

An Evening at the Theatre

English Stage and Dance Music

The Theater of Music
Marion Fermé



An Evening at the Theatre

ENGLISH STAGE AND DANCE MUSIC
 ENGLISCHE MUSIK FÜR TANZ UND BÜHNE
 MUSIQUE ANGLAISE DE THÉÂTRE ET DE DANSE

OVERTURE

1	WILLIAM LAWES (1602–45)	<i>Eerste Carileen</i> (diminutions by Jacob van Eyck)	3:09
2	NICOLA MATTEIS (c.1644/9–1699)	<i>Aria ad imitatione de la trombetta</i>	5:02
3		<i>La Constanza</i>	2:29
4		<i>Arietta</i>	1:02

LOVE IS VAIN

5	ANONYMOUS	<i>When Daphne from fair Phoebus did flie</i> (song, diminutions by Jacob van Eyck)	5:44
6	JACOB VAN EYCK (1590–1667)	<i>Doen Daphne</i>	2:19
7	ANONYMOUS	<i>Wilson's Love*</i> (masque dance)	2:07
8–14	JOHN PLAYFORD (1623–86) & ANONYMOUS	Set of dances* 8 <i>Paddy's Green Shamrock Shore</i> 9 <i>Coxe Dance</i> 10 <i>A Dance</i> 11 <i>The Fox Hunter</i> 12 <i>The Merry</i> <i>Blacksmith</i> 13 <i>O'Neil's March</i> 14 <i>A Frolic</i>	8:35
15	TOBIAS HUME (1549–1645)	<i>Loves Farewell</i>	4:21
16	ANONYMOUS	<i>John come kiss me now</i> (dance song, diminutions by David Mell and Thomas Baltzer)	4:43

ANTEMASQUE: THE SURPRISE

17	NICOLA MATTEIS	<i>Giga al genio turchesco</i>	0:44
18		<i>Corrente da orecchie – Corrente da piedi</i>	2:08
19		<i>Il Rossignolo</i>	0:56
20	ANONYMOUS	<i>The Furies</i> (masque dance)	1:30
21	NICOLA MATTEIS	<i>Jigg prestissimo</i>	0:44
22	ANONYMOUS	<i>The Apes at the Temple</i> (masque dance)	1:52
23	WILLIAM LAWES	<i>Tweede Carileen</i> (diminutions by Jacob van Eyck)	2:13

FOR THE DANCE

	MATTHEW LOCKE (1621–77)	Suite in E minor	
24		<i>Pavan</i>	3:06
25		<i>Ayre</i>	0:56
26		<i>Corant</i>	0:54
27		<i>Saraband</i>	0:40
28	NICOLA MATTEIS	<i>Passagio rotto</i>	2:22
29		<i>Sarabanda amorosa</i>	1:30
30		<i>Gavotta con divisione</i>	1:44
31		<i>Scaramuccia</i>	1:03
32–40	JOHN PLAYFORD & ANONYMOUS	Set of dances* 32 Newcastle 33 Hockley in the Hole 34 The Blackthorn Stick 35 The Country Coll 36 Newcastle (fast) 37 Goddesses 38 Kemps Jegg 39 The Fine Companion 40 Goddesses (fast)	8:18

ENCORE

41	ANONYMOUS	<i>The Cuckold come out of the Amrey / Robertson's Rant**</i>	6:19
----	-----------	---	------



THE THEATER OF MUSIC

MARION FERMÉ	<i>recorder & direction</i>
JEANNE ZAEPFFEL	<i>soprano</i>
SANDRINE DUPÉ	<i>violin</i>
ISABELLE BROUZES	<i>viol</i>
VICTORIEN DISSE	<i>guitar & theorbo</i>
YVAN GARCIA	<i>virginals</i>
NADJA BENJABALLAH	<i>percussion</i>

www.thetheaterofmusic.com

www.marionferme.net

INSTRUMENTS

<i>recorders</i>	sopranino and soprano after Stanesby by Joachim Röhmer soprano and alto after Aesthé by Jean-Luc Boudreau soprano and alto after Ganassi by Monika Musch alto after Steenbergen and voice flute after Bressan by Fumitaka Saito bass after Hotetterre by Yamaha
<i>violin</i>	after Amati 1650 by Olivier Calmeille
<i>bass viol</i>	after Testore 1717 by Roman Cedron
<i>guitar</i>	after Voboam 1708 by Félix Lienard
<i>theorbo</i>	after Sellas 1640 by Maurice Ottinger
<i>virginals</i>	after a 17th-century Italian instrument

AN EVENING AT THE THEATRE

The present recording is a reconstruction of the musical part of a masque as it might have been performed in a London theatre around 1685.

The English masque, inspired in part by the *commedia dell'arte* and French ballet, was a courtly entertainment combining instrumental music, dance, theatre, song and pantomime; it enjoyed its greatest popularity between 1560 and 1640, during the reigns of Elizabeth I and Charles I. Our programme bears the traces of this courtly musical heritage but is set in a later period during which musical styles were in transition. 1685 also marked the death of Charles II, King of England, Scotland and Ireland, the son of Charles I and Henrietta Marie, the daughter of Henri IV of France.

Charles II was not only cultured but also a spendthrift and libertine; his reign was a time of intellectual and artistic prosperity. No complete scores of masques from this or earlier periods have survived, although we may deduce from various sources that the masque became lighter in character at that time but did not disappear. Reviews such as *The Monthly Masque* were devoted to it until the middle of the 18th century.

