

# OLD GAUTIERS NIGHTINGHALL

ANTHONY BAILES



# OLD GAUTIERS NIGHTINGHALL

FRENCH AND ENGLISH LUTE MUSIC IN »ACCORDS NOUVEAUX«  
FRANZÖSISCHE UND ENGLISCHE LAUTENMUSIK IN »ACCORDS NOUVEAUX«  
MUSIQUE FRANÇAISE ET ANGLAISE POUR LUTH EN « ACCORDS NOUVEAUX »

## RENÉ MESANGEAU (? – c. 1638) *Pièces en sol mineur*

- |                    |      |
|--------------------|------|
| 1. Prélude         | 1:27 |
| 2. Allemande       | 1:48 |
| 3. Allemande       | 3:41 |
| 4. Courante        | 1:03 |
| 5. Sarabande       | 1:51 |
| 6. Bransle de Mets | 1:20 |

## PIERRE GAULTIER (1599 – after 1638)

- |                        |      |
|------------------------|------|
| 7. Pavane d'Angleterre | 5:23 |
|------------------------|------|

## THOMAS MACE (1612/13 – c. 1706) *First Set of Lessons*

- |                                    |      |
|------------------------------------|------|
| 8. Praelude                        | 1:12 |
| 9. The Authors Mistress            | 0:59 |
| 10. Cozen-German                   | 1:29 |
| 11. Coranto                        | 0:43 |
| 12. Coranto: I like my Humour well | 1:16 |
| 13. The Nightingale                | 3:04 |
| 14. Tattle de Moy                  | 1:02 |

## ANONYMOUS (c. 1650)

- |             |      |
|-------------|------|
| 15. Czagona | 5:26 |
|-------------|------|

*Pièces en ré mineur*

- |                              |                  |      |
|------------------------------|------------------|------|
| 16. RENÉ MESANGEAU           | Allemande        | 3:39 |
| 17. SIMON IVES (1600 – 1662) | <i>The Widow</i> | 1:40 |
| 18. ANONYMOUS (c. 1630)      | <i>Serabrand</i> | 0:37 |

ANONYMOUS (c. 1670)

- |                  |              |      |
|------------------|--------------|------|
| 19. Old Gautiers | Nightinghall | 5:09 |
|------------------|--------------|------|

PIERRE GAULTIER *Pièces en do majeur*

- |     |                           |      |
|-----|---------------------------|------|
| 20. | Prélude                   | 2:00 |
| 21. | Allemande                 | 3:15 |
| 22. | Courante                  | 2:02 |
| 23. | Sarabande                 | 1:33 |
| 24. | Ballet                    | 0:47 |
| 25. | Choconne                  | 4:39 |
| 26. | Branles de Village I – IV | 3:20 |

RENÉ MESANGEAU *Pièces en sol mineur*

- |     |                       |      |
|-----|-----------------------|------|
| 27. | Prélude               | 1:13 |
| 28. | Allemande             | 3:46 |
| 29. | Courante              | 0:56 |
| 30. | Sarabande             | 1:18 |
| 31. | Tu es enrusmé Compere | 1:04 |

BOUVIER (fl. 1638)

- |     |                |      |
|-----|----------------|------|
| 32. | Frere Frappart | 2:48 |
|-----|----------------|------|

TOTAL 72:31

*(Titles in italics are not in the original tablatures)*

ANTHONY BAILES

Twelve course lute

*Paul Thomson, Bristol 2003,  
after Hans Frey, 1<sup>st</sup> half of the 16<sup>th</sup> century (body)  
and 17<sup>th</sup> century iconography (pegbox and neck)*

ANTHONY BAILES first studied guitar, through which he developed a love of lute music. A chance meeting with Diana Poulton resulted in buying a lute and studying with her. In 1971 he was awarded a grant by the Arts Council of Great Britain to further his studies with Eugen Dombois at the Schola Cantorum Basiliensis in Switzerland. Since completing his studies he has toured Europe playing at most major festivals. Of his various recordings, several are considered »milestones« and his interpretations of seventeenth century French and German music are particularly esteemed and have been awarded several prizes. Besides performing and teaching, Anthony Bailes has published music editions and monographs on the lute and its music.

ANTHONY BAILES studierte zunächst Gitarre und entwickelte dabei eine Liebe zur Lautenmusik. Eine Begegnung mit Diana Poulton veranlasste ihn, eine Laute zu kaufen und bei ihr zu studieren. 1971 erhielt er ein Stipendium des Kunstrates von Großbritannien für ein weiterführendes Studium bei Eugen Dombois an der Schola Cantorum Basiliensis in der Schweiz. Seit dem Ende seiner Studien hat er in Europa auf allen wichtigen Festivals konzertiert. Einige seiner Einspielungen wurden von der Kritik als »Meilensteine« gefeiert. Seine Interpretationen der deutschen und französischen Musik des 17. Jahrhunderts sind besonders geschätzt und mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet worden. Neben seiner Konzert- und Unterrichtstätigkeit hat Anthony Bailes Musikausgaben besorgt und Monographien über die Laute und ihr Repertoire veröffentlicht.

ANTHONY BAILES étudie d'abord la guitare, ce qui lui permet de découvrir la musique pour luth. Sa rencontre avec Diana Poulton le pousse à acheter un luth et à en entreprendre l'étude avec elle. En 1971, il obtient une bourse du Conseil des Arts de Grande-Bretagne pour poursuivre ses études avec Eugen Dombois à la Schola Cantorum Basiliensis en Suisse. Depuis la fin de ses études, il s'est produit en Europe dans la plupart des festivals les plus importants. Plusieurs de ses enregistrements sont considérés comme des événements, ses interprétations de la musique française et allemande du XVII<sup>e</sup> siècle sont particulièrement appréciées et ont obtenu différents prix. Outre ses activités d'interprète et d'enseignant, Anthony Bailes a réalisé des éditions de partitions et publié des monographies sur le luth et sa musique.





