent à la

plus haute Antiquité — qu'on songe à Orphée lui-même — et elles n'étaient pas disparues aux siècles de la polyphonie triomphante. Les premiers exemples écrits en font état dès la fin du XV^e siècle dans plusieurs pays d'Europe: quelques manuscrits témoignent qu'on ne chante souvent qu'une des voix de diverses chansons polyphoniques, tandis que le luth se charge des autres parties.

Les premiers exemples imprimés d'un répertoire spécifique, avec un accompagnement de luth simplifié, paraissent chez Petrucci, et la pratique s'en répand très rapidement. Baldassare Castiglione, dans son célèbre *Il Cortegiano* paru en 1528, rapporte que « *singing to the lute with dittie (me thinke) is more pleasant than the rest, for it addeth to the wordes such a grace and strength, that it is a great wonder* » (traduction anglaise de 1561). En Angleterre, de plus en plus de nobles — parmi lesquels Anne Boleyn et Marie Stuart —, d'amateurs et de musiciens rattachés aux grandes maisons chantent en s'accompagnant au luth. Cette forme d'air de cour est au départ influencée par les œuvres d'Adrien Le Roy, puis, plus tard, par les monodies « nouvelles » de Giulio Caccini. Mais John Dowland donne en 1597 les premiers exemples du genre typiquement anglais du *lute song*, dont le charme réside en ce que l'effusion passionnée se cache derrière une certaine réserve et qu'on y retrouve, plus encore qu'ailleurs, comme le dit Rouville, « cet humour triste tellement britannique donnant l'impression que les larmes ont envie de danser ».

Les pages de titre des recueils indiquent qu'on peut les chanter non seulement accompagnés par un luth, mais aussi par une viole ou tout autre instrument apparenté, et certains en proposent aussi une version à plusieurs voix. Le souci premier des compositeurs reste cependant celui d'unir intimement paroles et musique. Comme le dit Jacques Michon, « cette forme d'exécution permet non seulement à la voix soliste de s'imposer, mais aussi au texte des poèmes d'être clairement compris », ce qui fait que « ces derniers sont généralement plus soignés que dans le madrigal et empruntés à de plus grands poètes ». L'accompagnement peut montrer quelques relents de contrepoint et imiter les motifs de la ligne vocale, mais il est le plus souvent vertical et harmonique, cherchant à mettre en valeur le dessin rythmique de la voix. Sans s'attarder de trop près au sens de mots particuliers, les compositeurs soignent l'atmosphère générale, tantôt légère, tantôt mélancolique, de chacune de ces miniatures, recherchant la perfection de la forme et l'élégance de l'expression.

Fils d'un musicien originaire de Bologne, **Alfonso II Ferrabosco** illustre d'abord le madrigal italien, laissant également des anthems et d'importantes fantaisies pour violes. En 1609, il dédie au prince Henry son livre d'airs; certains ont été prévus pour quelques *masques* montés par Ben Jonson, qui le tenait en haute estime. Il montre de belles qualités de souplesse et un large ambitus, tandis que l'accompagnement, plus savant qu'à l'ordinaire, laisse entendre certains éléments d'imitation contrapuntique.

Thomas Campion figure en bonne place parmi les meilleurs et les plus prolifiques maîtres du *lute song*. Campion n'est cependant pas un musicien professionnel. Bien qu'il ait rédigé un traité de contrepoint et participé comme compositeur et metteur en scène à quelques *masques*, il avait d'abord étudié le droit et la poésie latine, avant d'aller sur le continent parfaire une formation de médecin. Fin lettré — T.S. Eliot estimera qu'« *except for Shakespeare, [he is] the most accomplished master of rhymed lyric of this time* » —, Campion écrit lui-même les textes qu'il met en musique dans ses quatre livres d'airs. De l'avis de Diana Poulton, « *at his best, he achieved a remarkably high level of beauty and distinction, with elegant and exquisitely balanced melodies* ».

Ami de Campion, **Philip Rosseter** est, comme lui et comme Dowland, un protégé de Sir Thomas Monson. Luthiste de Jacques I^{er} dès 1603, il sera musicien de la Cour, pédagogue et imprésario. La moitié des airs du livre qu'il publie en 1601 sont de Campion et les poèmes qu'il met lui-même en musique sont vraisemblablement de son ami. Ses pièces séduisent par leur aisance mélodique, tandis qu'il attire l'attention dans une préface sur le fait qu'il favorise un accompagnement simple, harmonique, évitant le style contrapuntique « *intricate [and] bated with fuge* ».

Collègue de Rosseter à la Cour, **Robert II Jones** est luthiste et chanteur. Reçu bachelier en musique de l'université d'Oxford en 1597, il est bientôt au service du prince Henry et il collabore aux spectacles de la Cour. Il fait paraître en 1600 le premier de ses cinq livres d'airs, « dont plusieurs sont d'une rare beauté », de l'avis de Jacques Michon, et pour lesquels il propose également une version à quatre voix. À travers une écriture assez simple, il cultive, particulièrement dans son *Second Booke*, la veine pathétique chère à Dowland.

Lui aussi bachelier d'Oxford, l'organiste et théoricien **Thomas Morley** est Gentleman de la Chapelle royale en 1592 et il publie cinq ans plus tard son important traité *A Plaine and*

Easie Introduction to Practicall Musicke. Éditeur, il reprend en 1598 le privilège accordé à William Byrd pour imprimer de la musique; il rassemblera en 1601 les madrigaux de divers compositeurs à la gloire d'Élisabeth I^{re} sous le titre de *The Triumphes of Oriana*. Morley est au premier chef un des grands représentants du madrigal anglais et il laisse plusieurs livres de madrigaux, canzonettes et *ballads*, de deux à six voix, certains avec accompagnement de luth. Il touche peu au *lute song*, avouant être « *no professor thereof, but like a blind man groping for my way* ». Son *First Booke of Ayres*, paru en 1600, ne sera suivi d'aucun autre, la mort emportant le musicien deux ans plus tard. Plusieurs de ses airs figurent, de l'avis de Philip Brett, « *among the most delightful in the repertory* ».

Après avoir obtenu son baccalauréat d'Oxford en 1595, **Francis Pilkington** est clerc au service de la cathédrale de Chester et il sera ordonné ministre du culte en 1614. En 1605, il fait paraître son unique recueil, *The First Booke of Songs* — lui non plus n'en publiera pas d'autre — où, sur des textes de qualité, il montre une inspiration sérieuse, proche de Campion et de Rosseter.

Même s'il dérive sensiblement du madrigal, l'air accompagné au luth se complaît dans une expression des sentiments qui relève assurément d'un esprit nouveau. Monodique et d'un soutien harmonique, cet « *ayre* » anglais se distingue certes du style récitatif qu'expérimentent les Italiens à la même époque et de l'air de cour un peu plus tardif des Français, mais il n'en révèle pas moins un souci très remarquable d'émouvoir. Comme il en est des relations entre la préciosité française et les œuvres de Moulinié ou Boesset, il ne semble pas inutile de rappeler que le raffinement et la délicatesse de ces airs anglais s'inscrivent dans le prolongement de l'euphuisme, mouvement comparable à celui qui se crée autour de Gongora [en Espagne] ou de Marino [en Italie] et qui prend très tôt naissance avec la publication des deux parties de *Euphuus* de John Lyly. Si la critique littéraire de la première moitié du XX^e siècle se montre aussi sévère avec le poète britannique qu'avec ses semblables continentaux (un art alambiqué et prétentieux, des comparaisons trop recherchées, des antithèses invraisemblables et toutes sortes d'extravagances bien baroques), la musique échappe à ces jugements.