The Theatre Royal in Drury Lane was far from being the only theatre in London at that time: there were also the Duke's Playhouse, the Cockpit Theatre, the Dorset Garden Theatre and several others, whose fine baroque edifices housed the masques, balls, concerts and semi-operas of the late 17th century. Professional musicians were also to be heard in taverns as well as in the theatres; theatre musicians had been forced to perform for little money in the taverns when the theatres were closed during the years of the Civil War and the Puritan Interregnum.

The Theater of Music, a collection published by John Playford the Younger in 1685 in four books, and attached catalogues enable us to know what music was being played in theatres and at court. Although very few complete scores of masques remain, there are many snatches of generally anonymous dances that were used for masques, most notably in the seventeen editions of *The English Dancing Master*, first published by John Playford the elder. These volumes contain more than five hundred country dances and tunes used in masques. These dances were omnipresent in London at that time and were taught in schools of dance that were connected to theatres and to the English court.

The performance of music by amateur players in the home increased greatly at this time thanks to developments in the printing of sheet music; Playford was the most active of the publishers in this field. Musical interludes and songs between the acts of plays in theatres as well as public and private concerts give evidence that greater attention was being paid to music by the end of the 17th century.

Masques and antemasques

Masques could be four or five hours long at the beginning of the 17th century and required months to prepare all of the sets, costumes, and stage machinery. Up to a hundred musicians as well as a company of dancers could be required for one evening; the musicians also needed to play extremely loudly to drown out the hubbub of an audience assembled in a large hall. Elizabeth I and James I not only brought in artists from Germany, France, Ireland and stage directors from Italy, but also ordered the construction of technically challenging sets and splendid processional floats. These masques created a magnificent effect, but that was their purpose; they were an embodiment of the decadence of the period.

The antemasques (comic or grotesque scenes presented before or between the acts of a masque) filled the pauses during which sets were changed and stood in sharp contrast

to the solemn masques, the *Main Masque Dances*, during which the masked nobility made their triumphant entrance. We should imagine such a scene during *Eerste Carileen*, the music by William Lawes that opens the masque *The Triumph of Peace* (1634); bearing this in mind, the Theater of Music has chosen to use the *Tweede Carileen* to bring a scene that is full of the spirit of the masque to a solemn close; this music also had the advantage of being loud enough to cover the noise of the stage sets being changed.

Ben Jonson, who produced some thirty masques, referred to the antemasque as a 'Spectacle of Strangeness'. Grotesque costumes and exaggerated gestures by professional actors were used to embody witches, furies and exotic animals. Dancers followed abrupt tempo changes that were interspersed with sudden stops or fermatas in the midst of these hyperbolic displays. These enchantingly magical elements opened up new worlds of sound and surely also provided a basis for improvisation.

The provision of English sources for the pieces *Carileen* and *Daphne* is a reminder that England went to war against Holland three times during the 17th century. The two melodies by William Lawes for the *Carileen* pieces were supplied with words by the Dutch

lyricist Cornelis de Leeuw and were also used as themes for beautiful divisions for recorder by Jacob van Eyck. The original divisions for recorder — played here in part on the violin — are also mentioned Daphne's song, the text of which is sung in full. The story of Daphne, who metamorphosed into a laurel tree to escape Apollo's love, adds another magical element to the programme. Mythological themes continued to be an important source of inspiration for Baroque drama as it continued its struggle for identity at the end of the 17th century. The melody of Daphne's song also appears in dance form in *The English Dancing Master*; thereby demonstrating that one melody could be employed in several different ways.

There are many examples of divisions in our programme. Division technique was defined by providing variations on a theme as can be seen in the Scots folk song *John come kiss me now*, although its surviving sung text is incomplete. This melody had already served as the basis for a dance that had been extraordinarily popular in the time of Shakespeare.

Apt for the theatre: music by Nicola Matteis

This programme is therefore a belated masque, a concert for the theatre performed by a small number of professionals. The great Italian violinist Nicola Matteis (c.1644/9–1699) per-

formed with such a circle of musicians and is given pride of place in this programme. A Neapolitan violinist who came to London at the age of twenty after having travelled through Europe, he gained a reputation not only as a virtuoso but also as an arrogant character who sold his talents at too high a price. After many years during which he had remained outside the court, highly-placed friends enabled him to gain the respect of the English as a composer. His well-placed friends were excellent musicians — Dr Waldegrave, a prodigy on the archlute, Sir Roger L'Estrange, an expert violinist, and Mr Bridgman, a harpsichordist — and introduced him to the upper circles of society. We use the same combination of instruments for The Theater of Music ensemble.

Matteis published four collections of *Ayres for the violin* in which he noted 'some may be played on the flute'. Books 1 and 2 appeared in 1676 and books 3 and 4 in 1685. These collections were so successful that they were republished in 1687 and 1703 with a second and also a third instrumental part, although these have since been lost; Matteis stated that they could be added at will to strengthen the consort. These pieces are often full of humour and a burlesque or even extravagant spirit (*Aria burlesqua*, *Giga al genio turchesco*, *Scaramuccia*, *Tartaglia*, *Corrente da orrechie*, *Corrente da piedi*) and are clearly the work of

a composer whose style perfectly combines Italian, French and English influences. These dances were inspired by characters from the *commedia dell'arte* and are therefore perfectly suited to the antemasque.

Matteis also published a method for the realisation of a continuo part on the guitar, given that the instrument often played alongside the theorbo in 17th-century England. We should also here not forget the existence of *La guitare royale* (1671–74) by the Italian guitarist Francesco Corbetta and dedicated to Charles II.