## LUTES AND THE »ACCORDS NOUVEAUX« IN SEVENTEENTH CENTURY FRANCE

During the seventeenth century it was the French who dictated the fashion in lute making and playing, bringing with them a new lute style in which division playing and forms derived from vocal polyphony had little place. Everything now centred around the instrument itself, its resonance and its tone; qualities which would fascinate – and indeed obsess – French players for most of the century. To satisfy this desire for excellence of tone lutenists sought the best-sounding instruments they could find, quickly recognizing the superior quality of the old Bologna lutes built by such legendary makers as Laux Maler and Hans Frey. Such was the demand that Alessandro Piccinini complained in his *Intavolatura di Liuto e di Chitarrone* of 1623 that the French traveled to Bologna in search of lutes to take back to France, »paying any price that was asked of them; so much so, that precious few were still to be found«. On returning to Paris luthiers were engaged to modify these newly acquired prizes to the fashion of the day. At the very least, this involved lengthening (perhaps even widening) the neck and fitting a new bridge to accommodate more strings. Often other modifications were made and the period 1600-1640 in particular witnessed a surge of constructional experimentation, all carried out in the hope of improving the instrument's resonance.

Marin Mersenne's *Harmonie Universelle* of 1636 describes several such experiments. These included: adding more strings (until the soundboard was so overloaded that it was in danger of collapsing); fitting secondary soundboards to accommodate sympathetic metal strings; and placing organ pipes inside the body to increase resonance (even attaching a bellows to them to ensure that they sounded). The majority of these attempts at improvement had no lasting effect on lute building and by the middle of the century the mania for such eccentric constructions had all but ceased. One form of experimentation did however persist: the addition of more strings. In fact, it was not until the middle of the century that players finally settled on the standard number of twenty strings, or eleven courses (a course consisting of two strings, excepting the first and [by this time] second course, both of which were single); the first decades having seen the lute strung with nine, ten, and twelve courses. Even so, the twelve course lute (whose range was so great that it required the addition of a second neck to accommodate the long strings needed to produce the lowest notes) continued to be used in northern Europe until almost the end of the century. Only in France was this fashion short lived, as witnessed in Mary Burwell's lute tutor (c. 1668): »English Gaultier hath caused two heads to be made to the lute. All England hath accepted this augmentation, and France at first; but soon after that alteration hath been condemned by all the French masters who are returned to their old fashion«.

Perhaps the most significant change to the lute resulted from experimentation with different tunings. Though the idea was by no means new – variant tunings having already appeared during the first years of the sixteenth century – the first part of the seventeenth century saw a great number of tunings emerge, the most successful being those occurring in Pierre Ballard's 1631 and 1638 publications of *Tablatures de Luth de Differents Autheurs sur les Accords Nouveaux*. These four *accords nouveaux* gained widespread acceptance and inspired players to produce some of the most sublime music ever created for the lute. One of them, the d minor tuning, eventually gained supremacy and remained the standard lute tuning until the instrument's demise in the late eighteenth century. Initially, however, it was less popular. This is hardly surprising as the others offered more resonance. Of these, the »flat tuning« (known also as the *ton ravissant*) and the »sharp tuning« were the most commonly employed; the former finding particular favour throughout much of northern Europe. Between these two lies another, less frequently encountered, but perhaps the most sublime of all. Its very nature suggests peace and compromise, for whilst its first course agrees with that of the »flat«, its third corresponds to the »sharp«, the tuning of the others being common to all three. Appropriately it is called »flat save the 3 sharp« in one English source.

Despite the superb resonance these three tunings produce, they all share the disadvantage of being restricted to certain keys, modulation being often

accompanied by a distinct deterioration in tone quality. It was no doubt this factor which contributed to their decline in popularity and the subsequent acceptance of the d minor, for it was less susceptible to this problem.

Our recording makes use of two of the *accords nouveaux*: »Flat save the 3 sharp« for the *Pièces en do majeur* (Pierre Gaultier), *Frere Frappart* (Bouvier) and the *Pièces en ré mineur* (René Mesangeau and Simon Ives); and *ton ravissant* (or »flat tuning«) for the rest.

I have chosen to use a twelve course lute for this repertoire as it was the preferred instrument for a short but intensive period in France during the first half of the seventeenth century; also, because it remained in fashion in England and is the instrument for which all of the English pieces were composed. Mesangeau's compositions appeared in print for a ten course lute, but several manuscripts, particularly those associated with English players, give them in versions for twelve courses. As two such manuscripts contain music written in Mesangeau's hand we can be sure that, even if he did not condone the use of such an instrument, he at least accepted that his music would also have been performed on it. The *Czagona*, which comes from a German manuscript, also requires twelve courses for performance. Although the pieces by Pierre Gaultier were intended to be played on a ten course instrument, they too can be played on a twelve course instrument with little or no alteration.

## THE COMPOSERS AND THEIR MUSIC

Of the three French composers represented here, René Mesangeau was the most influential and was held in great esteem by his contemporaries. During the first decades of the seventeenth century his star shone brightly and he is mentioned in a publication of 1621 alongside Ennemond Gaultier (called »le Vieux«) and Robert Ballard as being »parmi les plus célèbres joueurs de luth en France«. Following his death, no less a personage than Vieux Gaultier (acknowledged by his contemporaries as having elevated the lute and lute playing to a position of importance above all other instruments) composed a tombeau in his honour. Ensuing generations were equally laudatory: Mary Burwell's teacher, for example, who had had contact with the Gaultier circle, in describing the development of lute playing writes that Mesangeau »appeared upon the stage of music and, using the lute of nineteen strings, hath so polished the composition and the playing of it that, without contradiction, we must give him the praise to have given the lute its first perfection«. Unfortunately, Mesangeau's name and reputation have long since been overshadowed by that of the Gaultiers, but this is the result of circumstances, for we know very little about him; furthermore, the majority of his music was written in the *accords nouveaux*, a repertoire virtually ignored by lutenists today because of the inconvenience of having to restring and retune the instrument in order to play any of it. Consequently, Mesangeau's compositions are

rarely performed and, as a result, some of the finest lute music to have been composed in France during the seventeenth century has lain dormant for over three hundred and fifty years.

