



The harte opreste

Lute duets in Elizabethan England

A Due Liuti

Thierry Meunier Jean-Marie Poirier



« The harte opreste »

Duos de luths dans l'Angleterre élizabethaine

À partir de l'accession au pouvoir d'Elizabeth I (1559), la pratique de la musique s'est considérablement développée dans la société anglaise de l'époque. Le luth était l'instrument enseigné par excellence, presque « par défaut », comme en attestent de nombreux témoignages de l'époque qui en recommandent l'apprentissage pour parfaire l'éducation des jeunes gens comme des jeunes filles. C'est ce qui ressort des traités sur l'éducation de Richard Mulcaster (*The First Part of the Elementarie*, 1582), ou du Normand Pierre Erondelle (*The French Garden: for English Ladyes and Gentlewomen to Walke*, 1601). Henry Peacham, ami de Dowland, dans son ouvrage *The Compleat Gentleman*, 1622, souligne également l'intérêt du luth dans une bonne éducation. Il aurait donc été très logique que certains de ces élèves, suffisamment avancés, aient pu se joindre à leur maître de luth pour interpréter des duos, excellent moyen pour les motiver.

Des luthistes et musiciens professionnels, Richard Allison, John Danyel, Daniel Bacheler, Edward Johnson, John Wilbye, et de nombreux autres, étaient employés par les grandes familles de l'aristocratie, de la petite

noblesse ou de la riche bourgeoisie. Ces mécènes avaient très souvent des musiciens à leur service comme le recommande un certain nombre de textes sur la conduite des affaires dans les familles nobles. Par exemple, vers 1605, un certain *R. B.*, longtemps identifié à tort comme Richard Brathwaite mais demeuré anonyme, dans un mémoire intitulé *Some Rules and Orders of the Government of the House of an Earle*, écrit ceci :

[Les Musiciens] devront être compétents dans cette douce science... Ils devront enseigner aux enfants du Comte à chanter et à jouer de la basse de viole, du virginal, du luth ou du cistre¹.

Leurs employeurs, qui, comme on le voit ci-dessus, étaient aussi bien souvent leurs élèves, ne dédaignaient pas, lorsque leur niveau technique le permettait, de se joindre à eux pour jouer de la musique en ensemble comme le sous-entend la page de titre du *First Booke of Consort Lessons* de Thomas Morley (1599) :

Nouvellement arrangés aux frais et à la charge d'un Gentilhomme, pour son plaisir particulier et pour d'autres de ses amis qui trouvent leur plaisir dans la musique².

1 ANONYME (R. B.). *Some Rules and Orders for the Government of the House of an Earl set downe by R.B. at the instant request of his loving frende M.L.*, Londres: Printed for R. Triphook by B. Bensley, 1821, p. 44: « [*The Musicians*] are to teach the Earle's children to singe and play upon the Base Violl, the Virginalles, Lute, Bandora or Citerne. »

2 Thomas MORLEY, *First Booke of Consort Lessons*, Londres: William Barley, 1599, page de titre : « Newly set forth at the coast & charges of a Gentle-man, for his private pleasure, and for divers others his frendes which delight in Musicke. »

Les duos de luths connurent une vogue sans précédent en Angleterre pendant les périodes élisabéthaine et jacobéenne (1550-1625). Matthew Spring dans son livre *The Lute in Britain*, 2001, a recensé plus de quatre-vingt duos parvenus jusqu'à nous, dont certains sont très connus. Conservés essentiellement dans des manuscrits, deux types de duos coexistent : les duos à deux luths égaux dans lesquels les deux luths dialoguent à part égale, devenu un peu l'archétype du duo de luths anglais, et le *treble and ground* dans lequel l'un des deux luths développe des couplets en diminutions sur une formule harmonique répétée autant de fois que nécessaire par l'autre luth.