French and Italian influences in English music

Whilst Matthew Locke's music reminds us of the existence of a strong English style, it can also be said that English music of this period also displays a wondrous integration of French and Italian styles. *The Introduction to the Skill of Musick* (1654) by John Playford the Elder provides combinations of Italian and French ornaments in English ornaments that he termed 'elevation' and 'double relish'.

The strong impression made by French music in England at that time is shown in an account from 1676 that describes how King Charles II demanded that the Sleep scene (Act II, scene 4) of Lully's *Atys* be repeated

four times. Such influences were, of course not new in England; Henry VIII had sent for two consorts of musicians in 1539, these being five professional recorder players from the Bassano family in Venice and a consort of five musicians from Flanders to play viols and violins. Henry VIII played the recorders frequently: the musicologist David Lasocki has stated that Henry owned seventy-four, of which thirteen were tuned to his own taste.

The instruments employed by The Theater of Music are the instruments that were the most frequently played in England during the last twenty-five years of the 17th century. Violas da gamba and violins had been the favoured instruments of the court at the beginning of the century, as it was considered to be more distinguished not to have to blow into reeds or mouthpieces. The recorder increased in popularity greatly from the middle of the 17th century onwards: it was highly regarded by amateurs, whilst professional players were few and far between and therefore much in demand. One of the recorder teachers in London was a certain James Paisible, who taught both recorder and violin and had come from France in 1673. A German traveller, Zacharias Conrad von Uffenbach, wrote 'the person who played the recorder is a Frenchman called Paisible, who has no equal [...] the man who played the viola da gamba

with such unparalleled excellence is an Italian called Signor Pietro’.

Baroque alto and soprano recorders were very common at this time, although somewhat less so than the voice flute, a small tenor recorder; the best of these instruments were made by Peter Bressan, a great French recorder maker who arrived in London around 1688 and made a fortune selling instruments to many aristocratic and bourgeois amateurs there; a copy of one of these instruments is used in this recording. The use of 16th-century Italian recorders from the time of the Venetian instrument maker Ganassi is also fully justified in the English masque and even more specifically in the antemasque, as the recorder was commonly used in music for strange and magical scenes.

At the end of the 17th century the harpsichord was beginning to replace the theorbo as an accompaniment for secular songs. Our choice to use a virginal in our ensemble is a deliberate archaism, as there were many such instruments still extant at that time.

The works recorded on this CD are mostly world premiere recordings. This applies not only to the arrangements of groups of dances sets made from material in John Playford’s *The Dancing Master* and to the anonymous

masque dances, but also to several pieces by Nicola Matteis performed with their two original parts. Marion Fermé began The Theater of Music, named after Playford’s 1685 collection, as a research project into the interpretation of 17th century English music in 2006; it developed into an ensemble and has continued as such since 2013. This programme follows an earlier CD recorded in 2009 and was inspired by the manner in which a masque unfolds during performance.

Marion Fermé

AN EVENING AT THE THEATRE

Die vorliegende Einspielung rekonstruiert den musikalischen Teil einer Masque, wie sie um 1685 in einem Londoner Theater gespielt worden sein könnte.

Die englische Masque war eine höfische Lustbarkeit, die Instrumentalmusik, Tanz, Theater, Gesang und Pantomime in sich vereinte und zwischen 1560 und 1640 am Hofe Elisabeths I. und Karls I. ihre größte Entfaltung erlebte. Beeinflusst wurde sie sowohl von der *commedia dell'arte* als auch vom französischen Ballett. Das vorliegende Programm ist von diesem Erbe geprägt, aber zugleich in einer musikalischen Übergangsphase Englands verortet. 1685 ist das Todesjahr Karls II., dem König von England, Schottland und Irland und Sohn Karls I. und Henrietta Marias von Frankreich, die wiederum die Tochter des französischen Königs Heinrich IV. war.

Die Regentschaft Karls II. war wirtschaftlich und für die Künste eine Blütezeit. Der König galt als kultivierter, ausschweifender und geradezu verschwenderischer Herrscher. Zwar ist aus dieser wie aus der vorangehenden Epoche kein vollständiger Notentext einer Masque erhalten, doch lässt sich aus anderen musikalischen Quellen ableiten, dass diese Gattung zu

jener Zeit eine unverbindlichere Form annahm, jedoch ohne zu verschwinden. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts wurden ihr Zeitschriften wie *The Monthly Masque* gewidmet.

Das Drury Lane Theater in London war das Theater des Hofes, es war jedoch bei Weitem nicht das einzige Theater, denn es gab auch das Duke's Theatre, das Cockpit's Theatre, das Dorset Garden Theatre und weitere öffentliche Bühnen in prächtigen Barockgebäuden, in denen Masques, Bälle, Konzerte sowie die Semi-Opern des ausgehenden 17. Jahrhunderts dargeboten wurden. Außer in Theatern wurde Musik damals von professionellen Musikern auch in Gaststätten gespielt. Während einer kurzen puritanischen Phase, in der die Theater geschlossen waren, sahen sich die Bühnenmusiker gezwungen, für niedrige Gagen in solchen Lokalen aufzutreten.

Dank der vierbändigen Sammlung *The Theater of Music*, von John Playford 1685 herausgegeben, und den beigelegten Katalogen wissen wir, welche Musik in den Theatern und bei Hofe gespielt wurde. Vollständige Notentexte von Masques sind sehr selten. Von manchen Tänzen der Masques sind aber Fragmente anonymen Autoren erhalten, insbesondere in den 17 Ausgaben der Sammlung von *country dances* unter dem Namen *The English Dancing Master*, ebenfalls von John Playford editiert.