It is a further quirk of fate that we should have difficulty in realising just how ahead of his time this man really was, for his music exhibits many of the stylistic qualities we have come to associate with Louis Couperin. In fact, all of Mesangeau's music was composed before 1638 – the majority of it before 1631, when Couperin would have been but five years of age. It therefore predates most, if not all, of the latter's compositions. Mesangeau's allemandes are particularly striking and were composed at a time when the dance was no longer fashionable in France. Freed from choreographic constraints, Mesangeau responded by taking the allemande to new heights. Of the four allemandes featured here only one retains elements of the dance form, the others making use of syncopation, delayed bass notes and phrases of unusual length to create the impression of time standing still, or entering another dimension. Perhaps the final allemande (28) shows Mesangeau at his most daring. Here unusual phrase lengths, breathless cadence points and disregard for bar lines create a rhythmic tension and freedom more commonly encountered in spoken rhetoric. Though entitled »allemande« this work bears all the hallmarks of what later in the century would have been termed a »lamento« or »tombeau«. That it should not be so named is understandable, for neither genre was a recognised form of



instrumental music at the time. The lamento remained solely a vocal concept until the middle of the century when Froberger began to use the term for some of his keyboard works; whilst the first composer to have used the term *tombeau* in instrumental music is thought to have been Vieux Gaultier – aptly enough, for his *Tombeau de Mesangeau*, which appeared in the *Livre de Tablature* (c. 1670). As ever in history, the genre had first to establish itself before being deemed worthy of a name.

In much the same way, the suite was still evolving and did not achieve its classical, *allemande-courante-sarabande-gigue*, sequence until 1667, when it made its appearance in Esaias Reusner's *Delitiae Testudinis*. In Mesangeau's day one simply grouped several dances together, perhaps garnishing them with a prelude (improvised or not) and referred to them as *pièces*. The only things such groups had in common was a sense of key or mode and the pairing of one dance in duple time with another in triple. By the 1630's, the *allemande* had almost replaced the *pavane* as the dance in duple time and was coupled with one or two *courantes*, after which, other lightweight or character pieces could be played. These could be *branles*, song settings or exotic dances such as the *sarabande*, which was derived from the Spanish *zarabanda* (a wild and energetic dance usually accompanied by the guitar). This dance had made its way to France where, by the 1630's, it existed in several forms. One of them, the »*courante sarabande*«, was somewhat slower than its ancestor. Another, called simply »*sarabande*«, was recognized by its striking

rhythm, which was effected by playing the bass note of a chord on the third beat of one bar and the remaining notes on the first beat of the following one. The resulting syncopation created a certain amount of ambiguity and clearly gave great delight, for this form of *sarabande* enjoyed a considerable vogue lasting almost sixty years.

As with Mesangeau, very little is known about Pierre Gaultier. He was born in Orleans in 1599 and spent time in Italy, more than likely Rome where his only publication, *Les Œuvres* appeared in 1638. Although the music makes use of the *accords nouveaux* and is in French style, it has certain features which set it apart from the rest of the repertoire. The profusion of ornamentation far exceeds that found in any other French lute music of the period and makes one wonder if the »best authors« of the day might not have considered such indulgence lacking in taste. Two other features set Gaultier's music apart: the frequent use of vibrato, which at this time was disdained and rarely used by the French lutenists because (as Mersenne notes), »the old players used it almost everywhere«; and the occasional appearance of *campanella*, a technique used in scalic passages, alternating notes played in high position with open strings to create an overlap of sound reminiscent of pealing bells. This occurs in the *courante* and the *choconne* (sic), where it is used to great effect in a sixteen bar section which rises and falls, before descending into an extended passage of left hand slurring (also uncommon in French lute literature) leading to a low C. Both techniques, however, were frequently encountered

in Italian guitar and chitaronne music of the period and their occurrence in Pierre Gaultier's lute pieces suggests the influence of Italian musicians. Another thing that points to composition outside of France is the complete absence of Gaultier's music in French manuscripts, despite its appearance in Italian and German lute sources. Be that as it may, its extrovert nature brings a sparkle to the French repertoire of this period.

Thomas Mace was a singing man in the choir of Trinity College, Cambridge and also an enthusiastic lute player, composer and writer. He is best remembered for his book *Musick's Monument*, which was published in London in 1676. The book is divided into three parts, the second and largest section of which is devoted to the study of the »noble lute« (as Mace lovingly calls it). The text is of a practical nature and addressed to amateur lutenists, particularly those living in the country, far away from the conveniences of the town. Consequently there are detailed chapters on lute maintenance, intended for those wishing to avoid sending an instrument to a maker in a distant town, for, as Mace informs the reader, »I have known a lute sent 50 or 60 miles to be mended of a very small mischance (scarce worth 12d for the mending) which besides the trouble, and cost of carriage, has been broke all to pieces in the return: so farewell lute and all the cost«. The book also gives a wealth of information on stringing, technique, interpretation and an abundance of lute music, all composed by Mace himself: nine suites (or »setts«, as he calls them) with linking interludes and a setting of the old English

melody called *The Nightingale*; in fact, everything a lutenist could ask for. But above all, *Musick's Monument* is chiefly remembered for its anecdotes on life and fashion of the period: »I remember there was a fashion, not many years since, for women in their apparel to be so pent up by the straitness and stiffness of their gown-shoulder-sleeves, that they could not as much scratch their heads for the remove of a biting louse...«; and endearing advice on the care of the lute: »and that you may know how to shelter your lute in the worst of ill weathers (which is moist) you shall do well, ever when you lay it by in day-time, to put it into a bed, that is constantly used, between the rug and the blanket; but never between the sheets, because they may be moist with sweat, &c.« but be careful, »that no person be so inconsiderate, as to tumble down upon the bed whilst the lute is there; for I have known several good lutes spoil'd with such a trick«.