FRANÇOIS SABATIER,
MIROIRS DE LA MUSIQUE, 1998.

On ne sait presque rien de **William Corkine** si ce n'est qu'il se décrit lui-même dans une de ses préfaces comme « *a poor man indebted to many* ». On a de lui deux livres d'airs, ses seules œuvres connues, parus en 1610 et 1612, où il montre beaucoup de charme dans l'expression.

Lui aussi d'abord au service du prince Henry — mort prématurément en 1611 —, **Thomas Ford** est bientôt gambiste du prince Charles, futur Charles I^{er}, dont il sera « *composer to the private musick* » jusqu'en 1642. Il laisse une vingtaine d'antheims et quelques fantaisies pour violes, où il se montre excellent contrapuntiste. Il publie en 1607 un livre d'airs au luth, proposés aussi en version à quatre voix, sous le beau titre de *Musicke of Sundrie Kindes*; selon Ian Spink, il y fait preuve d'un charme certain et d'une « *exquisite sensibility that places one or two songs among the very best of the period* ».

Cette riche production, qui marie musique et poésie d'une façon exemplaire, semble bien confirmer le jugement d'Edmund H. Fellowes : « *The English School of lutenist song-writers stands by itself as something that had no parallel in contemporary Europe.* »

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2007.

Thanks to growing prosperity and domestic peace, England witnessed a boom in secular vocal music in the last decade of the 16th century, as sudden as it was remarkable. Composers turned their attention first to the madrigal, foremost among the forms of the Italian Renaissance, as well as to its lighter variants, the *canzonetta* and the *balletto*. Italian music met with much favour in the British Isles since the reign of Henry VIII, and prevailing tastes at Court and among the nobility as well as the culture-hungry bourgeoisie soon required of musicians that they adjust the madrigal to English poetry. Another contrapuntal genre cultivated in England at the time was the consort song, in which a solo voice merges with the polyphony of the viols. The most important form to appear, though, was the lute song, or ayre, which Henry de Rouville described as “a miniature for voice and lute, whose accompaniment sets the mood, ranging from pastoral tenderness to unhappy love.”



Lute Songs

Secular vocal music of the Elizabethan Period probably contributed more to the glory of English music than all that would be produced in the following centuries.

JACQUES MICHON,
LA MUSIQUE ANGLAISE, 1970.

The practice of singing with an accompanying instrument was of course not new; the oldest forms of accompanied monody go back to the highest Antiquity—one has only to think of Orpheus—and they had not disappeared in the Polyphonic Era. The earliest witnesses to this are several late 15th-century manuscripts from various parts of Europe, in which only one voice of a polyphonic song was actually sung, while the others were played on the lute.

The first published instances of a specific song repertoire using a simplified lute accompaniment came off the presses of Petrucci, and the practice quickly spread. In his famous *Il Cortegiano* of 1528, Baldassare Castiglione reports that “*singing to the lute with dittie (me thinke) is more pleasant than the rest, for it addeth to the wordes such a grace and strength, that it is a great wonder*” (English translation from 1561). In England, a growing number among the nobility (amid whom Anne Boleyn and Mary Stuart), of amateurs, and of musicians of good employ were now singing with lute accompaniment. This form of court air was initially influenced by the works of Adrien Le Roy, and later by the “new” monodies of Giulio Caccini. But it was John Dowland who in 1597 first introduced the typically English lute song, whose charm lies in the fact that the display of passions is veiled by a certain restraint while expressing more so than any other genre, writes Rouville, “that characteristically British sad brand of humour which gives the impression tears are tempted to dance.”

The title pages of these collections specified that they could be sung not only accompanied by a lute, but also by a viol or any other such instrument, and some even proposed versions for several voices. The composers’ main concern, however, remained the close matching of words and music. According to Jacques Michon, “this manner of performance not only allows the solo voice to stand out, but also the poetic text to be better understood [meaning that] it is generally more polished and borrowed from greater poets.” The accompaniment may at times evince a few remnants of counterpoint or imitate the vocal line, but it is usually chordal, and aims at bringing out the rhythmic design of the voice. Instead of focusing on the meaning of specific words, composers were mindful of the overall mood—whether light or melancholy—of these miniatures, in search of a perfection of form and an elegance of expression.

The son of a musician from Bologna, **Alfonso II Ferrabosco** was first a proponent of Italian madrigal, leaving also some anthems and significant fantasias for the viol. Prince Henry was the dedicatee of his 1609 book of ayres, some songs of which had been destined to masques staged by Ben Jonson, who held him in high esteem. Ferrabosco’s works exhibit much grace while embracing a wide vocal range, and their somewhat uncommonly intricate accompaniments offer moments of contrapuntal imitation.

Thomas Campion figures prominently among the best and most prolific masters of the lute song, yet he was not a professional musician. Although he wrote a treatise in counterpoint and participated as composer and stage director in several masques, he had initially studied law and Latin poetry before going to the mainland to further his study of medicine. “Except for Shakespeare, the most accomplished master of rhymed lyric of this time,” in the opinion of T.S. Eliot, Campion himself wrote the words that he set to music in his four books of songs. According to Diana Poulton, “at his best, he achieved a remarkably high level of beauty and distinction, with elegant and exquisitely balanced melodies.”

Even though it derives mainly from the madrigal, the lute song relishes in an emotional expressiveness which certainly results from a fresh outlook. While the English ayre, a monody with chordal support, is quite distinct from the recitative with which the Italians were experimenting at the time, or the subsequent French “air de cour,” it nevertheless clearly sought to move the heart. As with the relationship between French preciosity and the works of Moulinié and Boesset, one should be reminded that the refinement and grace of these English ayres are in fact the extension of euphuism, a style comparable to what emerged around Gongora [in Spain] and Marino [in Italy], and which quickly flourished with the publication of both parts of John Lyly’s *Euphues*. If literary criticism of the first half of the 20th century was extremely harsh toward both the British poet and his mainland counterparts (who all indulged in a convoluted and pretentious art, with over-elaborate similes, improbable antitheses, and all manner of thoroughly baroque extravagancies), music managed to escape unscathed.

FRANÇOIS SABATIER,
MIROIRS DE LA MUSIQUE, 1998.

A friend of Campion's, **Philip Rosseter** was, like him and Dowland, a protégé of Sir Thomas Monson. Appointed lutenist to James I in 1603, he was also a court musician, a teacher, and an impresario. Half of the ayres in the book he published in 1601 are by Campion and the poems he himself set to music are probably by his friend. The melodic ease of his pieces is what makes them appealing, while in a preface he draws attention to his preference for a simple, chordal accompaniment, avoiding the contrapuntal style, "intricate [and] bated with fuge."