Darin finden sich mehr als 500 Tänze und Melodien, die auch für Masques dienten. Die *country dances* wurden an Tanzschulen unterrichtet, die dem englischen Hof und seinem Theater verbunden waren, und waren im damaligen London allgegenwärtig.

Die Fortschritte beim Notendruck, die nicht zuletzt John Playford zuzuschreiben sind, förderten die Verbreitung des Musizierens in Liebhaberkreisen. Generell wurde der Musik zu dieser Zeit mehr Aufmerksamkeit geschenkt, was sich Ende des 17. Jahrhunderts etwa im Aufkommen des musikalischen Zwischenspiels am Theater, in zwischen den Akten gesungenen Liedern, oder in der Ausbreitung von Privatkonzerten widerspiegelt.

Masque und Anti-Masque

In der vorangegangenen musikalischen Epoche, um 1600, dauerten die Masques vier oder fünf Stunden; sie erforderten über Monate hinweg dauernde Bühnenproben. An manchen Aufführungen waren bis zu 100 Musiker beteiligt, dazu kamen die Tänzer. Die Instrumentalisten mussten sehr laut spielen, um den Lärm zu übertönen, den das Publikum in den großen Sälen erzeugte. Die englische Krone lud Künstler aus Deutschland, Frankreich und Irland ein, aus Italien kamen auch Regisseure. Sie ließ technisch ausgefeilte Bühnenbilder bauen sowie aufwendige Umzugswagen. All dies war

sehr beeindruckend, und das sollte es auch sein – die Masques verkörperten eine Form der Dekadenz...

Die sogenannten Anti-Masques füllten die Pausen für die Bühnenwechsel und bildeten einen plakativen Kontrast mit den eigentlichen und sehr feierlichen Masques mit den *Main Masque Dances*, während derer maskierte Adelige triumphal auf der Bühne Einzug hielten. Diese Szene muss man sich vorstellen, wenn etwa *Eerste Carileen* ertönt, eine Ouvertürenmusik, die William Lawes 1634 für *The Triumph of Peace* schrieb. In der von The Theater of Music gewählten Anordnung beschließt dann *Tweede Carileen* einen Programmteil, der von der Idee der Masque durchzogen ist. Das Stück war auch dazu geeignet, geräuschvolle Bühnenbildwechsel akustisch zu überlagern.

Ben Johnson, der etwa 30 Masques schrieb, nannte die Anti-Masques ein »Schauspiel von Sonderbarkeiten« (Spectacle of Strangeness). Berufsmäßige Schauspieler verwandelten sich mithilfe grotesker Kostüme und übertriebener Gestik in Hexen, Furien oder exotische Tiere. Während dieser parodistischen Aufführungen bewegten sie sich zu abrupten Tempowechseln, die von Ruhemomenten unterbrochen wurden. Diese zauberhaften Elemente eröffnen neue Klangwelten, die damals sicher auch zur Improvisation genutzt wurden.

Die Auswertung englischer Quellen zur Interpretation der Stücke *Carileen* oder *Daphne* erinnert an den Umstand, dass England im 17. Jahrhundert dreimal Krieg gegen Holland führte. Die beiden Melodien, die William Lawes für die *Carileen*-Stücke komponierte, wurden von dem holländischen Texter Cornelius Leeuw vertont; Jacob van Eyck inspirierten sie zu sehr schönen Diminutionen für die Blockflöte. Auch im Lied *Daphne*, dessen Text hier vollständig gesungen wird, finden sich Blockflöten-Diminutionen, die in der vorliegenden Aufnahme teils auf der Geige gespielt werden. Die Legende von Daphne, die sich in einen Lorbeerstrauch verwandelt, um Apollos Liebe zu entkommen, ist ein weiteres magisches Element des Programms. Mythologische Themen stellen für das barocke Schauspiel eine wichtige Inspirationsquelle dar. Die Melodie aus *Daphne* existiert auch als Tanz in *The English Dancing Master*. Eine Melodie konnte demnach mehrere Funktionen erfüllen.

Diminutionen, in England *divisions* genannt, kommen in dem Programm zahlreich vor. Die musikalische Praxis der Variation eines Themas offenbart sich nicht zuletzt in dem aus Schottland stammenden Lied *John come kiss me now*, von dem der Gesangstext nicht vollständig erhalten ist. Dieser *tune* war schon zu Shakespeares Zeit ein populärer Tanz.

Für das Theater geeignet: Musik Nicola Matteis'

Diese Einspielung repräsentiert also eine späte Masque, ein Konzert fürs Theater, das von Profimusikern in nur kleiner Besetzung gespielt wurde, wie etwa von den Musikern um den großen Geiger Nicola Matteis der Ältere (geboren um 1644/49, gestorben 1699), der mit diesem Programm gewürdigt werden soll. Der neapolitanische Violinist, der sich nach Wanderjahren durch ganz Europa im Alter von etwa 20 Jahren in London niedergelassen hatte, konnte dort den Ruf eines Virtuosen befestigen – und den eines arroganten Zeitgenossen, der für seine Darbietungen zu viel Geld verlangte. Lange Jahre blieb ihm in London der Zugang zum Hof verwehrt, bis er sich schließlich dank der Unterstützung adeliger Freunde auch als Komponist Respekt verschaffen konnte. Seine wohlstuierten Freunde waren oft selbst hervorragende Musiker und führten ihn in die höhere Gesellschaft ein: Dr. Wal (de) grave, eine Koryphäe an der Theorbe; Sir R(oger) L'Estrange, ein erfahrener Gambist; und der Cembalist Mister Bridgman. Diesem Consort entspricht auch die aktuelle Besetzung von The Theater of Music.