Mace's compositions share the same genial quality as his prose. There is no pretence to great artistry, simply the joy of making music, which exudes from all of his lute pieces; and his enthusiasm knows no bounds as he proudly unveils his own invention, the *Tattle de Moy*: »I will now conclude this suit of lessons with a light business, as commonly we use to do (and most commonly called a *serabrand*) but because I will be a little modish, I have invented a new-fashion'd-one, which I call a Tattle de Moy, because it tattles and seems to speak those very words, or syllables, as you may perceive by the first five letters of [the tablature]. [...] Its humour is toyish,

jocund, harmlesse, and pleasant; and as if it were, one playing with, or tossing a ball, up and down; yet it seems to have a very sober countenance, and like unto one of a sober, and innocent condition, or disposition; not antick, apish or wild &c.« The serabrand, to which Mace refers, was a spirited dance often used to conclude a suite or »set« of pieces and seems to have been found only in England. The untitled anonymous piece (18), which appears in an English manuscript, may well be such a dance.

Despite the popularity of the lute in England during the seventeenth century, surprisingly little English music in *accords nouveaux* from the period has survived; manuscripts belonging to English players containing almost exclusively French repertoire. The setting of Simon Ives' *The Widow* is therefore a welcome consolation. Its occurrence in two manuscripts belonging to aristocratic amateurs, both of whom had contact with Mesangeau and Merville, makes me wonder if one of these two French masters might have had a hand in making the arrangement.

*Old Gautiers Nightinghall* was quite popular in England and can be found in six different sources. Its tune is a slightly modified version of Antoine Boesset's song, *Ô trop heureux*, from the *Ballet de la Reyne* and was originally published in 1623. In *Old Gautiers Nightinghall* the melody has been harmonized and several variations added. As with *The Widow*, this piece would seem to be uniquely English, but can be linked to

Mesangeau (there is a version which appears to have been written in his hand). As for the piece's title: why »nightingale«? Is this a reference to the third verse of the song which begins: »Les Rossignols si tost qu'il est jour/ parlent tous d'amour«? What is Gaultier's connection with the piece: was he responsible for the lute arrangement? And which Gaultier was it, anyway: Old Gaultier (Vieux Gaultier), who was Ennemond Gaultier and seems to have had no English connection; or the English Gaultier (Gaultier d'Angleterre), Jacques Gaultier, who fled Paris after having killed a man in a duel? Certainly the latter was living in England during the period in which the piece was popular. As the title only appears in a late manuscript, by which time Jacques Gaultier would have been considered »old«, it could refer to him, even if he were no longer alive. In fact, the last mention we have of this illustrious lutenist is in 1652, when Lodewijck Huygens »went to see Gaultier and said goodbye to him« in London, before returning home to Holland.

*Anthony Bailes*

*I would like to extend my heartfelt thanks to Dominique and Olivier de Spoelberch for their generous hospitality during the making of this recording. I am also grateful to Matanya Ophee for permission to include an anonymous prelude from »The Swan Manuscript«, which is published by Orphée Editions, Columbus 1994. Finally, my thanks to Tim Crawford for procuring me a nightingale.*

## LAUTEN UND DIE »ACCORDS NOUVEAUX« IM FRANKREICH DES 17. JAHRHUNDERTS

Im 17. Jahrhundert wurde die Art und Weise, wie Lauten gebaut und gespielt wurden, von den Franzosen bestimmt. Sie führten einen neuen Lautenstil ein, in welchem Diminutionsspiel und von der Vokalpolyphonie abgeleitete Formen wenig Platz hatten. Alles drehte sich nun um das Instrument selbst: seine Resonanz und seinen Ton – Eigenschaften, von denen die französischen Lautenisten fast das ganze Jahrhundert lang fasziniert, ja geradezu besessen waren. Um das von ihnen angestrebte Ton-Ideal verwirklichen zu können, suchten die Musiker die am besten klingenden Instrumente, die es irgend gab, und erkannten schnell die überragende Qualität der alten Bologneser Lauten solch legendärer Instrumentenmacher wie Laux Maler und Hans Frey. Die Nachfrage war so groß, dass Alessandro Piccinini sich in seiner *Intavolatura di Liuto e di Chitarrone* (1623) beklagte, dass »die Franzosen nach Bologna kamen, um Lauten mit nach Hause zu nehmen, und dafür alles bezahlten, was man von ihnen verlangte, in einem solchen Ausmaß, dass heute kaum noch welche zu finden sind«. Zurückgekehrt nach Paris, beauftragten sie dortige Lautenmacher, ihre neuen Erwerbungen den Gepflogenheiten der Zeit anzupassen. Dazu gehörte wenigstens die Verlängerung (und vielleicht auch die Verbreiterung) des Halses, sowie das Anbringen eines neuen Stegs, der

mehr Saiten aufnehmen konnte. Oft wurden noch andere Änderungen vorgenommen, und insbesondere die Zeit von 1600 bis 1640 erlebte eine Welle von Experimenten, die allesamt auf eine Verbesserung der Resonanz abzielten.