A colleague of Rosseter at Court, **Robert II Jones** was a lutenist and singer. Graduated Bachelor of Music at Oxford University in 1597, he soon entered the service of Prince Henry and took part in Court entertainments. The year 1600 marked the publication of the first of his five books of ayres, "of which many are of a rare beauty," according to Jacques Michon, and for which he also prepared versions for four voices. Using a rather straightforward style, he cultivated, especially in his *Second Booke*, the pathetic vein so dear to Dowland.

Also holding a Bachelor's degree from Oxford, the organist and theoretician **Thomas Morley** became a Gentleman of the Chapel Royal in 1592 and, five years later, published his important treatise *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. As a publisher, he gained in 1598 the monopoly to print music that had belonged to William Byrd. In 1601, he assembled madrigals by various composers in honour of Queen Elizabeth I under the title *The Triumphes of Oriana*. Morley was among the foremost exponents of the English madrigal, and he left a number of books of madrigals, canzonets, and ballets, ranging from two to six voices, some with lute accompaniment. He hardly dabbled in lute song, admitting being "no professor thereof, but like a blind man groping for my way." His *First Booke of Ayres* (1600) was to be his last, as he was to die two years later. Several of his airs are, according to Philip Brett, "among the most delightful in the repertory."

After obtaining his Bachelor's degree from Oxford in 1595, **Francis Pilkington** entered as a cleric in the service of the cathedral at Chester, and he was ordained in 1614. In 1605, he published his *First Book of Songs*—which was also his one and only—in which his settings of fine texts showed a depth of inspiration close to Campion and Rosseter.

Almost nothing is known of **William Corkine** other than that he described himself in one of his prefaces as "a poor man indebted to many." We owe him two books of ayres, his only known works, published in 1610 and 1612, in which he displays much charm.

Also initially in the service of Prince Henry—who died prematurely in 1611—**Thomas Ford** soon became gambist to Prince Charles, the future Charles I, to whom he was "composer to the private musick" until 1642. He left some twenty anthems and several viol fantasias, in which he showed himself a most capable contrapuntist. In 1607, he published a book of lute ayres including alternate versions for four voices, with the lovely title *Musicke of Sundrie Kindes*. According to Ian Spink, he showed in it much charm and an "exquisite sensibility that places one or two songs among the very best of the period."

This bulk of very rich compositions, exemplary in its blending of music and poetry, seems to confirm the opinion of Edmund H. Fellowes: "The English School of lutenist song-writers stands by itself as something that had no parallel in contemporary Europe."

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2007.
TRANSLATION: JACQUES-ANDRÉ HOULE

Né à Salisbury, en Angleterre, Charles Daniels est applaudi pour des répertoires aussi diversifiés que les virelais de Machaut et la *Missa Pro Pace* de W. Kilar, mais sa renommée repose surtout sur ses interprétations de musique baroque.

Il a participé à plus de quatre-vingts enregistrements en tant que soliste, dont le *Messie* de Handel avec le Gabrieli Consort, des mélodies de Dowland, la *Missa Pro Pace* de Wojciech Kilar avec le Philharmonique de Varsovie, les *Vêpres* de Monteverdi avec le Gabrieli Consort et le King's Consort, la *Messe en si mineur* de Bach avec le Nederlandse Bach Vereniging, le *Beggar's Opera*, l'*Histoire de Noël* de Schütz, un disque récital sur le thème d'Orphée pour ATMA, et quantité de Bach et de Purcell.

En concert, il s'est produit régulièrement aux concerts BBC Promenade à Londres ; dans la première mondiale de *Songs of the Sky*, le nouveau cycle de mélodies de John Tavener avec le hautboïste Nicholas Daniel et le pianiste Julius Drake ; l'Évangéliste dans la *Passion selon saint Jean* de Bach (Tafelmusik, Academy of Ancient Music) ; *The Dream of Gerontius* d'Elgar (Varsovie, Winchester, Leicester) ; *Canti di Vita e Amore* de Luigi Nono (Festival d'Édimbourg) ; *Solomon* de Handel (Halle, Göttingen) ; la *Cantate* de Stravinski (Spitalfields Festival) ; *L'Orfeo* de Monteverdi avec le Toronto Consort ; *The Dancing Master* de Malcolm Arnold avec le BBC National Orchestra of Wales ; le *War Requiem* de Britten (Salisbury, Cantorbéry), le *Messie* de Handel (sur trois continents, et récemment à Vienne avec Nikolaus Harnoncourt) ; et *King Arthur* de Purcell à Toronto avec Tafelmusik.

Parmi les projets à venir, on compte quantité de Bach en Europe et en Amérique du Nord, des lieder de Schumann à Florence, la préparation de trois cycles saisonniers de lieder de Schubert avec le pianofortiste Geoffrey Govier, ainsi que le rôle-titre dans *L'Orfeo* de Monteverdi à Montréal.

Charles Daniels was born in Salisbury. Praised for music as diverse as Machaut Virelais and W. Kilar's *Missa Pro Pace*, he is best-known for interpreting Baroque music.

He has made over eighty recordings as a soloist including Handel's *Messiah* with the Gabrieli Consort, Dowland songs, Wojciech Kilar's *Missa Pro Pace* with the Warsaw Philharmonic, Monteverdi *Vespers* with The Gabrieli Consort and The King's Consort, Bach *Mass in B Minor* with De Nederlandse Bach Vereniging, *The Beggar's Opera*, Schütz's *Christmas Story*, a recital disc based on 'Orfeo' for ATMA, and much Bach and Purcell.

His many concert appearances include regular appearances at the BBC Promenade Concerts, the world premiere of *Songs of the Sky*, John Tavener's new song cycle with oboist Nicholas Daniel and pianist Julius Drake, the Evangelist in Bach's *St. John Passion* (Tafelmusik, Academy of Ancient Music), Elgar's *Dream of Gerontius* (Warsaw, Winchester, Leicester), Luigi Nono's *Canti di Vita e Amore* (Edinburgh Festival), Handel's *Solomon* (Halle, Göttingen), Stravinsky's *Cantata* (Spitalfields Festival), Monteverdi's *L'Orfeo* with the Toronto Consort, Malcolm Arnold's *The Dancing Master* with the BBC National Orchestra of Wales, Britten's *War Requiem* (Salisbury, Canterbury), Handel's *Messiah* (in three continents, and recently in Vienna with Nikolaus Harnoncourt), and Purcell's *King Arthur* in Toronto with Tafelmusik.

Current plans include much Bach in Europe and North America, Schumann songs in Florence, the coining of three seasonal cycles of Schubert songs with the fortepianist Geoffrey Govier, and the title role in Monteverdi's *L'Orfeo* in Montreal.

Charles Daniels

TÉNOR | TENOR

C'est le groupe pop The Shadows qui a amené Nigel North à s'intéresser à la musique au début des années 60, alors qu'il n'avait que sept ans. Il commence dès lors sa formation classique en violon et en guitare. À quinze ans, il découvre que sa vraie passion est le luth, qu'il travaillera principalement en autodidacte.