Nicola Matteis veröffentlichte vier Bände unter dem Titel *Ayres for the violin*. Die ersten beiden Bände erschienen 1676, die letzten beiden 1685. Diese Liedsammlungen hatten einen solch großen Erfolg, dass sie 1687 und 1703 neu verlegt wurden, mit einer zweiten und sogar

einer dritten Stimme, die heute in Vergessenheit geraten sind und zu denen Matteis anmerkte, man könne sie nach Belieben mitspielen, um das Consort musikalisch zu bereichern. Mit den humorreichen, ja extravaganten Stücken (*Aria burlesqua*, *Giga al genio turchesco*, *Scaramuccia*, *Tartaglia*, *Corrente da orecchie*, *Corrente da piedi*) zeigt er sich als origineller Komponist, der den italienischen, französischen und englischen Stil perfekt miteinander zu verbinden wusste. Diese Tänze passen gut in die Anti-Masque, da sie auch von Figuren der *commedia dell'arte* beeinflusst sind.

Neben diesen Sammelbänden veröffentlichte Nicola Matteis ein Buch für den Generalbassunterricht auf der Gitarre, einem Instrument, das im England des 17. Jahrhundert neben der Theorbe weit verbreitet war. Der italienische Gitarrist Francesco Corbetta schrieb 1671/74 gar ein Stück namens *La guitare royale*, das er dem englischen König Karl II. widmete.

Italienische und französische Einflüsse in der englischen Musik

Die Musik Matthew Lockes offenbart die Existenz eines eigenständigen englischen Stils, zugleich aber nimmt die englische Musik dieser Epoche den französischen und den italienischen Stil bestens in sich auf. Das zeigt sich etwa in den Verzierungen von *Introduction to the Skill of Music* von John Playford aus dem Jahr 1654:

darin verbindet der Komponist Verzierungen im italienischen und französischen Stil zu englischen Stilelementen, die er »elevation« und »double relish« nennt.

In einem Bericht aus dem Jahr 1676 heißt es, dass sich König Karl II. die Schlafszene aus *Atys* von Jean-Baptiste Lully gleich vier Mal vorspielen ließ. Das zeigt, welchen starken Eindruck die französische Musik dieser Epoche hinterließ. Ganz neu waren diese Einflüsse nicht. König Heinrich VIII. hatte schon 1539 zwei Musiker-Consorts nach England kommen lassen: fünf professionelle Blockflötisten der venezianischen Familie Bassano sowie ein Consort aus fünf flämischen Musikern, die Viola da Gamba und Geige spielten. Dem Musikwissenschaftler David Lasocki zufolge war Heinrich VIII. selbst ein passionierter Blockflötist – er besaß 74 Blockflöten, dreizehn davon waren speziell auf sein Spiel abgestimmt.

Die Instrumente des Ensembles The Theater of Music entsprechen jenen, die im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts in England am häufigsten waren. Zu Beginn des Jahrhunderts waren die Gamben und die Geigen die Hofinstrumente *par excellence*. Es galt als vornehmer, nicht in ein Doppelrohrblattinstrument oder in einen Flötenblock zu blasen. Von der Mitte des 17. Jahrhunderts an aber erlebte die Blockflöte einen wundersamen Aufschwung: Liebhaber

spielten sie sehr gern, und Profi-Flötisten waren selten und sehr begehrt. Unter den Blockflöten-Lehrern in London war zum Beispiel der 1673 aus Frankreich eingewanderte James Paisible, der Blockflöte sowie Geige gleichermaßen unterrichtete. Aus den *Musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach* (1712–16) ist überliefert: »Der erste, so die Flöte spielte, ist ein Franzose, Namens Paisible, der seines gleichen noch nie gehabt. [...] Der, der die Viol di Gamba auch ganz unvergleichlich spielte, ist ein Italiäner, Namens Signor Pietro, der bey dem Herzog von Ormond in großer Pension stehet.«

Barock- und Sopran-Blockflöten waren zu jener Zeit sehr populär, am beliebtesten war jedoch die Voice Flute, eine kleine Tenorblockflöte, deren beste Modelle von Peter Bressan gefertigt wurden, einem großen französischen Flötenbauer, der um 1688 nach London kam und dort mit dem Verkauf seiner Instrumente an zahlreiche adligen und bürgerlichen Liebhaber zu Reichtum gelangte. In unserer Einspielung kommt die Kopie einer Bressan-Flöte zum Einsatz, doch auch die Verwendung italienischer Blockflöten des 16. Jahrhunderts aus der Schule des venezianischen Meisters Ganassi hat in der englischen Masque und mehr noch in der Anti-Masque ihre Berechtigung: Die Blockflöte wurde gern für Szenen eingesetzt, die eine sonderbare oder feenhafte Stimmung erzeugen sollten.

Am Ende des 17. Jahrhunderts begann das Cembalo allmählich, die Theorbe als Begleitinstrument für weltliche Musik zu ersetzen. Die Verwendung eines Virginals in der vorliegenden Einspielung ist ein gewollter Rückgriff auf eine ältere Instrumentierung, welche damals durchaus noch verbreitet war.

Bei der vorliegenden Aufnahme handelt es sich größtenteils um Ersteinspielungen der Arrangements der Tänze, die auf Grundlage der Werke von John Playfords *The Dancing Master* geschrieben wurden, sowie der Tänze unbekannter Komponisten und mehrerer Stücke Nicolas Matteis', die hier mit den zwei Original-Stimmen aufgenommen wurden. The Theatre of Music, nach der 1685 von Playford herausgegebenen Sammlung benannt, ist ein Rechercheprojekt zur Aufführungspraxis englischer Musik des 17. Jh., dem sich Marion Fermé seit 2006 widmet. Seit 2013 besteht das gleichnamige Ensemble. In Fortschreibung einer CD aus dem Jahr 2009 orientiert sich das Programm am Ablauf einer Masque.