Ces deux formes se sont probablement développées de la façon suivante : à l'origine, le *treble and ground*, hérité d'une tradition qui remonte au tout début de la renaissance et qui, vers 1580, a évolué vers une forme pour ensemble instrumental, les *Consort Lessons*, avec l'ajout, en plus du luth, d'instruments comme basse de viole, violon ou dessus de viole, flûte, cistre et pandore ; l'habitude s'est peu à peu imposée de faire dialoguer ces instruments en forme d'écho, ce qui a probablement inspiré le développement des duos à deux luths égaux, caractérisés par l'alternance entre les deux luthistes, avec des imitations, un jeu de questions-réponses en forme de dialogue, (Lyle Nordstrom, *The English Lute Duet and Consort Lesson*, Lute Society Journal, 1976). Ce genre de composition et d'écriture était d'ailleurs répandu en Italie dès le milieu du *xvi^e* siècle pour culminer un peu plus tard dans la polyphonie à double chœur illustrée notamment par les Gabrieli.

Avec trente-deux duos recensés dont seize associés à son nom et autant qui lui sont attribués à cause de leur style, John Johnson affirme sa domination dans le domaine des duos *treble and ground*, forme la plus répandue mais

pas unique : lorsque les deux protagonistes étaient d'un niveau équivalent, ils pouvaient d'ailleurs échanger leur rôle et jouer en alternance les variations pour transformer un duo *treble and ground* en un duo à deux luths égaux, pratique d'ailleurs courante à l'époque. Nous avons néanmoins conservé la forme originale pour deux pièces, la chanson anonyme *The Harte Opreste*, et l'air populaire *Mault's come downe*, sorte de chanson à boire utilisée par Byrd et Ravenscroft, comme nous verrons plus loin.

L'art des diminutions et l'improvisation constituaient l'apanage ultime de l'interprète et conserva cette importance pendant toute la période baroque suivante. Ce volet essentiel de l'apprentissage a fait l'objet de publications depuis le milieu du ^{xvi}^e siècle et trouve son illustration dans les duos de luth très virtuoses de John Johnson, en particulier. Nous rencontrons entre autres, dans l'ordre chronologique, les trois témoignages suivants comme sources majeures pour l'étude de ce procédé :

Tout d'abord un traité, paru à Rome en 1553, peut-être connu des musiciens italiens contemporains et collègues à la cour du Flamand Philippe Van Wilder, luthiste et compositeur très apprécié du roi Henry VIII disparu en 1547, puis au service de son successeur, Édouard VI, à qui il enseigna le luth, jusqu'à son décès prématuré en 1553. Van Wilder mourut la même année, quelques mois avant le jeune roi, donc quelques années avant l'accession d'Elisabeth I au trône en 1559. Sa musique continua cependant d'être jouée, copiée, adaptée jusqu'à la fin du siècle.

- Voici ce qu'écrivit l'Espagnol Diego Ortiz en préambule de ce traité, *Trattado de Glosas*, méthode destinée initialement à la viole pour apprendre à improviser des diminutions (*glosas*) sur des grilles harmoniques connues,

équivalentes des *grounds* anglais et répandues partout en Europe, ou sur des chansons également très connues. Ces procédés s'appliquent aussi bien à tous les instruments, dont le luth :

Celui qui veut tirer profit de ce livre doit d'abord considérer sa propre habileté, puis, en fonction de celle-ci, choisir les gloses [diminutions] qui lui paraissent les meilleures. Car une glose bien que bonne, ne produira pas d'effet si la main ne parvient pas à la jouer, et le défaut ne viendra pas de la glose. Ce livre montre la manière de gloser les notes, mais la grâce et les effets que doit faire la main proviennent seuls de celui qui joue, qui doit jouer doucement afin que le son sorte tantôt d'une façon, tantôt d'une autre, en y mêlant quelques ornements doux et quelques passages³.

- Thomas Morley, dans sa dédicace à Stephen Soame, maire de Londres, et à tous ses conseillers, en tête de son *First Booke of Consort Lessons*, 1599, exprime clairement son choix de laisser aux interprètes (ici les *City Waits*, ensemble instrumental au service de la municipalité, formation que l'on rencontre dans toutes les villes importantes) le soin d'improviser pour donner tout leur éclat aux pièces laissées volontairement assez simples pour

3 Diego ORTIZ, *Trattado de Glosas*, Rome, 1553 : « PRIMIERAMENTE chi vorra preualessi di questo libro ha de considerar' la sua propria habilita che tiene acio conforme a quella facci elettione di quelle glose, che meglio se li acconuengano. Peroch' quantunch' la glosa sia bona se la mano non li serve, il sono non po parer bono & il difetto non sera de la glosa advertendosi che questo libro mostra la via di qual maniera si hanno da glosar li punti, ma la gratia & l'effetto ch'a da dar' la mano sta solo nel sonatore che sona toccando dolcemente di modo che esca la voce una volta ad un modo & unaltra ad unaltro mesticando alcuni tratti ammortiti & alcuni posati »...