En plus de se produire comme soliste, ses activités musicales comprennent l'enseignement, l'accompagnement et la direction ; il est également auteur. Plusieurs moments importants jalonnent sa carrière, qui a débuté dans les années 1970, dont la publication d'un manuel pour l'étude du continuo (Faber, 1987), qui témoigne de sa passion et de ses nombreux travaux sur le sujet. Il est aussi un grand admirateur de la musique de J.S. Bach, dont il a enregistré l'œuvre pour luth (1994-1997). Avec le violoniste Andrew Manze et l'organiste claveciniste John Toll, Nigel North a formé l'ensemble Romanesca qui, de 1988 à 1998, a exploré, donné en concert et enregistré la musique de chambre de l'époque baroque. Ces enregistrements leur ont valu de nombreux prix internationaux.

Nigel North adore accompagner les chanteurs, tout comme il s'avère un professeur enthousiaste et populaire. Il a travaillé à la Guildhall School of Music and Drama de Londres pendant vingt ans et a été professeur à la Hochschule der Künste de Berlin (1993-1999). Depuis 1999, il est titulaire de la classe de luth au Early Music Institute de l'université d'Indiana à Bloomington (États-Unis) et enseigne également au Conservatoire Royal de La Haye (Pays-Bas) depuis janvier 2005.

Nigel North was initially inspired to play music at age 7, by the early 60's instrumental pop group The Shadows. Nigel studied classical music through the violin and guitar, eventually discovering his real path in life, the lute, when he was 15. Basically self-taught on the lute, his unique musical life embraces activities as a teacher, accompanist, soloist, director and writer.

During the last 30 years, some milestones on the way have included the publication of a continuo tutor (Faber 1987)—representing his work on and passion for this subject. The music of J.S. Bach has been another passion, and the 4-volume CD collection "Bach on the Lute" is now available as a 4 disc boxed set. The ensemble Romanesca was formed by Nigel, together with Andrew Manze (violin) and John Toll (harpsichord & organ) and for ten years (1988-1998) they explored, performed and recorded 17th-century chamber music winning several international awards for their recordings.

Nigel North enjoys accompanying singers and is an enthusiastic and popular teacher. For over 20 years he was Professor of Lute at the Guildhall School of Music and Drama, in London. From 1993 to 1999 he was Professor at the Hochschule der Künste, Berlin and since January 1999 Nigel North has been Professor of Lute at the Early Music Institute of Indiana University, Bloomington in the USA.

Nigel North

LUTH | LUTE

Alfonso II Ferrabosco (BEFORE 1578-1628)

1. *Come my Celia* (AYRES)

Come my Celia, let us prove,
While wee may the sweets of love,
Time wil not be ours for ever,
He at length our good wil sever.

Spend not then his gifts in vaine,
Sunnes that set may rise again,
But if we once loose this light,
Tis with us perpetuall night.

Why should we deferre our joyes,
Fame and rumour are but toys?
Cannot we delude the eyes
Of a few poore houshold spies,
Or his easier eares beguile,
Thus removed by our wile.

T'is no sinne loves fruits to steale,
But the sweet theft to reveale,
To be taken, to be seene,
These have crimes accounted beene.

2. *Like hermit poor* (AYRES, 1609)

Like Hermit poore, in place obscure,
I meane to spend my dayes of endlesse doubt,
To waile such woes as time cannot recure,
Where none but Love shall finde mee out,
And at my gates dispaire shall linger still,
To let in death when Love and Fortune will.

Viens ma Célia, alors qu'encore nous le pouvons,
Les délices de l'amour révélons ;
Le temps ne sera pas toujours avec nous,
À la longue il rompra notre bonheur.

Ne dilapide donc pas en vain ses dons ;
Les soleils se couchent bien pour se relever,
Mais si nous perdons une seule fois cette lumière
Ce sera pour nous une nuit perpétuelle.

Pourquoi différer nos joies ?
Renom et ragots ne sont que jeux.
Ne pourrions-nous pas duper les yeux
De quelque pauvre espion domestique,
Ou son ouïe plus aisément abusée,
Et d'en être ainsi débarrassé par notre ruse ?

Dérober les fruits de l'amour n'est point péché,
Mais le doux vol révéler,
Être pris, être vu,
Voilà qui sont des crimes avérés.

Comme un pauvre ermite, dans un endroit obscur,
Je compte écouler mes jours d'incertitude sans fin,
Gémir de douleurs que le temps ne peut guérir,
Où nul autre que l'Amour ne me peut trouver.
À mes portes le désespoir encore s'attardera
Pour y inviter la mort quand Amour et Fortune le
daigneront.

3. *So so, leave off this last lamenting kisse* (AYRES)

So so, leave off this last lamenting kisse,
Which sucks two soules and vapours both away,
Turne thou ghost that way, and let me turne this,
And let ourselves benight our happy day.
We aske none leave to love, nor will we owe
Any so cheape a death as saying goe.

Goe goe, and if that word have not quite kild thee,
Ease me with death by bidding me goe to:
O, if it have, let my word worke on me,
And a just office on a murderer doe.
Except it be too late to kill me so,
Being double dead, going and bidding goe.

Thomas Campion (1567-1620)

4. *Fire fire* (THE THIRD BOOKE OF AYRES, CA 1617)

Fire, fire, fire, fire.
Loe here I burne in such desire,
That all the teares that I can straine
Out of mine idle empty braine,
Cannot allay my scorching paine.
Come Trent and Humber, and fayre Thames,
Dread Ocean haste with all thy streames.
And if you cannot quench my fire,
O drowne both mee, and my desire.

Fire, fire, fire, fire.
There is no hell to my desire:
See all the Rivers backward flye,
And the Ocean doth his waves deny,
For feare my heate should drinke them dry.
Come hea'enly showres then pouring downe;
Come you that once the world did drowne;
Some then you spar'd, but now save all,
That else must burne, and with mee fall.

Or, or, rompons ce dernier et languissant baiser
Qui aspire deux âmes pour ensuite les expirer ;
Tourne-toi, esprit, par là, et moi par ici,
Et faisons tomber la nuit sur notre heureuse journée.
Nous ne demandons point à l'amour notre congé,
Ni ne dispensons une mort aussi mesquine que de dire : va.

Va, va, et si ce mot n'a pas achevé de te tuer,
Soulage-moi par la mort en me priant de partir aussi.
Mais, s'il a réussi, que mon mot ait prise sur moi
En rendant justice à l'assassin que je suis.
Seulement, il est trop tard pour me tuer ainsi,
Étant doublement mort — je pars et je dis : va.

Au feu, au feu !
Voici qu'un désir tel me consume
Que toutes les larmes que je puis extirper
De ma cervelle oisive et vide
Ne peuvent apaiser ma brûlante douleur.
Venez Trent et Humber, et toi belle Tamise,
Océan redouté, précipitez tous vos flots.
Et si vous ne pouvez éteindre mon feu,
Alors noyez-moi et noyez mon désir.