Marin Mersenne beschreibt in seiner *Harmonie Universelle* (1636) verschiedene solcher Experimente: das Hinzufügen mehrerer Saiten (bis die Resonanzdecke so überlastet war, dass sie zu kollabieren drohte), das Anbringen zusätzlicher Resonanzdecken, um metallene Resonanzsaiten aufnehmen zu können, sowie den Einbau von Orgelpfeifen in den Korpus, um die Resonanz zu erhöhen, bis hin zur Installation eines Blasebalgs, um sicherzustellen, dass sie auch klangen. Der größte Teil dieser Verbesserungsversuche hatte keinen anhaltenden Einfluss auf den Lautenbau, und um die Jahrhundertmitte war die Manie solch exzentrischer Umbauten völlig verebbt. Eines der Experimente dauerte jedoch fort: das Hinzufügen mehrerer Saiten. Erst in der Mitte des Jahrhunderts begann sich unter den Lautenisten der Standard von zwanzig Saiten oder elf Chören zu etablieren, wobei ein Chor aus zwei Saiten bestand, mit Ausnahme des ersten (und zu jener Zeit auch des zweiten) Chores mit nur einer Saite. In den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts gab es hingegen Lauten mit neun, zehn oder zwölf Chören. Die zwölfchörige Laute jedoch, deren Umfang so groß war, dass er einen zweiten Hals erforderlich machte, der die langen Saiten für die tiefsten Noten trug, war in



Nordeuropa noch bis fast ans Ende des 17. Jahrhunderts in Gebrauch. Nur in Frankreich war diese Bauweise von kurzer Dauer, wie in Mary Burwells Lautenschule (ca. 1668) beschrieben wird: »Der englische Gaultier hatte zwei Köpfe an der Laute eingeführt. Ganz England hatte diese Erweiterung akzeptiert, und Frankreich zunächst auch, aber bald darauf wurde die Umgestaltung von allen französischen Meistern verworfen und sie kehrten zu ihrer alten Weise zurück.«

Die vielleicht wichtigste Veränderung an der Laute resultierte aus Experimenten mit verschiedenen Stimmungen. Obwohl die Idee keineswegs neu war – bereits während der ersten Jahre des 16. Jahrhunderts kursierten verschiedenste Stimmungen – kam im frühen 17. Jahrhundert eine große Anzahl neuer Stimmungen auf, von denen die beliebtesten in Pierre Ballards Veröffentlichung *Tablatures de Luth de Differents Autheurs sur les Accords Nouveaux* (1631/1638) zu finden sind. Diese vier *Accords nouveaux* (neue Stimmungen) fanden eine weitverbreitete Akzeptanz und regten die Lautenisten dazu an, einige der großartigsten Stücke zu schreiben, die je für das Instrument geschaffen wurden. Eine dieser Stimmungen (jene in d-Moll) setzte sich im Laufe der Zeit gegenüber den drei anderen durch und blieb die Standard-Lautenstimmung bis zum Niedergang des Instruments am Ende des 18. Jahrhunderts. Anfangs war sie jedoch weniger beliebt, was nicht sehr verwundert, denn die anderen ermöglichten eine größere

Resonanz. Von diesen waren die *Flat tuning* (»B-Stimmung«, auch als *Ton ravissant* bekannt) und die *Sharp tuning* (»Kreuz-Stimmung«) die am meisten gebrauchten; der *Ton ravissant* fand besonders in Nordeuropa Verbreitung. Zwischen diesen beiden liegt die dritte, weniger oft gebrauchte, aber vielleicht sublimste Stimmung von allen: Frieden und Kompromiss sind ihrer Natur immanent, denn ihr erster Chor entspricht der B-Stimmung, ihr dritter Chor der Kreuz-Stimmung, während die anderen Chöre allen drei Stimmungen gemein sind. Entsprechend wird sie in einer englischen Quelle *Flat save the 3 sharp* (»B außer der 3 Kreuz«) genannt.

Ungeachtet der wunderbaren Resonanz, die diese drei Stimmungen ergeben, teilen sie alle den Nachteil, auf bestimmte Tonarten beschränkt zu sein, wobei Modulationen meist mit einer ausgesprochenen Verschlechterung der Tonqualität einhergehen. Sicher war dies die Ursache für das Nachlassen ihrer Beliebtheit und die allmähliche Akzeptanz der d-Moll-Stimmung, welche von diesem Problem weniger betroffen war.

Unsere Aufnahme macht von zweien der *Accords nouveaux* Gebrauch: *Flat save the 3 sharp* für die *Pièces en do majeur* (Pierre Gaultier), *Frere Frappart* (Bouvier) und die *Pièces en ré mineur* (René Mesangeau und Simon Ives), sowie *Ton ravissant* (oder »B-Stimmung«) für alle anderen Stücke.

Ich habe mich entschieden, eine zwölfchörige Laute für dieses Repertoire zu benutzen, da diese in Frankreich während einer kurzen aber intensiven Zeitspanne in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts das bevorzugte Instrument war, sowie weil sie in England auch darüber hinaus noch in Gebrauch blieb und alle englischen Stücke für dieses Instrument geschrieben wurden. Die Kompositionen Mesangeaus sind in Druckausgaben für eine zehnochörige Laute erschienen, jedoch einige Manuskripte – besonders jene, die englischen Spielern zugeschrieben werden – bringen sie in Versionen für zwölf Chöre. Da zwei dieser Manuskripte Stücke in Mesangeaus Handschrift enthalten, können wir davon ausgehen, dass er die Ausführung auf einem solchen Instrument, wenn nicht direkt befürwortete, so doch zumindest akzeptierte. Die *Czagona*, aus einem deutschen Manuskript stammend, erfordert ebenfalls zwölf Chöre. Obwohl die Stücke von Pierre Gaultier für ein zehnochöriges Instrument geschrieben wurden, können auch sie ohne oder mit nur geringen Abänderungen auf einem zwölfchörigen Instrument gespielt werden.