Marion Fermé

AN EVENING AT THE THEATRE

Le présent programme reconstitue la partie musicale d'un masque tel qu'il aurait pu être joué dans un théâtre de Londres vers 1685.

Divertissement de cour alliant musique instrumentale, danse, théâtre, chant, pantomime, le masque anglais, inspiré en partie par la *commedia dell'arte* et les ballets français, connut sa période faste entre 1560 et 1640, aux cours d'Élisabeth I^{re} et de Charles I^{er}. Ce programme porte la trace de cet héritage musical courtois, mais se situe dans une période de transition musicale en Angleterre, 1685 étant l'année de la mort de Charles II, roi d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande, fils de Charles I^{er} et d'Henriette-Marie de France (la fille du roi de France Henri IV.)

Sous le règne de Charles II, l'Angleterre connut la prospérité économique, intellectuelle et artistique. C'était un souverain cultivé, libertin et dépensier. Nous n'avons pas conservé de partition complète d'un masque de cette période (ni de la période antérieure), mais l'on peut déduire des sources musicales que le masque prit à cette époque une forme plus légère. Des magazines comme *The Monthly Masque* y furent consacrés jusqu'au milieu du XVIII^e siècle.

À Londres, le théâtre royal était celui de Drury Lane. Il était loin d'être le seul théâtre : il y avait aussi le Théâtre du Duc, le Théâtre du Cockpit, le Théâtre de Dorset Garden et d'autres établissements publics dont les beaux édifices baroques accueillaient masques, bals, concerts et semi-opéras à la fin du XVII^e siècle. Outre dans les théâtres, on pouvait entendre la musique jouée par des professionnels dans les tavernes. En effet, pendant une courte période puritaine qui vit la fermeture des théâtres, les musiciens de scène furent obligés de s'y produire à bas prix.

On sait quelle était la musique jouée dans les théâtres et à la cour grâce au recueil *The Theater of Music* en quatre volumes et aux catalogues insérés, publié par John Playford en 1685. S'il reste très peu de partitions complètes de masques, de très nombreuses bribes parfois anonymes de danses de masque sont conservées, notamment dans les dix-sept éditions, d'abord par John Playford, des recueils de *country dances* *The English Dancing Master*. Ces recueils regroupent plus de 500 danses et *tunes* ayant notamment servi aux masques. Les *country dances* étaient enseignées dans des écoles de danse en relation avec le théâtre et la cour anglaise et étaient omniprésentes à Londres.

La pratique amatrice de la musique se répandit à cette époque dans les maisons

grâce aux progrès de l'impression des partitions, dont l'éditeur John Playford fut le plus grand représentant. Les intermèdes musicaux au théâtre, les chansons entre les actes, les concerts publics et privés témoignent aussi d'une écoute plus attentive de la musique en cette fin du XVII^e siècle.

Masques et antimasques

Autour de 1600, les masques pouvaient durer quatre ou cinq heures et nécessitaient des mois de préparation scénique. On pouvait compter jusqu'à cent musiciens plus les danseurs pour une seule soirée. Il fallait jouer très fort pour surpasser le brouhaha des spectateurs amassés dans la grande salle. La couronne anglaise faisait venir des artistes d'Allemagne, de France, d'Irlande, des metteurs en scène d'Italie, faisait construire des décors techniquement audacieux et de formidables chars pour défiler. L'effet était très impressionnant ; c'était d'ailleurs le but, ces masques incarnant une forme de décadence...

Pendant les pauses permettant les changements de décor, les antimasques offraient un contraste frappant avec les masques solennels, *main masque dances*, pendant lesquels les nobles masqués faisaient une entrée triomphante sur la scène. C'est ce que montre *Eerste Carileen*, musique d'ouverture écrite par William Lawes pour le masque *The Triumph of*

Peace (1634). De même que *Tweede Carileen*, qui vient, dans le choix de *The Theater of Music*, clore de façon solennelle une partie empreinte de l'esprit du masque, qui présentait l'avantage d'être une musique assez forte pour couvrir les bruits de changements de décor.

Ben Jonson, qui produisit une trentaine de masques, parle de l'antimasque comme d'un « *Spectacle of Strangeness* ». Costumes grotesques et gestique exagérée par des acteurs professionnels donnaient vie à des sorcières, des furies, des animaux exotiques. Pendant ces démonstrations parodiques, des danseurs suivaient les changements de tempo abrupts, intercalés de moments suspendus (points d'orgue). Ces éléments magiques et féeriques, qui ouvrent de nouveaux univers sonores, étaient sûrement un terrain d'improvisation.

La comparaison des sources anglaises pour les morceaux *Carileen* et *Daphne* nous rappelle que l'Angleterre fut trois fois en guerre contre la Hollande au XVII^e siècle. Les deux mélodies de William Lawes pour les morceaux *Carileen* ont été mises en chanson par le parolier hollandais Cornelius Leeuw et ont aussi été la source de très belles diminutions pour la flûte à bec par Jacob van Eyck. De diminutions originales pour la flûte à bec (jouées ici en partie au violon), il est également question dans *Daphne*, dont le texte est intégralement

chanté. L'histoire de Daphné métamorphosée en laurier pour fuir l'amour d'Apollon est un autre élément magique du programme. Les thèmes mythologiques restent une source d'inspiration importante pour la dramaturgie baroque, qui se cherche d'ailleurs un peu à la fin du XVII^e siècle. La mélodie de *Daphne* existe en tant que danse dans *The English Dancing Master*. Cela montre comment un air peut remplir plusieurs fonctions.