la brièveté des Proportions, c'est-à-dire pour ne pas allonger inutilement la publication :

Mais comme l'ancienne coutume de cette Ville très honorable et renommée a toujours été d'entretenir des Musiciens excellents et experts pour servir d'ornement aux faveurs de vos Honneurs, pour les Fêtes et les rassemblements solennels, après avoir dédié ces miens travaux à votre Honorable protection, je les recommande de la même façon à l'interprétation studieuse et savante de vos serviteurs, les Waits de vos Seigneureries, afin qu'ils puissent, par leurs additions mélodieuses, faire oublier les manques apparents d'une harmonie délicieuse laissée incomplète pour la brièveté des Proportions, ayant l'intention de leur donner par la suite d'autres témoignages de mon affection envers eux⁴.

- Christopher Simpson : *The Division Violist*, 2^e partie, 1659, est un traité destiné principalement à la viole mais dont les principes sont applicables aussi au luth et autres instruments. Écoutons ce que dit Simpson au début de la 2^e partie de son traité, p. 21 :

4 Thomas MORLEY, *First Booke of Consort Lessons*, Londres: William Barley, 1599, Preface, f^o. A2: « But as the ancient custome is of this most honorable and renowned Cittie hath bene ever, to retaine and maintaine excellent and expert Musicians, to adorne your Honors favors, Feasts and solemne meetings: to those your Lordships Waits, after the commending these my labors to your Honorable patronage: I recommend the same to your servants carefull and skillfull handling: that the wants of exquisite harmony apparent being left unsupplied, for brevity of Proportions, may be excused by their melodious additions, purposing hereafter to give them more testimonie of my love towards them ».

Il est vrai que l'invention est un don de la nature mais qui se trouve considérablement amélioré par l'entraînement et la pratique. Celui qui ne possède pas ce don au point de pouvoir improviser sur un ground peut néanmoins procurer à lui-même et à ses auditeurs un plaisir suffisant en jouant des diminutions que lui ou d'autres auront réalisées dans ce but. En les exécutant il peut mériter le nom d'excellent artiste car, dans ce cas, l'excellence de la main pourra être démontrée aussi bien qu'en improvisant, et la musique sera peut-être meilleure, même si elle est moins digne d'admiration, pour être plus observée⁵.

En application de ces principes, nous n'hésitons pas à marquer de notre empreinte ces duos, en variant un peu les *grounds*, par exemple, pour éviter la monotonie de répétitions multiples et pour tenir compte des divergences harmoniques qui peuvent survenir au fil des diminutions. De même l'ornementation, lorsqu'elle est souhaitable et possible, est laissée à la discrétion des interprètes.

Nous avons également réalisé nos propres arrangements, en respectant le style de l'époque. Par exemple cette *Fantasia* à 4 de William Byrd dont un

5 Christopher SIMPSON, *The Division Violist or An Introduction to the Playing upon a Ground*, Londres: W. Godbid, 1659, Part II, p. 21: « True it is, that invention is a gift of Nature: but much improved by Exercise, and Practice. He, that hath it not, in so high a Measure, as to play *Extempore* to a *Ground*, may, notwithstanding, give both himself, and hearers, sufficient satisfaction, in Playing such *Divisions*, as Himself, or Others, have made for that purpose. In the performance whereof, he may deserve the Name of an Excellent Artist. For here, the Excellency of Hand, may be shewed, as well, as in the Other; and the *Musick*, perhaps better; though less to be admired, as being more studied ».

célèbres manuscrits d'Edward Paston, Add. ms. 29246 de la British Library de Londres, conserve une réduction des voix inférieures en tablature de luth à laquelle nous avons ajouté une partie de deuxième luth incorporant la voix de dessus telle qu'elle apparaît dans l'édition originale des *Psalms, Songs and Sonnets*, Londres, 1611.