## DIE KOMPONISTEN UND IHRE MUSIK

Von den drei hier vorgestellten französischen Komponisten war René Mesangeau der einflussreichste und genoss zu Lebzeiten großes Ansehen. In den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts gelangte sein Ruhm zum Höhepunkt: 1621 wurde er in einer

Veröffentlichung neben Ennemond Gaultier (genannt »le Vieux«) und Robert Ballard als »einer der berühmtesten Lautenspieler in Frankreich« bezeichnet. Nach seinem Tode komponierte kein geringerer als Vieux Gaultier (von seinen Zeitgenossen dafür verehrt, dass er die Laute und das Lautenspiel in ihrer Bedeutsamkeit über alle anderen Instrumente erhoben hatte) ein Tombeau zu seinen Ehren. Nachfolgende Generationen waren gleichermaßen des Lobes voll: Mary Burwells Lehrer zum Beispiel, der Kontakt mit dem Gaultier-Kreis hatte, bemerkte in einer Abhandlung über die Entwicklung des Lautenspiels, dass Mesangeau »auf der musikalischen Bühne erschien und, indem er die Laute mit neunzehn Saiten benutzte, die Komposition und ihre Ausführung dermaßen verfeinerte, dass wir ihm ohne jeden Widerspruch die Ehre zugestehen müssen, der Laute ihre erste Perfektion verliehen zu haben«. Später war der Ruhm Mesangeaus unglücklicherweise lange von dem der Gaultiers überschattet, doch ist dies eine Folge der Umstände, da man kaum etwas über ihn wusste. Darüber hinaus ist der größte Teil seines Werkes in den *Accords nouveaux* geschrieben – ein Repertoire, das heute von Lautenisten fast vollständig ignoriert wird, da zu seiner Ausführung das Instrument neu besaitet und umgestimmt werden muss. Aus diesem Grunde werden seine Kompositionen nur selten gespielt und demzufolge hat ein Teil der wunderbarsten Lautenmusik, die in Frankreich im 17. Jahrhundert geschrieben wurde, für über 350 Jahre einen Dornröschenschlaf geführt.

Es ist eine weitere Laune des Schicksals, dass man so lange verkannt hat, wie weit Mesangeau seiner Zeit voraus war, denn seine Kompositionen weisen viele Stilmerkmale auf, die gewöhnlicherweise mit Louis Couperin in Verbindung gebracht werden. Jedoch schrieb Mesangeau seine Musik vor 1638, und das meiste davon bereits vor 1631, als Couperin gerade einmal fünf Jahre alt war. Mesangeaus Allemanden sind besonders bemerkenswert und wurden zu einer Zeit komponiert, als dieser Tanz in Frankreich nicht mehr in Gebrauch war. Befreit von choreographischen Zwängen führte Mesangeau die Allemande zu einer neuen Blüte. Nur eine der vier Allemanden der vorliegenden Aufnahme behält Elemente der Tanzform bei, die anderen benutzen Synkopen, verzögerte Bassnoten und ungewöhnlich lange Phrasen, um die Zeit scheinbar stillstehen zu lassen oder eine andere Dimension einzuführen. Die letzte Allemande dieser Einspielung (28) zeigt Mesangeau vielleicht am gewagtesten: Phrasen von außerordentlicher Länge, atemlose Kadenzen und die Nichtbeachtung von Taktstrichen schaffen hier eine rhythmische Spannung und Freiheit, die man eher in gesprochener Rhetorik antrifft. Obwohl als »Allemande« betitelt, trägt dieses Stück alle Kennzeichen von dem, was man im weiteren Verlauf des Jahrhunderts als »Lamento« oder »Tombeau« bezeichnet hätte. Dass es diese Bezeichnung nicht trägt, ist verständlich, da keines dieser Genres zu jener Zeit eine gebräuchliche Instrumentalmusikform war. Das Lamento blieb bis zur Mitte des Jahrhunderts, als Froberger begann, diesen Begriff für einige seiner

Clavierwerke zu benutzen, ein rein vokales Konzept, während man Vieux Gaultier zuschreibt, die Bezeichnung »Tombeau« für Instrumentalmusik als erster verwendet zu haben – passenderweise für sein *Tombeau de Mesangeau*, veröffentlicht im *Livre de Tablature* (ca. 1670). Wie immer in der Geschichte, musste das Genre sich zunächst etablieren, ehe man es für nötig befand, ihm einen Namen zu geben.

Auf dieselbe Weise war die Suite noch in der Entwicklung begriffen und hatte bis 1667, als sie zum ersten Mal in Esaias Reusners *Delitiae Testudinis* erschien, noch nicht ihre klassische Abfolge von Allemande-Courante-Sarabande-Gigue ausgebildet. Zu Mesangeaus Zeit gruppierte man einfach mehrere Tänze zusammen, dekorierte sie eventuell mit einem Prelude (improvisiert oder nicht) und nannte sie *Pièces*. Das einzige, das solche Gruppen gemeinsam hatten, war ein Gefühl einer Tonart oder eines Modus sowie die Paarung eines Tanzes im Zweiertakt mit einem anderen im Dreiertakt. Um die 1630er Jahre herum hatte die Allemande die Pavane als Tanz im Zweiertakt so gut wie abgelöst und war gepaart mit einer oder zwei Couranten, nach denen weitere leichte Sätze oder Charakterstücke gespielt werden konnten. Das konnten Branles, Liedfassungen oder exotische Tänze wie die Sarabande sein. Dieser Tanz war von der spanischen *Zarabanda* (einem wilden und energievollen Tanz, gewöhnlich in Begleitung einer Gitarre) abgeleitet und existierte um 1630 in verschiedenen Formen in Frankreich. Eine davon, die

»Courante Sarabande«, war etwas langsamer als ihr Vorgänger. Eine andere, einfach »Sarabande« genannt, war an ihrem markanten Rhythmus zu erkennen, der durch die Platzierung der Bassnote eines Akkordes auf der dritten Zählzeit eines Taktes und der anderen Noten auf dem ersten Schlag des folgenden Taktes gekennzeichnet war. Die daraus resultierende Synkopierung schuf eine gewisse Zweideutigkeit und bereitete offenbar großes Vergnügen, denn diese Form der Sarabande erfreute sich fast 60 Jahre lang ausgesprochener Beliebtheit.