Au feu, au feu !
Mon désir ne trouve pas ses enfers :
Voyez tous les fleuves se retirer,
Et l'océan ses lames me refuser
De crainte que mon ardeur ne les assèche.
Venez déluges célestes, déversez-vous,
Venez qui naguère aviez submergé le monde ;
Vous en aviez alors épargné, mais là sauvez tous
Qui autrement brûleraient et avec moi seraient perdus.

5. *I care not for these ladies*

(IN ROSSETER: *A BOOKE OF AYRES*, 1601)

I care not for these Ladies
That must be woode and praide,
Give me kind Amarillis
The wanton country made,
Nature art disdaineth,
Her beautie is her owne,
Her when we court & kisse,
She cries forsooth let go,
But when we come where comfort is
She never will say no.

If I love Amarillis,
She gives me fruit and flowers,
But if we love these Ladies,
We must give golden showers,
Give them gold that sell love,
Give me the Nutbrowne lasse,
Who when we court & kisse,
She cries forsooth let go,
But when we come where comfort is
She never will say no.

These ladies must have pillowes,
And beds by strangers wrought,
Give me a Bower of willowes,
Of mosse and leaves unbought,
And fresh Amarillis
With milke and honie fed,
Who when we court & kisse,
She cries forsooth let go,
But when we come where comfort is
She never will say no.

Je n'ai cure de ces Dames
Qu'on doit courtoiser et prier;
Donnez-moi gente Amaryllis,
Cette bergère volage.
La Nature dédaigne l'art,
Sa beauté lui est innée.
Quand on la courtoise et l'embrasse,
Elle crie ma foi lâchez-moi,
Mais lorsqu'on vient là où l'on est bien,
Jamais elle ne dira non.

Si j'aime Amaryllis,
Elle me donne fruits et fleurs,
Mais si l'on aime ces Dames,
Nous leur devons pluie d'or.
Donnez l'or à qui vend l'amour,
Donnez-moi plutôt la jeune brunette.
Quand on la courtoise et l'embrasse,
Elle crie ma foi lâchez-moi,
Mais lorsqu'on vient là où l'on est bien,
Jamais elle ne dira non.

Ces dames exigent oreillers
Et lits par des étrangers façonnés;
Donnez-moi une charmille de saules,
De mousse et de feuilles gratis,
Et fraîche Amaryllis
De lait et de miel nourrie.
Quand on la courtoise et l'embrasse,
Elle crie ma foi lâchez-moi,
Mais lorsqu'on vient là où l'on est bien,
Jamais elle ne dira non.

Thomas Morley (1557-1602)

6. *A painted tale* (FIRST BOOK OF AYRES, 1600)

A painted tale by Poets skill devised,
Where words well plast great store of love profest.
In loves attyre can never Maske disguysde,
For looks and sighs true love can best expresse,
And he whose wordes his passions right can tell
Dooth more in wordes then in true love excell.

7. *Thyrsis and Milla* (FIRST BOOK OF AYRES)

Thyrsis and Milla, arme in arme together,
In merimerimay to the greene garden walked,
Where all the way they wanton ridles talked.
The youthfull boye, kissing her cheekes all rosie,
Beseecht her there to gather him a posie.

Shee straight hir light green silken cotes up tucked
And May for Mill and Time for Thersis plucked,
Which when she broght hee clasp't her by the middle,
And kissed her sweete but could not read her riddle.
Ah foole, with that the Nymph set up a laughter,
And blusht, and ran away, and he ran after.

8. *With my love my life was nestled* (FIRST BOOK OF AYRES)

With my love my life was nestled
In the some of happines,
From my love my life was wrestled,
To a world of heavines,
O let love my life remove,
Sith I live not wher I love.

Le poète par son art peint un récit
Où d'adroits mots protestent d'amour en abondance.
En amour jamais masque ne peut dissimuler,
Car regards et soupirs expriment le mieux l'amour vrai,
Et celui dont les mots racontent bien les passions
Excelle davantage en mots qu'en véritable amour.

Thyrsis et Milla, bras dessus, bras dessous,
Au joli mois de mai allèrent au jardin vert,
Tout au long se racontant gentiment de petits riens.
Le damoiseau, de sa mignonne embrassant les joues roses,
L'implore de lui cueillir un bouquet.

Elle ramassa ses robes de soie vert pâle
Et cueillit aubépine pour Milla et thym pour Thyrsis.
Quand elle les lui apporta il la prit à la taille,
L'embrassa gentiment mais ne put percer son mystère.
Grand nigaud ! Sur quoi la nymphe se mit à rire,
Rougit et se sauva, et lui la poursuivit.

Ma vie avec mon aimée fut tapie
Dans le comble du bonheur;
Ma vie de mon aimée fut déracinée
Dans un monde de tristesses.
Fasse que l'amour m'arrache à la vie
Comme je ne vis point là où j'aime.

Where the truth once was and is not,
Shadows are but vanities,
Shewing want that helpe they cannot,
Signes not slaves of miseries,
Painted meate no hunger feedes,
Dying life each death exceedes.

O true love since thou hast left me,
Mortall life is tedious,
Death it is to live without thee,
Death of all most odious,
Turne againe and take me with thee,
Let me die, or live thou in me.

9. I saw my lady weeping (FIRST BOOK OF AYRES)

I saw my Ladye weeping,
And sorrowe proud to bee advanced so,
In those fayre eyes
Where all perfection kept, her face was full of woe,
But such a woe,
Bee leewe mee as winnes more heartes,
Then myrth can doo with her intising partes.

William Corkine (fl. 1610-1612)

10. Beauty sat bathing (AYRES TO SING AND PLAY..., 1610)

Beauty sate bathing by a Spring,
Where fairest shades did hide her,
The windes blewe calme, the Birds did Sing,
The coole streames ranne beside her.
My wanton thoughts intis't mine eye
To see what was forbidden,
But better memorie said, Fie fie
So vaine desire was chidden.

Là où vérité se trouvait et ne se trouve plus,
Les ombres ne sont que vanités
Exhibant un manque qu'elles ne peuvent combler,
Des signes et non des esclaves du malheur.
L'image de la viande ne rassasie pas,
La vie qui expire surpasse chaque mort.

Ô ma bien-aimée, depuis que tu m'as quitté,
La vie sur terre est un fardeau ;
C'est la mort que de vivre sans toi,
La mort la plus odieuse.
Reviens et amène-moi à ta suite,
Laisse-moi mourir, ou vit en moi.

J'ai vu pleureur ma Dame
D'un chagrin fier d'être si mûr,
Dans ces yeux si purs
Où loge la perfection ; son visage disait sa douleur,
Mais une telle douleur,
Croyez-moi, que celle-ci gagne plus de cœurs
Que ne le peut le ravissement de ses attraits.

Une belle se baignait assise à la source,
Cachée par un bel ombrage ;
Il y avait doux zéphyr et chants d'oiseaux,
Tout près coulaient les ruisseaux.
Mes pensées égrillardes ont attiré mes yeux
À voir ce qui était défendu.
Mais honte, honte ! me dit une sage réflexion.
Aussi fut réprimé ce désir félon.