Les diminutions, appelées *divisions* chez les Anglais, sont nombreuses dans ce programme. Cette pratique consistant à varier un thème trouve un autre exemple dans la chanson d'origine écossaise *John come kiss me now*, dont les paroles originales sont incomplètes. Ce *tune* était déjà une danse très populaire à l'époque de Shakespeare.

La musique de Nicola Matteis propice au théâtre

Ce programme est donc un masque tardif, un concert pour le théâtre joué par des professionnels en petit nombre. À l'image du cercle de musiciens avec lesquels jouait à Londres le grand violoniste italien Nicola Matteis père (né vers 1644/1649 et mort en 1699), mis à l'honneur dans ce programme. Violoniste napolitain venu s'installer à Londres à 20 ans après avoir parcouru l'Europe, il y acquiert une réputation de virtuose, mais aussi celle d'une

personne arrogante, vendant trop cher ses talents. Après de longues années sans accéder à la cour, il réussit, grâce à des amis aristocrates, à gagner le respect des Anglais en tant que compositeur aussi. Ses amis bien placés sont d'excellents musiciens et l'introduisent dans la haute société : le Dr Wal[de]grave, prodige de l'archiluth, Sir R[oger] L'Estrange, violiste expert, et Mr Bridgman, claveciniste. On peut retrouver d'ailleurs dans ce consort la composition de l'ensemble The Theater of Music.

Nicola Matteis publie quatre recueils intitulés *Ayres for the violin* (« *some may be played on the flute* »). Les livres 1 et 2 paraissent en 1676 et les livres 3 et 4 en 1685. Ces recueils connaissent un tel succès qu'ils sont réédités en 1687 et 1703 avec une deuxième et même une troisième voix aujourd'hui oubliées, dont Matteis précise qu'elles s'ajoutent à volonté pour enrichir le consort. Souvent pleines d'humour, ces pièces à l'esprit burlesque, voire extravagant (*Aria burlesqua*, *Giga al genio turchesco*, *Scaramuccia*, *Tartaglia*, *Corrente da orrechie*, *Corrente da piedi*), sont celles d'un compositeur original alliant parfaitement les styles italien, français et anglais. Ces danses s'intègrent bien dans l'antimasque parce qu'elles sont aussi inspirées par des personnages de la *commedia dell'arte*.

Outre ces recueils, Nicola Matteis publie un livre pour enseigner la basse continue à la

guitare, un instrument en vogue en Angleterre au XVII^e siècle à côté du théorbe. On peut rappeler la partition du guitariste italien Francesco Corbetta datant de 1671/1674 et dédiée au roi anglais Charles II, *La guitare royale*.

Influences italienne et française dans la musique anglaise

Si la musique de Matthew Locke rappelle l'existence d'un style anglais fort, on peut dire que la musique anglaise de cette époque intègre aussi à merveille les styles français et italien. En matière d'ornementation, *Introduction to the Skill of Musick* (1654) de John Playford montre des combinaisons d'ornements italiens et français en ornements anglais appelés « *elevation* » et « *double relish* ».

Un récit datant de 1676 décrit comment le roi Charles II a fait répéter quatre fois la scène du sommeil dans *Atys* de Lully. C'est dire la forte impression alors suscitée par cette musique française ! Certes, ces influences ne sont pas nouvelles. En matière d'instruments, le roi Henry VIII a fait venir en 1539 deux consorts de musiciens, cinq flûtistes à bec professionnels de la famille Bassano de Venise et un consort de cinq musiciens des Flandres pour jouer des violes et des violons. Henry VIII joue beaucoup de flûtes à bec (il en possède 74, et 13 réglées pour son jeu), comme le relève le musicologue David Lasocki.

Les instruments de l'ensemble The Theater of Music sont ceux les plus joués dans le dernier quart du XVII^e siècle en Angleterre. Au début du siècle, la viole de gambe et le violon sont les instruments de la cour par excellence. Ne pas souffler dans des instruments à anche ou à bec est plus distingué. Puis, à partir du milieu du XVII^e siècle, la flûte à bec connaît un formidable essor. Elle est très prisée par les amateurs ; les professionnels sont peu fréquents mais très recherchés. Parmi les professeurs de flûte à bec à Londres, citons James Paisible, venu de France en 1673, qui enseigne autant la flûte à bec que le violon. Un voyageur allemand, Uffenbach, écrit : « La personne qui jouait de la flûte à bec est un Français appelé Paisible, dont on ne trouve pas l'égal. L'homme qui jouait de la viole de gambe avec une excellence sans pareille est un Italien appelé Signor Pietro. »

Les flûtes à bec alto et soprano sont très répandues à cette époque. Un peu moins que la flûte de voix, une petite flûte ténor dont les meilleurs modèles sont fabriqués par Peter Bressan (dont une copie est utilisée pour cet enregistrement), un grand facteur français venu à Londres vers 1688 et qui y fait fortune en vendant des instruments pour les nombreux amateurs de l'aristocratie et de la bourgeoisie. L'utilisation de flûtes à bec italiennes de l'époque du Vénitien Ganassi (XVI^e siècle) se justifie par ailleurs pleinement dans le masque

anglais et spécifiquement dans l'antimasque, car la flûte à bec est communément utilisée pour les scènes étranges et féeriques.