Wie im Falle von Mesangeau wissen wir auch nur sehr wenig von Pierre Gaultier. Er wurde 1599 in Orléans geboren und verbrachte einige Zeit in Italien – sehr wahrscheinlich in Rom, wo 1638 seine einzige Veröffentlichung *Les Œuvres* gedruckt wurde. Obwohl die Musik von den *Accords nouveaux* Gebrauch macht und im französischen Stil geschrieben ist, unterscheidet sie sich durch einige Aspekte vom restlichen Repertoire. Die Überfülle an Verzierungen übersteigt bei weitem das Maß dessen, was man in jeglicher anderer französischer Lautenmusik dieser Zeit findet, und wirft die Frage auf, ob die »besten Autoren« jener Zeit ein solch lustvolles Frönen nicht als geschmacklos empfunden haben könnten. Zwei weitere Merkmale bestimmen Gaultiers Musik: der häufige Gebrauch des Vibratos, das damals von den französischen Lautenisten verschmäht und äußerst selten benutzt wurde, weil – wie Mersenne bemerkt – »die alten Spieler es fast überall verwendeten«; sowie die gelegentliche Anwendung des

*Campanella*, einer Technik, in der man in Tonleiterpassagen Noten in hohen Lagen abwechselnd mit leeren Saiten spielte und so einen Klang erzeugte, der an läutende Glocken erinnert. Letzteres kommt in der Courante und in der Choconne (sic!) vor, wo es sehr effektiv in einer sechzehntaktigen Passage angewendet wird, die steigt und fällt, bevor sie in einen ausgedehnten Abschnitt mit Linkshandbindung (ebenfalls ungewöhnlich in französischer Lautenliteratur) übergeht, welche mit einem tiefen C endet. Beide Techniken waren jedoch in der italienischen Gitarren- und Chitarronenmusik dieser Zeit häufig anzutreffen, und ihre Verwendung in Pierre Gaultiers Lautenstücken scheint den Einfluss italienischer Musiker widerzuspiegeln. Ein weiterer Anhaltspunkt für die Annahme, dass diese Stücke nicht in Frankreich geschrieben wurden, ist das völlige Fehlen von Gaultiers Kompositionen in französischen Manuskripten, wohingegen sie in italienischen und deutschen Quellen vertreten sind. Wie dem auch sei, ihre extrovertierte Natur verleiht dem französischen Repertoire dieser Zeit einen Glanzpunkt.

Thomas Mace war Sänger im Chor des Trinity College in Cambridge und auch ein enthusiastischer Lautenist, Komponist und Schriftsteller. Er ist vor allem für sein Buch *Musick's Monument* (London, 1676) bekannt. Das Werk ist in drei Teile gegliedert, von denen der zweite und größte dem Studium der »noblen Laute«, wie Mace sie liebevoll nennt, gewidmet ist. Der Text behandelt praktische Fragen und wendet sich an Liebhaber, speziell an solche, die auf dem Lande leben,



weitab von den Bequemlichkeiten der Stadt. Folglich findet man darin detaillierte Kapitel über Lautenpflege für jene, die vermeiden wollen, ein Instrument zu einem Lautenmacher in eine ferne Stadt zu senden. Mace lässt den Leser wissen: »Ich habe eine Laute gekannt, die man 50 oder 60 Meilen weit geschickt hat, um einen kleinen Schaden (gerade einmal 12 Pence wert) zu reparieren, welche dann, abgesehen von der Mühe und den Kosten des Versendens, bei der Rücksendung vollkamen zu Bruch ging – dahin die Laute und alle Kosten!« Das Buch enthält eigentlich alles, was sich ein Lautenist wünschen könnte: ausgiebige Informationen über Besaitung, Technik, Interpretation und eine Fülle von Lautenmusik, sämtlich von Mace selbst komponiert (neun Suiten oder *Setts*, wie er sie nennt, mit überleitenden Interludien, sowie eine Version der alten englischen Melodie *The Nightingale*). Doch *Musick's Monument* ist ganz besonders bekannt für seine Anekdoten über das Leben und den Geschmack der Zeit: »Ich erinnere mich einer Mode vor nicht allzu langer Zeit, als die Frauen in ihrem Kostüm dermaßen von der Steife der Schultern und Ärmel eingezwängt waren, dass sie nicht einmal mehr sich am Kopf kratzen konnten, wenn sie von einer Laus gebissen wurden.« Auch finden sich rührende Ratschläge zur Pflege der Laute: »... und dass man wisse, wie man die Laute bei übelstem Schlechtwetter (welches Feuchtigkeit ist) zu schützen vermag: man tut gut daran, sie jedesmal, wenn man sie tagsüber aus der Hand legt, in ein Bett zu legen, das regelmäßig in Gebrauch ist, zwischen Bettdecke und Überbett, jedoch niemals zwischen die Laken, da diese

Feuchtigkeit von Schweiß &c. enthalten könnten.« Doch solle man Sorge tragen, »dass niemand so unachtsam sei, in das Bett zu stolpern, während sich die Laute darin befindet, denn ich habe einige gute Lauten gekannt, die auf diese Arte und Weise zugrunde gegangen sind.«

Maces Kompositionen haben denselben genialen Zug wie seine Literatur. Sie kommen nicht mit einem Anspruch auf hohe Künstlerschaft daher, sondern nur mit der einfachen Freude am Musizieren, welche aus allen seinen Lautenstücken spricht. Und sein Enthusiasmus kennt keine Grenzen, wenn er stolz seine eigene Erfindung, das *Tattle de Moy*, enthüllt: »Ich will nun diese Folge von Lautenstücken mit etwas Leichtem abschließen, wie wir es im allgemeinen tun (und meistens mit einer *Serabrand*), doch weil ich ein bisschen modisch sein will, habe ich etwas Neumodisches erfunden, das ich ein *Tattle de Moy* nenne, denn es schwatzt und scheint genau jene Worte oder Silben zu sprechen, die man aus den ersten fünf Buchstaben [der Tabulatur] erkennen kann. [...] Seine Stimmung ist spielerisch, lustig, arglos und liebenswürdig; als ob jemand mit einem Ball spielen würde, ihn hinauf- und hinunterwerfen würde, doch scheint es eine sehr züchtige Haltung zu haben, wie jemand mit einer züchtigen und unschuldigen Beschaffenheit oder Gemütsart, nicht grotesk, närrisch oder wild &c.« Die *Serabrand*, auf die sich Mace bezieht, war ein lebhafter Tanz, mit dem eine Suite oder ein *Set* von Stücken abgeschlossen wurde, der scheinbar nur in England in Gebrauch war. Das unbetitelte anonyme Stück (18), das in einem englischen

Manuskript veröffentlicht wurde, mag wohl ein solcher Tanz sein.