Into a slumber then I fell,
But fond imagination
Seemed to see, but could not tell
Her feature or her fashion.
But ev'n as babes in dreames doe smile
And sometime fall aweeping,
So I awak'd as wise the while
As when I fell asleeeping.

11. Tis true, tis day (THE SECOND BOOKE OF AYRES, 1612)

Tis true, tis day, what though it be?
And will you therefore rise from me?
What will you rise because tis light?
Did we lye downe because twas Night?
Love that in spight of darknesse brought us hether,
In spight of Light should keepe us still together.

Light hath no tongue, but is all Eye,
If it could speake as well as spye,
This were the worst that it could say,
That being well I faine would stay,
And that I love my hart and honor so
That I would not from him that hath them goe.

Ist businesse that doth you remove?
Oh, that's the worst disease of Love,
The poore, the foule, the false, love can
Admit, but not the busied man:
He that hath businesse, and makes love doth doe,
Such wrong as if a married man should woe.

Je m'assoupis donc,
Mais ma sottie imagination
Entrapercevait seulement sans bien déceler
Ni son apparence ni son allure.
Mais ainsi que le nourrisson en rêvant sourit
Et parfois se met à pleurer,
Ainsi je m'éveillai aussi instruit
Que lorsque je tombai endormi.

Il est vrai, il fait jour, que d'autre pensais-tu ?
Tu quitteras donc ta place sur moi ?
Quoi, te lèveras-tu à cause du jour qui luit ?
Nous sommes-nous donc couchés parce qu'il faisait nuit ?
L'amour qui malgré la noirceur ici nous unit,
Malgré la clarté devrait encore nous lier.

La lumière n'a point de langue, mais est tout œil ;
Si elle pouvait parler aussi bien qu'épier,
Voici ce qu'au pire elle pourrait dire :
Que trop heureux je resterais volontiers
Et que j'aime tant et mon cœur et mon honneur
Que je ne quitterais pas celui qui des deux est pourvu.

Sont-ce les affaires qui ainsi t'enlèvent ?
Ah ! voilà la pire affliction de l'amour ;
Le pauvre, l'ignoble, le faux, l'amour peut
Admettre, mais non l'homme affairé :
Celui qui fait des affaires et fait l'amour commet
Un mal égal à l'inconstance d'un homme marié.

Thomas Morley

12. *Who is it that this dark night* (FIRST BOOK OF AYRES)

Who is it that this dark night,
Under my window playneth,
It is one that from thy sighte
Being ah exilde disdaineth
Everie other vulgare light.

What if you new beauties see,
Will not they stirre new affection,
I will thinke they pictures bee:
Image like of Saints perfection,
Poorely counterfeiting thee.

Peace I thinke that some give eare,
Come no more least I get anger,
Blisse I will my blisse forbear,
Fearing sweete you to endaunger,
But my soule shall harber there.

Well begon, begon I say,
Least that Argues eyes perceive you,
O unjustest fortunes sway,
Which can make me thus to leave you,
And from Loutes to runne away.

13. *Can I forget what reasons force* (FIRST BOOK OF AYRES)

Can I forget what reasons force, imprinted in my heart,
Can I unthinke these restlesse thoughtes when first I felt
loves dart,
Shall tongue recall what thoughts & love by reason once
did speake.
No, no all thinges save death wantes force that faithfull
band to breake.

Qui dans cette nuit noire
Sous ma fenêtre se plaint ?
C'est celui qui de ton regard
Ayant été exilé, méprise
Toute autre vulgaire lumière.

Et si tu apercevais d'autres beautés,
N'éveillerait-elles pas une nouvelle flamme ?
Je les penserais des portraits,
(Comme en image des saints la perfection)
De toi qu'une faible contrefaçon.

Silence ! je crois qu'on nous écoute,
N'approche plus de crainte que je subisse un courroux.
De ma félicité je dois donc m'abstenir,
De peur, ma douce, de te compromettre,
Mais je te garderai en mon cœur.

Alors hors d'ici, hors d'ici je te dis,
De crainte que les yeux d'Argos ne te voient.
Ah ! l'injuste emprise de la fortune,
Qui peut me forcer ainsi à te quitter,
Et de fuir les rustres.

Puis-je oublier ce qu'avec force la Raison a imprimé en mon
cœur,
Chasser ces pensées agitées qui m'habitent depuis avoir
senti d'Amour la flèche ?
Peut-on rappeler comment jadis la pensée et l'amour
parlaient par la voix de la raison ?
Non, non, toutes choses sauf la mort concourent à rompre
ce lien fidèle.

Another hart I spied, combind within my brest so fast,
As to a straunger I seemde straunge, but love forc'd love
at last,
Yet was I not as then I seem'd, but rather wish to see,
If in so full a harbour love, might constant lodged bee.

So Cupid playes oft now a dayes, and makes the foole
seeme faire,
He dims the sight breeding delight, where we seeme to
dispaire,
So in our hart he makes them sport, and laughes at them
that love,
Who for their paine gets this againe, their love no liking
move.

Thomas Ford (ca 1580-1648)

14. *Fair, sweet, cruell* (MUSICKE OF SUNDRIE KINDES, 1607)

Faire, sweet, cruell, why doest thou flie mee
Go not from thy deerest,
Though thou doest hasten I am nie thee
When thou see'mst farre then I am neerest
Tarrie then and take me with you.

Fie, fie, sweetest here is no danger,
Flie not love pursues thee,
I am no foe, nor forraine stranger,
Thy scornes with fresher hope renewes me
Tarrie then and take me with you.

Un autre cœur ai-je repéré, fermement ancré en mon sein,
Un étranger pour qui je semblais étrange, mais l'amour
força enfin l'amour.
N'étais-je alors pas tel que j'apparaissais, mais bien plutôt
tel que je l'eusse voulu,
Si dans un havre si plein, l'amour y était à jamais amarré ?

Ainsi Cupidon s'amuse-t-il souvent aujourd'hui à faire paraître
sensé l'insensé ;
Il trouble la vue, cultivant la joie là où l'on pense désespérer.
Ainsi en nos cœurs il réjouit et se joue de ceux qui aiment,
Qui n'obtiennent pour leurs efforts que ceci : que leur amour
n'éveille rien en retour.

Belle, douce, cruelle, pourquoi me fuis-tu ?
Ne quitte point ton être le plus cher.
Si même tu te hâtes, je suis près de toi,
Quand tu sembles loin c'est alors que je suis le plus près.
Attarde-toi donc et emmène-moi.

Hé donc ! très chère, point ici de danger,
Ne fuis pas quand l'amour te poursuivait,
Je ne suis pas un ennemi, ni un étranger,
Tes dédains ne font que renouveler mon espoir.
Attarde-toi donc et emmène-moi.

15. Goe passions to the cruell faire

(MUSICKE OF SUNDRIE KINDES)

Goe passions to the cruell faire
Pleade my sorrowes never ceasing,
Tell her those smiles are emptie ayre
Growing hopes but not increasing
Hasting, wasting with swift pace,
Date of joy in dull disgrace.