De la belle *Fantasie* de John Marchant, basée en partie sur la chanson à 5 *Si vous voulez* de Philippe Van Wilder, il ne subsiste que la partie de premier luth, dans le manuscrit Thistlewaite, Dc 5.125, conservé à la Bibliothèque de l'Université d'Edimbourg. David Humphreys, spécialiste de Van Wilder, a réalisé en 2000, pour la Lute Society anglaise une partie de deuxième luth qui rend à ce duo tout son éclat.

La chanson à 5 qui a servi de modèle à John Marchant se retrouve sous une forme instrumentale dans le manuscrit Add. 31390 de la British Library, daté de c. 1578, ce qui témoigne de la longévité dont les œuvres de Philippe Van Wilder, disparu en 1553, ont bénéficié. En utilisant la chanson originale et les versions ornées pour luth seul qui sont conservées dans plusieurs manuscrits il a été possible d'élaborer un duo en exergue à la *Fantasie* de Marchant.

Dans le même esprit, nous avons choisi d'ajouter un *ground* au *treble* de la ballade populaire *Mault's come downe*, qui apparaît – sans titre – dans le ms. D.d. 9.33 de Matthew Holmes (Cambridge University Library) au f° 89v-90. Cette chanson à boire a également été traitée en canon à 3 voix dans le recueil *Deuteromelia* de Thomas Ravenscroft (1609) et aussi utilisée par William Byrd dans le *Fitzwilliam Virginal Book*, ce qui facilite la restitution d'un *ground* approprié.

Une question reste posée néanmoins : à qui étaient destinés ces duos ? Si l'aspect pédagogique est évident dans certains cas – Thomas Robinson et *The Schoole of Musicke*, 1603 par exemple – il ne peut faire oublier le fait que la virtuosité exigée par certains d'entre eux les destinaient à des luthistes confirmés, plutôt des luthistes professionnels ou, éventuellement, un mélange d'amateurs et de professionnels, ces derniers assurant la partie techniquement la plus difficile. Le désir de briller est constamment évident et reste peut-être la plus forte justification de ces morceaux de bravoure.

Enfin, l'emploi de musiciens professionnels est encore plus probable si l'on imagine que ces lignes de diminutions qui exploitent la totalité du manche de l'instrument, du grave à l'aigu, étaient improvisées, ce qui est tout à fait concevable, et expliquerait peut-être, au moins en partie, le fait que ces duos nous soient parvenus presque exclusivement sous la forme de manuscrits, meilleur moyen de préserver des interprétations nées d'une improvisation initialement non prévue pour être conservée.

Jean-Marie Poirier

A Due Liuti

Thierry Meunier luth à 8 chœurs d'après VVendelio Venere, 1592, Bologna Accademia Filarmonica, copie réalisée par David Van Edwards, Norwich, UK, 1985.

Jean-Marie Poirier luth à 7 chœurs d'après VVendelio Venere, 1592, Bologna Accademia Filarmonica, copie réalisée par David Van Edwards, Norwich, UK, 2008.

Sources utilisées pour ce programme

- 01 - National Library of Wales; ms 1G i.27, Brogyntyn Lute Book.
- 02 - Cambridge University Library, Dd.2.11b.
- 03 - Cambridge University Library, Dd.3.18.
- 04 - Cambridge University Library, Dd.9.33c.
- 05 - Private Collection of Lord Forester, Welde Lute Book
- 06 - Edinburgh University Library, ms Dc.5.125, Thistlethwaite Lute Book.
- 07 - British Library, ms Add. 31390, "A booke of In nomines and other solfainge songs".
- 08 - British Library, ms Eg. 2046, Jane Pickering Lute Book.
- 09 - British Library, ms Add ms. 29246, Paston Lute Book.
- 10 - Private Collection of Robert Spencer, Margaret Board Lute Book.
- 11 - Private Collection of Robert Spencer, Mynshall Lute Book.
- 12 - Private Collection of Robert Spencer, Sampson Lute Book.
- 13 - Dublin, Archbishop Marsh's Library, ms z.3.2.13, Marsh Lute Book.
- 14 - Dublin, Trinity College Library, Ms.408/1, Ballet Lute Book.
- 15 - William Byrd, Psalmes, Songs and Sonnets, Londres, 1611.
- 16 - Adrian Le Roy, A Briefe and Plaine Instruction, Londres: J. Rowbotham, 1574.
- 17 - Thomas Ravenscroft, Deuteromelia, Londres: T. Adams, 1609.