À la fin du XVII^e siècle, le clavecin commence à remplacer le théorbe pour accompagner les chansons séculières. Le choix « archaïque » du virginal dans notre instrumentation est voulu : il y en a encore beaucoup à disposition à cette époque.

Les œuvres enregistrées ici sont en majorité de premiers enregistrements mondiaux. C'est le cas des arrangements de sets de danses écrites d'après la source de John Playford, *The Dancing Master*, des danses anonymes de masque mais aussi de plusieurs pièces de Nicolas Matteis jouées avec les deux voix originales. The Theater of Music, nommé d'après le recueil de John Playford de 1685, est un projet de recherche et d'interprétation de la musique anglaise du XVII^e siècle entrepris par Marion Fermé depuis 2006 et un ensemble depuis 2013. Dans la continuité d'un CD enregistré en 2009, ce programme puise dans la dynamique du déroulement d'un masque.

Marion Fermé

WHEN DAPHNE FROM FAIR PHOEBUS DID FLY

When Daphne from fair Phoebus did fly,
the West wind most sweetly did blow in her face.
Her silken scarf scarce sheltered her eyes.
The god cried, O pity! and held her in chase.

Stay, nymph, stay, nymph, cried Apollo,
tarry, and turn thee, sweet nymph, stay,
lion or tiger, doth thee follow
turn thy fair eyes and look this way.

O turn, O pretty sweet
and let our red lips meet:
Pity, O Daphne, pity, pity,
pity, O Daphne, pity me.

She gave no ear unto his cry,
but still did neglect him the more he did moan;
He still did entreat, she still did deny,
and earnestly prayed him to leave her alone.

Never, never, cries Apollo,
unless to love thou do consent,
but still, with my voice so hollow,
I'll cry to thee while life be spent.

But if thou turn to me,
I'll praise thy felicity.
Pity, O Daphne, pity, pity,
pity, O Daphne, pity me.

Away like Venus dove she flies,
The red blood her buskins did run all adown,
Her plaintive love she still denies,
crying: Help, help Diana, and save my renown.

Wanton, wanton lust is near me,
cold and chaste Diana, aid!
Let the earth a virgin bear me,
or devour me quick, a maid.

Diana heard her pray,
and turn'd her to a bay,
Pity, O Daphne, pity, pity,
pity, O Daphne, pity me.

Amazed stood Apollo then,
when he beheld Daphne turn'd as she desir'd.
Accurs'd I am above gods and men,
with grief and lamenting my senses are tired.

Farewell, false Daphne, most unkind,
my love is buried in this grave;
long have I sought love, yet love could not find,
therefore this is my epitaph:

This tree doth Daphne cover,
that never pitied lover.
Farewell, false Daphne, that would not pity me;
though not my love, yet art thou my Tree.

JOHN COME KISS ME NOW

John come kiss me now, now, now
John my love, come kiss me now,
John come kiss me by and by,
and make no more ado.

SOURCES

* arranged by Marion Fermé

** Traditional Scots / Northumbrian tune arranged by Matt Seattle and rearranged by Marion Fermé and Sandrine Dupé

NICOLA MATTEIS: Senr Nicola's first and second Book's of Aire's in 3 parts (John Walsh, London 1685 and 1703)

JACOB VAN EYCK: Der Fluyten Lust-Hof (Paulus Matthysz, Amsterdam 1654)

WILLIAM LAWES: 'T Uitnemen Cabinet (Paulus Matthysz, Amsterdam 1646)

THOMAS BALTZAR AND DAVID MELL: The Division Violin (John Playford, London 1684)

THOBIAS HUME: The First Part of Ayres (John Windet, London 1605)

MATTHEW LOCKE: Little consort of three parts (John Playford, London 1656)

JOHN PLAYFORD: The Complete Country Dance Tunes from Playford's *Dancing Master* (1651–c.1728), ed. by Jeremy Barlow (London: Faber 1985), except for Paddy's Green Shamrock Shore, The Fox Hunter, The Merry Blacksmith, O Neil's March, and The Blackthorne Stick

Information on *John come kiss me now*: Davitt Moroney – The Complete Keyboard Music of William Byrd (Hyperion CDA66551-7)

Information on *Doen Daphne d'overschoone Maegt*: <http://peterboot.nl/Daphne/DaphneSummary.html>



^MENU

Recorded 17–20 February 2020 at the Abbaye de Port-Royal des Champs, France
Executive production, artistic direction & audio engineering: Rainer Arndt / Outhere

Audio editing: Tetsuro Kanai / Rainer Arndt

Design & layout: Coline Dutilleul / Rainer Arndt

Translations: Peter Lockwood (English), Leo Klimm (German)

Production: Association In Vento

Cover: Man's silk velvet theatre costume, 1740–60, Italy

Photos: © Victoria and Albert Museum, London (cover)

© Inès Coville (p. 6)

The Theater of Music would like to express their warmest thanks to their 73 sponsors and to their families, friends, colleagues, pupils and acquaintances who have supported this recording, and to Danièle Aberlen, Martina Biel, Stéphane Bombino, Corinne Chevalier, Michel, Marie-Reine and Clément Dupé, Isabelle, Christophe and Aurélia Fermé, Dominique and Bernadette Gagey, Emile Meunier, Adrian Shaw and Jean Saint-Laudy in particular. Many thanks to Paul Willenbrook for his help with the research on John come kiss me now and with the pronunciation of the ancient English.

This recording is supported by Adami and by the Fonds pour la création musicale



© 2021 Association In Vento, under exclusive licence to Outhere Music

© 2021 Outhere Music



RAM 2002

www.ramee.org



www.outhere-music.com