Urge her (but gently I request)
With breach of faith and wracke of vowes,
Say that my grieffe, and minds unrest,
Lives in the shadow of her browes,
Plying, flying, there to die,
In sad woe and miserie.

Importune pittie at the last
(Pittie in those eyes should hover,)
Recount my sighes and torments past,
As Annals of a constant lover
Spending, ending many dayes,
Of blasted hopes and slacke delays.

16. Not full twelve yeares (MUSICKE OF SUNDRIE KINDES)

Not full twelve yeeres twice tolde a wearie breath
I have exchange for a wished death,
My course was short the longer is my rest,
God takes them soonest whom he loveth best.
For he thats borne to day and dies to morrow
Losest some dayes of mirth but months of sorrow.
Why feare we deth that cures our sicknesses
Author of rest and ende of all distresses.
O there misfortunes often come to grieve us
Deth strikes but once and that stroke doth relieve us.

Filez, passions, jusqu'à la belle cruelle,
Faites-vous l'avocat de mes peines incessantes,
Dites-lui comme ses sourires ne sont que du vent,
Amplifiant mes espoirs sans les combler,
Précipitant que nous échappe
Le jour de bonheur alors que je languis d'une morne disgrâce.

Exhortez-la (mais doucement, je vous en prie)
Car elle a trompé ma foi, a fait de moi le supplicié de ses
serments ;
Dites-lui que mon chagrin et les troubles qui m'agitent
Vivent dans l'ombre de son regard muet,
Y courant, se lançant y mourir
De malheur et de tristesse affligée.

Importunez enfin sa pitié
(La pitié dans ces yeux doit planer) ;
Racontez-lui tous mes soupirs et mes tourments,
Ces annales d'un amant fidèle,
Égrenant, achevant de longs jours
D'espoirs déçus et d'atermoiements.

Depuis pas tout à fait deux fois douze ans un souffle las
Ai-je échangé pour une mort espérée.
Mon chemin fut court, d'autant plus long est mon repos.
Dieu reprend plus tôt ceux qu'il aime mieux.
Car celui qui naît aujourd'hui et meurt demain
Perd quelques jours de félicité mais des mois de chagrin.
Pourquoi craindre cette mort qui guérit nos maladies,
Auteur du repos et fin de toutes détresses ?
Bien des malheurs viennent nous peiner,
La mort ne frappe qu'une fois, mais ce faisant nous soulage.

Robert II Jones (fl. 1597-1613)

17. Whither runneth my sweet hart

(THE SECOND BOOK OF SONGS, 1601)

Whither runneth my sweet hart,
My sweete hart stay a while pree thee,
Not too fast
To much haste
Maketh waste,
But if thou wilt needes be gone,
Take my love with thee,
Thy minde doth binde me to no vile condition,
So doth thy truth prevent me of suspection.

Go thy wayes then where thou please,
So I am by thee
Daie and night
I delight
In thy sight,
Never grieffe on me did seaze
When thou wast nie mee.
My strength at length, that scorn'd thy faire comandings
Hath not forgot the prise of rash withstandings.

Now my thoughts are free from strife,
Sweete let me kisse thee,
Now can I
Willingly
Wish to die,
For I doe but loath my life,
When I doe misse thee,
Come prove my love, my heart is not disguised,
Love showne and knowne ought not to be despised.

Où cours-tu ma douce amie ?
Ma bien-aimée, reste encore un peu, je t'en prie,
Pas si vite,
Qui va lentement
Va sûrement,
Mais s'il te doit partir
Prends avec toi mon amour.
Ton esprit ne me lie pas à une vile condition
Et ta constance prévient toute suspicion.

Va donc ton chemin comme il te plaît,
Car je suis auprès de toi
Jour et nuit.
Je me réjouis
De te voir,
Jamais tristesse n'eut sur moi de prise
Quand tu étais près de moi.
Mes forces à la longue, qui rejetaient tes justes ordres,
N'ont pas oublié le prix de sévères prohibitions.

Mes pensées désormais sont affranchies de soucis,
Ma douce, laisse-moi t'embrasser,
Dès à présent je peux
Librement
Préférer la mort,
Car la vie me rebute
Quand je suis loin de toi.
Viens éprouver mon amour, mon cœur ne dissimule point,
L'amour démontré et manifeste ne devrait pas être méprisé.

18. Come sorrows (*THE SECOND BOOK OF SONGS*)

Come sorrow, come sweet scayle,
By which we ascend to the heavlie place
Where vertue sitteth smyling,
To see how some looke pale
With feare to beholde thy ill favoured face,
Vaine shewes their sence beguiling,
For mirth hath no assurance
Nor warrantie of durance.

Francis Pilkington (ca 1570-1638)

19. Aye mee, she frownes
(*THE FIRST BOOKE OF SONGS*, 1605)

Aye mee, she frownes, my Mistresse is offended,
Oh pardon deare, my misse shall be amended:
My fault from love proceeded, it merits grace the rather,
If no danger dreaded, it was to win your favour.
Then cleere those clouds, then smile on mee, and let us
bee good friends.
Come walke, come talke, come kisse, come see, how
soone our quarell ends.

Why low'rs my love, and blots so sweet a beautie,
Oh be apeasd with vowes, with faith and duetie:
Give over to be cruell, sith kindnesse seemes you better,
You have but changd a Juell, and love is not your detter.
Then welcome mirth, and banish mone, shew pittie on
your lover,
Come play, come sport, the thing thats gon no sorrow
can recover.

Approche tristesse, approche douce gamme
Par laquelle on monte à ce céleste lieu
Où, souriante, la vertu attend
Pour voir le regard pâle
De frayer de ceux qui contemplent ce visage ingrat.
Vaine paraît leur charmante disposition,
Car la gaieté n'a ni assurance,
Ni garantie d'endurance.

Hélas ! elle maugrée, ma maîtresse est offensée,
Oh ! pardon, ma douce, mon manque sera amendé :
Ma faute est née de l'amour, elle mérite plutôt d'être
gracieuse,
Point besoin de s'alarmer, c'était pour gagner tes faveurs.
Alors chasse ces nuages, souris sur moi, soyons bons amis.
Allons marcher, parler, s'embrasser, vois comme vite cesse
notre querelle.

Pourquoi se renfrogner et ternir ainsi une beauté si
gracieuse ?
Sois rassurée par des serments, la confiance et le sens du
devoir.
Cesse d'être cruelle, puisque la gentillesse te sied mieux.
Tu n'as qu'échangé un joyau et l'amour n'est point ton
débitteur.
Alors accueille la joie et bannit les plaintes, aie pitié de ton
amant,
Viens jouer, viens t'amuser, ce qui est perdu nulle tristesse
ne peut recouvrer.

Still are you angry, and is there no relenting?
Oh wiegh my woes, be mov'd with my lamenting:
Alas my hart is grieved, myne inward soull doth sorrow,
Unles I be releevd, I dye before to morrow.
The coast is cleard, her countnance heard, I am againe
in grace,
Then farewell feare, then come my deare, lets dallie and
embrace.