« The harte opreste » Lute duets in Elizabethan England

From the moment Elizabeth I came to power (1559), musical practice underwent a considerable development in the English society of the period. The lute was the most widely taught instrument, almost by default, as a lot of contemporary documents testify, recommending learning to play the instrument to complete the education of young men and women. This appears in several treatises on education like the one by Richard Mulcaster, *The First Part of the Elementarie*, 1582, or by the Norman Pierre Erondelle, *The French Garden: for English Ladyes and Gentlewomen to Walke*, 1601. Henry Peacham, a friend of John Dowland, in his book *The Compleat Gentleman*, 1622, also underlines the importance of the lute in a good education. We can logically imagine that some of the more advanced students could join their lute teacher to play duets, an excellent means to stimulate their motivation.

Some lute players and professional musicians, Richard Allison, John Danyel, Daniel Bacheler, Edward Johnson, John Wilbye and many more, were employed by families of the aristocracy, of the lesser nobility or of the

wealthy bourgeoisie. These patrons very often had musicians at their service as recommended in a number of texts on how to organize things in a noble family. For instance, circa 1625, a certain *R. B.*, wrongly identified as Richard Brathwaite but actually remaining anonymous, wrote in a memoir entitled *Some Rules and Orders of the Government of the House of an Earle* :

[Musitians] *are to teach the Earle's children to singe and play upon the Base Violl, the Virginalls, Lute, Bandora or Citerne.*

Their employers, as we can see above, also provided the musicians they employed with their students; these did not hesitate, when their technical level was sufficient, to join the professional musicians to perform consort music as we can infer from the title page of the *First Booke of Consort Lessons* published in London by Thomas Morley in 1599:

Newly set forth at the coast & charges of a Gentle-man, for his private pleasure, and for divers others his frendes which delight in Musicke.

Lute duets experienced an unprecedented vogue in England during the Elizabethan and Jacobean periods (1550-1625). In his book *The Lute in Britain*, Oxford University Press, 2001, Matthew Spring indicated more than eighty duets that came down to us, some of them very well-known. Preserved essentially in manuscripts, we can identify two types of duets: duets for two equal lutes in which the two lutes alternate on equal terms in the form of a dialogue, this type becoming the archetype of the English lute duet; the other type was the *treble and ground* form in which one of the two lutes develops couplets in diminutions (or divisions) on a harmonic formula repeated as many times as necessary by the other lute.

These two types probably evolved as follows: at the origin was the *treble and ground* form, inherited from a tradition going back to the 1500s and which developed, towards 1580, into a form for instrumental ensemble, the *Consort Lessons*, with the addition on top of the lute of instruments like a bass viol, a violin or a treble viol, a flute, a cittern and a bandora, the famous *Consort of Six*. It became gradually natural to compose music for this ensemble as a dialogue in the form of an echo, which likely inspired the development of duets for two equal lutes, characterized by the alternation between the two lutenists, with imitations, a game of questions – answers in the form of a dialogue (See Lyle Nordstrom, *The English Lute Duet and Consort Lesson*, Lute Society Journal, 1976). This sort of composition was also widespread in Italy as early as the mid-sixteenth century and culminated a few years later in polyphony for double choir illustrated in particular by the Gabriellis in Venice.

With thirty-two identified duets including sixteen associated to his name and as many attributed to him because of their style, John Johnson asserts his dominance in the field of *treble and ground* duets, the most widespread form but not the only one: when the two players were of an equivalent level they could exchange their roles and play the variations alternately to transform a *treble and ground* duet into a duet for two equal lutes. Pieces written originally as *treble and ground* duets were thus easily transformed into duets for two equal lutes, a common practice at the time.

In the programme we recorded with my duet partner, Thierry Meunier, we have kept the original *treble and ground* form for the anonymous song *Harte Opreste*, originally composed on a text by Thomas Wyatt, and the popular tune *Mault's come down*, a drinking song also used by Thomas Ravenscroft and William Byrd as will be explained later on.

The art of diminutions and improvisation constituted the ultimate prerogative of the interpreter and would retain this importance during the whole following baroque period. This essential part of an apprenticeship has been the subject of publications from the middle of the sixteenth-century onwards and is illustrated in particular by the very virtuostic duets by John Johnson. Among others, we can evoke in the chronological order the following three testimonies as major sources for the study of this process :

Firstly, let's consider a treatise published in Rome in 1553, perhaps known by the Italian musicians active at the English Court at the same time as the Flemish lutenist and composer Philippe Van Wilder, much appreciated by Henry VIII, who died in 1547. After Henry's demise, our lutenist went into the service of his successor, young Edward VI, and taught him the lute until his premature death in 1553. Van Wilder died in the same year, a few months before the young king and six years before Elizabeth I's accession to the throne in 1559. His music continued to be played, copied and adapted until the end of the century.

Here is what the Spaniard Diego Ortiz wrote in the introduction to this treatise, *Trattado de Glosas*, initially aimed at viol players to learn how to improvise divisions (*glosas*) on well-known harmonic patterns, equivalents of the English *grounds*, widely spread across Europe, or on equally well-known songs. The described processes apply to all instruments including the lute:

He who wants to benefit from this book must first consider his own ability then, according to it, choose the divisions (glosas) which seem most appropriate. Because, although

*good, a division will have no effect if the hand cannot play it well, and the defect will not come from the division. This book shows how to divide (glosar) notes, but the grace and effects that must be done by the hand proceed only from the one who plays, who must play softly so that the sound will be now like this, now like that, adding some sweet ornaments and a few passages.*¹

Secondly, at the beginning of his *First Booke of Consort Lessons*, 1599, Thomas Morley explains to Stephen Soames, then mayor of London, and his Councillors, his choice to let the interpreters (here the *City Waits*, an instrumental ensemble at the service of the municipal authorities, a loud band found in all major cities) decide to improvise to give all their shine to the pieces in his book which he intentionally left rather simple *for brevity of Proportions*, that is not to make the publication uselessly long:

But as the ancient custome is of this most honorable and renowned Cittie hath beene ever, to retaine and maintaine excellent and expert Musicians, to adorne your Honors favors, Feasts and solemne meetings: to those your Lordships Waits, after the commending these my labors to your Honorable

1 Diego ORTIZ, *Trattado de Glosas*, Rome, 1553 : « PRIMIERAMENTE chi vorra preualessi di questo libro ha de considerar' la sua propria habilita che tiene acio conforme a quella facci elettione di quelle glose, che meglio se li acconuengano. Peroch' quantunch' la glosa sia bona se la mano non li serve, il sono non po parer bono & il difetto non sera de la glosa advertendosi che questo libro mostra la via di qual maniera si hanno da glosar li punti, ma la gratia & l'effetto ch'a da dar' la mano sta solo nel sonatore che sona toccando dolcemente di modo che esca la voce una volta ad un modo & un'altra ad un'altra mesticando alcuni tratti ammortiti & alcuni posati »...

patronage: I recommend the same to your servants carefull and skillfull handling: that the wants of exquisite harmony apparent being left unsupplied, for brevity of Proportions, may be excused by their melodious additions, purposing hereafter to give them more testimonie of my love towards them¹.

Thirdly, let's pay attention to what Christopher Simpson, the famous violist, wrote in his book *The Division Violist*, second part, 1659: although primarily intended for violists its principles can also apply to the lute and other instruments. Here is what he writes on p. 21 of the second part:

True it is, that invention is a gift of Nature: but much improved by Exercise, and Practice. He, that hath it not, in so high a Measure, as to play Extempore to a Ground, may, notwithstanding, give both himself, and hearers, sufficient satisfaction, in Playing such Divisions, as Himself, or Others, have made for that purpose. In the performance whereof, he may deserve the Name of an Excellent Artist. For here, the Excellency of Hand, may be shewed, as well, as in the Other; and the Musick, perhaps better; though less to be admired, as being more studied².

¹ Thomas MORLEY, *First Booke of Consort Lessons*, Londres: William Barley, 1599, Preface, f^o. A2.

² Christopher SIMPSON, *The Division Violist or An Introduction to the Playing upon a Ground*, Londres: W. Godbid, 1659, Part II, p. 21.