Thomas Morley

20. Absence, hear thou my protestation
(*FIRST BOOK OF AYRES*)

Absence, heere thou my protestation,
Against thy strength, distaunce and length,
Doe what you dare, for alteration.
For hartes of truest mettall,
Absence dooth joyne, and time dooth settle.

Who loves a mistresse of right quality,
His mind hath found affections ground,
Beyond time place and all mortality,
To hartes that cannot vary,
Absence is present, time dooth not tarry.

By absence this goode meanes I gaine
That I can catch her where none can watch her,
In some close corner of my braine,
There I embrace and then kisse her,
And so enjoye and so misse her.

Tu es toujours fâchée, n'y a-t-il donc aucun répit ?
Ah ! mesure ma tristesse, que mes plaintes t'émeuvent !
Las ! mon cœur est chagriné, je suis rongé de peine,
Si je n'en suis pas soulagé, je meurs avant demain.
La voie est libre, sa mine s'éclaircit, j'ai retrouvé sa faveur,
Alors adieu la peur, viens ma douce, badinons et embrassons-
nous.

Absence, écoute ma protestation
Contre ton pouvoir, ton éloignement et ta durée ;
Fais ce que tu oses, provoque tes vicissitudes.
Pour les cœurs vaillants,
L'absence unit et le temps s'estompe.

Qui aime une maîtresse de haute qualité,
Son esprit a trouvé le siège de l'affection.
Au-delà du temps, des lieux et de toute mortalité,
Pour les cœurs constants,
L'absence est présence et le temps ne tarde pas.

Par l'absence cette bonne faculté j'acquiers,
Qui me permet de m'emparer de ma maîtresse
Là où nul ne peut l'épier, dans un coin caché de ma
cervelle.
Là je l'enlace et l'embrasse,
Et m'en réjouis autant que je m'en ennuie.

21. Come sorrow come (FIRST BOOK OF AYRES)

Come sorrow come sit downe and morne with me,
Hange downe thy head upon thy balefull brest,
That God and man and all the world may see,
Our heavie heartes doo live in quiet rest.
Enfold thine armes and wring thy wretched hands,
To shewe the state where in poore sorrowe standes.

And let our fare be dishes of dispiight,
To breake our hearts and not our fastes withall,
Then let us sup, with sorrow sops at night,
And bitter sawce, all of a broken gall,
Thus let us live, till heavens may rue to see,
The dolefull doome ordained for thee and mee.

Philip Rosseter (1568-1623)

22. When Laura smiles (A BOOKE OF AYRES)

When Laura smiles her sight revives both night and day,
The earth & heaven viewes with delight her wanton play,
And her speech with ever-flowing musicke doth repaire,
The cruell wounds of sorrow and untam'd despaire.

The daintie sprites that still remaine in fleeting aire,
Affect for pastime to untwine her tressed haire,
And the birds think sweete Aurora mornings Queene
doth shine,
From her bright sphere when Laura shewes her looks
devine.

Dianas eyes are not adorn'd with greater power,
Then Laura when she lists awhile for sport to loure,
But when she her eyes encloseth, blindnes doth appeare,
The chiefest grace of beautie sweetelie seated there.

Viens, tristesse, viens t'asseoir et pleurer avec moi,
Incline ta tête sur ta poitrine affligée,
Afin que Dieu et les hommes et la terre entière voient
Comme nos cœurs alourdis reposent en paix.
Enserre tes bras et tord tes misérables mains
Pour montrer l'état où tu te trouves, pauvre tristesse.

Et que les mets de notre régime soient composés de dépit,
Afin qu'ils rompent nos cœurs et non nos jeûnes,
Puis soupçons le soir de triste pain trempé,
Et d'une âpre sauce à base de bile.
Vivons donc ainsi, jusqu'à ce que le ciel regrette
Le malheureux destin qui nous est tous deux réservé.

Quand Laure sourit, elle ravive la nuit et le jour,
La terre et le ciel voient avec joie ses ravissants jeux,
Et sa voix en une musique fluide guérit
Les cruelles blessures de chagrin et de sauvage désespoir.

Les délicates nymphes qui peuplent encore la fugace brise
Se plaisent à détresser ses cheveux,
Et les oiseaux voient briller la douce reine du matin, Aurore,
Depuis son éclatant orbe, quand dans toute sa splendeur
apparaît Laure.

Les yeux de Diane ne sont point d'un plus grand pouvoir
parés
Que Laure quand pour s'amuser un peu elle choisit de
séduire.

Mais lorsqu'elle referme ses yeux, la cécité apparaît
Comme la grâce suprême de la beauté qui y réside.

Love hath no fire but what he steales from her bright
eyes,
Time hath no power, but that which in her pleasure lyes,
For she with her devine beauties all the world subdues,
And fils with heav'nly spirits my humble muse.

23. What then is love but mourning
(A BOOKE OF AYRES)

What then is love but mourning,
What desire but a selfe-burning,
Till shee that hates doth love returne,
Thus will I mourne, thus will I sing,
Come away, come away my darling.

Beautie is but a blooming,
Youth in his glorie entombing;
Time hath a while which none can stay,
Then come away while thus I sing,
Come away, come away my darling.

Sommer in winter fadeth,
Gloomie night heav'nly light shadeth,
Like to the morne are Venus flowers,
Such are her howers, then will I sing,
Come away, come away my darling.

L'amour n'a point d'autre flamme que celle qu'il vole à ses
yeux,
Le temps d'autre pouvoir que celle qu'elle dispense à sa
guise,
Car avec ses attraits divins elle assujettit le monde entier
Et emplit d'esprits célestes mon humble muse.

Qu'est-ce que l'amour sinon un deuil,
Qu'est le désir sinon s'immoler
En attendant que celle qui hait se mette à aimer ?
Ainsi me lamenterai-je, ainsi chanterai-je,
Viens, viens, mon amour.

La beauté n'est qu'une éclosion
Que la jeunesse dans sa gloire ensevelira ;
Le temps suit un cours que nul ne peut retenir.
Alors viens pendant qu'ainsi je chante,
Viens, viens, mon amour.

L'été cède le pas à l'hiver,
La sombre nuit éclipse la divine lumière.
Pareilles au matin sont les fleurs de Vénus,
Dont les heures sont comptées ; alors je chanterai :
Viens, viens, mon amour.

TRADUCTION : JACQUES-ANDRÉ HOULE

FESTIVAL
montréal
baroque

Cet enregistrement a été réalisé dans le cadre du festival Montréal Baroque 2006.
This recording was produced during the Montreal Baroque Festival 2006.
Direction artistique | *Artistic director: Susie Napper*

Réalisation / *Produced by: Johanne Goyette*

Enregistrement et montage / *Recorded and digitally edited by: Anne-Marie Sylvestre*

Église Saint-Ferdinand, Fabreville (Québec), Canada

Les 15, 16, 21 et 22 juin 2006 / *June 15, 16, 21, and 22, 2006*

Photo de couverture / *Cover photo: © iStockphoto, Grunge paper with teared edges*

Graphisme / *Graphic design: Diane Lagacé*