In accordance with these principles we did not hesitate to bring a personal touch to the duets we chose to play, either by slightly varying the *grounds* to avoid the monotony of multiple repetitions and to take into account the occasional harmonic discrepancies likely to happen in the course of the divisions. Likewise, when ornamentation is desirable and possible, it is left to the discretion of the interpreters.

We also realized our own arrangements respecting the principles and style of the time. For instance a fine *Fantasia à 4* by William Byrd, originally for viols, the lower parts of which are preserved in tablature in one of the famous manuscripts compiled by Edward Paston, Add. ms. 29246 from the British Library, London. A second lute part was added incorporating the treble part as it appears in the original edition of Byrd's *Psalmes, Songs and Sonnets*, London, 1611, thus restituting the original polyphony of the piece as intended by Byrd.

The manuscript known as the Thistlewaite Lute Book, Dc 5.125, kept in the University Library in Edinburgh, has a beautiful *Fantasie* by John Marchant based on Philippe Van Wilder's five-part song, *Si vous voulez*. Only the first lute part is present in the manuscript. David Humphreys, a renowned specialist of Van Wilder, wrote a second lute part for the English Lute Society in 2000 which gives back to this duet all its shine.

The original song used as a model by John Marchant for his *Fantasie* can be found – as an instrumental version – in manuscript Add. 31390 in the British Library, London, dated c. 1578, a clear indication of the longevity and popularity of Philippe Van Wilder's works. With the help of the original song and ornamented lute versions found in several manuscripts it was

possible to elaborate a fine duet played as an introduction to Marchant's *Fantasie*.

In the same spirit we chose to add a *ground* to the *treble* of the popular ballad *Mault's come downe* which appears without a title in ms. D.d. 9.33, f° 89v–90, copied by Matthew Holmes (Cambridge University Library). This drinking song is also used in a three-part canon by Thomas Ravenscroft in his *Deuteromelia*, 1609 and by William Byrd in the *Fitzwilliam Virginal Book*, which makes the restitution of an appropriate *ground* easier.

A final important concern is: to whom were these duets destined? If the pedagogical aspect is evident in some cases – Thomas Robinson and *The Schoole of Musicke*, 1603 for instance – we cannot forget that the virtuosity demanded by some of the pieces targeted proficient lutenists, rather professional ones, or possibly a mixture of amateurs and professionals, the latter taking care of the more technically demanding part. The desire to shine is constantly evident and remains, perhaps, the strongest justification of these bravura pieces.

Last but not least, resorting to professional musicians is still more probable if we imagine that these lines of divisions using the whole range of the lute, from bass to treble, were mostly improvised, which is quite conceivable; it would also explain, partially at least, the fact that these duets reached us almost exclusively in the form of manuscripts, the best way to preserve interpretations born of improvisation not initially intended to be kept.

Jean-Marie Poirier

A Due Liuti

Thierry Meunier 8 course lute after VVendelio Venere, 1592, Bologna Accademia Filarmonica, by David Van Edwards, Norwich, UK, 1985.

Jean-Marie Poirier 7 course lute after VVendelio Venere, 1592, Bologna Accademia Filarmonica, by David Van Edwards, Norwich, UK, 2008.

Sources used for this programme

- 01 - National Library of Wales; ms 1G i.27, Brogyntyn Lute Book.
- 02 - Cambridge University Library, Dd.2.11b. (Copied by Matthew Holmes)
- 03 - Cambridge University Library, Dd.3.18. (Copied by Matthew Holmes)
- 04 - Cambridge University Library, Dd.9.33c. (Copied by Matthew Holmes)
- 05 - Private Collection of Lord Forester, Welde Lute Book.
- 06 - Edinburgh University Library, ms Dc.5.125, Thistlethwaite Lute Book.
- 07 - British Library, ms Add. 31390, "A booke of In nomines and other solfainge songs".
- 08 - British Library, ms Eg. 2046, Jane Pickering Lute Book.
- 09 - British Library, ms Add ms. 29246, Paston Lute Book.
- 10 - Private Collection of Robert Spencer, Margaret Board Lute Book.
- 11 - Private Collection of Robert Spencer, Mynshall Lute Book.
- 12 - Private Collection of Robert Spencer, Sampson Lute Book.
- 13 - Dublin, Archbishop Marsh's Library, ms z.3.2.13, Marsh Lute Book.
- 14 - Dublin, Trinity College Library, Ms.408/1, Ballet Lute Book.
- 15 - William Byrd, Psalmes, Songs and Sonnets, Londres, 1611.
- 16 - Adrian Le Roy, A Briefe and Plaine Instruction, Londres: J. Rowbotham, 1574.
- 17 - Thomas Ravenscroft, Deuteromelia, Londres: T. Adams, 1609.



Enregistré à / Recorded at
Église du Tiercent, Ille-et-Vilaine (35)
du 28 au 31 août 2023

Prise de son / Montage
Sound recording / Mastering
Térence Meunier

Recherche de financement
La Compagnie Sensible / Anne Berrou anne.berrou.pro@gmail.com

Conception / Artwork concept
Jean-François Lempote

Photos / Photos
Laurent Guizard, 2023

Traduction / Translation
Jean-Marie Poirier

Distribution OUTHHERE

ENP021 © 2025 Thierry Meunier / Jean Marie Poirier

**Toute notre gratitude envers les généreux donateurs
qui ont rendu ce projet possible :**

Roger Traversac, Brian Payne, Jean-Paul Bazin, Frédéric Rivault, Philippe Van Ende, Biocoop Fougères, Marie-Claude Boucher, François Auger, Véronique Calloch, Mariko Dunseath, Alberta Milone, Elisabeth Saucet, Philippe Mottet-Rio, Aloyse Reboul, Benoît Reboul, Dmitry Medvedev, Frédérique Ribot, Famiglia Lastraioli, Pascale Boquet, Pascal Gallon, John Reeve, Anthony Hind, Gaétan de Truchis, Jean-Marc Besnard, Brenda Malloy, Mireille Quévieux, Patrice Bouvet, Simone Giuliani, Caroline Poirier, Danièle Alpers Ecochard, Agnès Muller, Yollande Rouillard, Jean-Yves Erabit, François Léger, Brice Parent, Pascale Antoine, Claude Bouvet, Christophe Bernard, Jean-Loup Demory, William Sterling, Bruno Cognyl-Fournier, Elisabeth Poirier, Trond Bengtson, Geneviève Poirot, Michèle Gougeon, Erik Ryding, Laura Brownrigg, Marie Cudicio, Pascale Huchon, Bertrand Bayle, Éric Ponzo, Luc Daucé-Fleuret, Jean-Pierre Antoine, Paulin Bündgen, Jean-Michel Catherinot, Jermaine Myers, Alicia Torrado, Jérôme Bourge, Claire Poirier, Julien Lascaze, Enzo Puzzovio, Odile Auger, Frédérique Bellé, Eamon Sweeney, Alain Bouvet, Roberto Gallina, Jean-Alfred Macé, Frédéric Dufoix, Roman Turovsky, David Protheroe, Rowena Sudbury, Melanie Bricaud, Roberto Cascio, Christophe Communier, Din Ghani, Vincent Grégoire, Tony Dubreil, Catherine Duhamel, Lucien Gillaux, Jean-Louis Le Saux, Dominique Vincent, Jean-François Deruy, Rita Comanducci, Leonardo Loredo de Sá, Erwan Alix, Francesco Tribioli, Colin Bouvet, Jean Claude Pons, Rob MacKillop, Sébastien Milleville, David Krupka, Aurélien Gaillard, Haim Shazar, Douglas Hensley, Michal Bric, Jelma van Amersfoort, Stéphanie Petibon, Gabriele Natilla, Sylvain Mesnil, Agnès Givanni, Patrick Maudet, Lars Tørressen Luthier, Silvia Amato, Johann Richard, Gerhard Weick, Bernadette Tison, Aline Goupil, Fulvio Garlaschi, Pascal Poirier, Patrig Kerno, Tom Greuling, Franco Fois, Hubert Sergeant, Éric Moiso, Florent Marie, Emma Spinelli, Daniel Daucé, Maurizio Da Col, Catherine Rault, Ludovic, Michel, Guy Cosson, Hugo Thobie, François Baud, Leonardo Pallotta, Pierre Fermon, Deve Golitin, Mickael Perrault, Martine Jamet, Kari Vaattovaara, Franck Gauthey.