Wenn man die Popularität der Laute in England während des 17. Jahrhunderts betrachtet, überrascht es, wie wenig englische Musik in *Accords nouveaux* aus dieser Zeit überliefert ist. Manuskripte aus dem Nachlass englischer Lautenisten enthalten fast ausnahmslos französisches Repertoire. Die Fassung von Simon Ives' *The Widow* ist daher ein willkommener Trost. Angesichts der Tatsache, dass es in zwei Manuskripten überliefert ist, die aristokratischen Liebhabern gehörten, welche beide mit Mesangeau und Merville bekannt waren, stellt sich mir die Frage, ob bei der Entstehung des Arrangements nicht einer der beiden Meister seine Hand im Spiel hatte.

*Old Gautiers Nightinghall* war in England recht populär und ist in sechs verschiedenen Quellen zu finden. Seine Melodie ist eine leicht veränderte Version von Antoine Boessets Lied *Ô trop heureux* aus dem *Ballet de la Reyne* und wurde ursprünglich 1623 veröffentlicht. In *Old Gautiers Nightinghall* wurde die Melodie harmonisiert und um mehrere Variationen erweitert. Ebenso wie *The Widow* scheint dieses Stück ausgesprochen englisch zu sein, kann jedoch mit Mesangeau in Verbindung gebracht werden: Es gibt eine Version, die von seiner Hand zu sein scheint. Der Titel wirft einige Fragen auf: Warum *Nightingale* (Nachtigall)? Ist es eine Bezugnahme auf die dritte Strophe des Liedes, die da heißt »Les Rossignols si tost qu'il est jour/ parlent tous

d'amour« (Die Nachtigallen schon bei Anbruch de Tages/ singen alle von Liebe)? Worin besteht Gaultiers Verbindung zu dem Stück? Hat er es für die Laute arrangiert? Und welcher Gaultier war es überhaupt: der »Alte Gautier« (Vieux Gaultier) – Ennemonde Gaultier – der offenbar keine Verbindung nach England hatte? Oder der »englische Gaultier« (Gaultier d'Angleterre) – Jacques Gaultier – der aus Paris geflohen war, nachdem er einen Mann im Duell getötet hatte? Letzterer lebte während der Zeit, in der das Stück populär war, mit Sicherheit in England. Da der Titel erst in einem späteren Manuskript zu einer Zeit erscheint, als Jacques Gaultier als »alt« bezeichnet worden wäre, könnte er sich auf ihn beziehen, selbst wenn er nicht mehr am Leben gewesen wäre. Die letzte Erwähnung dieses illustren Lautenisten finden wir im Jahre 1652, als Lodewijk Huygens in London »Gaultier besuchte und ihm adieu sagte«, bevor er nach Holland zurückkehrte.

Anthony Bailes

*Ich möchte Dominique und Olivier de Spoelberch meinen tiefempfundenen Dank für ihre großzügige Gastfreundschaft während der Aufnahmen für diese CD aussprechen. Ich bin des weiteren Matanya Ophée zu Dank verpflichtet für die Erlaubnis, ein anonymes Präludium aus dem »Swan Manuscript« aufzunehmen, welches bei Editions Orphée (Columbus, 1994) veröffentlicht ist. Letztendlich herzlichen Dank an Tim Crawford für die Beschaffung einer Nachtigall.*

## LES LUTHS ET LES « ACCORDS NOUVEAUX » EN FRANCE AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

Au XVII<sup>e</sup> siècle, ce sont les Français qui dictent la mode en matière de facture et de jeu de luth, conduisant ainsi à un style nouveau où les divisions et les formes dérivées de la polyphonie vocale trouvent peu de place. Tout est à présent centré autour de l'instrument lui-même, de sa résonance et de sa sonorité, qualités qui fascinent – obsèdent même – les musiciens français pendant la plus grande partie du siècle. Pour satisfaire ce désir d'idéal sonore, les luthistes recherchent les instruments à la sonorité la plus belle qu'ils puissent trouver, et la qualité supérieure des anciens luths bolognais construits par des facteurs de légende comme Laux Maler ou Hans Frey est rapidement reconnue. La demande est telle qu'Alessandro Piccinini se plaint dans son *Intavolatura di Liuto e di Chitarrone* (1623) que « les Français sont venus ici à Bologne pour importer [des luths] en France, achetant quel que soit le prix qui leur est demandé, à tel point qu'on n'en trouve plus aujourd'hui que peu d'exemplaires ». De retour à Paris, des luthiers sont chargés de transformer ces nouveaux trésors selon le goût du jour, réalisant au moins l'allongement (et peut-être même l'élargissement) du manche et modifiant le chevalet afin d'y placer plus de cordes. D'autres modifications encore sont souvent apportées et la période 1600-1640 en particulier témoigne d'une vague d'expérimentations, toutes réalisées dans l'espoir d'améliorer la résonance de l'instrument.

L'*Harmonie Universelle* de Marin Mersenne (1636) décrit plusieurs de ces expérimentations, dont l'ajout de cordes (jusqu'à ce que la table soit à ce point surchargée qu'elle menace de s'effondrer), l'ajout de tables secondaires permettant d'y placer des cordes sympathiques en métal, et la pose de tuyaux d'orgue dans le corps de l'instrument afin d'augmenter la résonance, en leur attachant même un soufflet pour assurer qu'ils sonnent. La majorité de ces tentatives d'améliorations n'a pas d'effet durable sur la facture du luth et dès le milieu du siècle, le penchant pour ces constructions excentriques a pratiquement disparu. Une forme d'expérimentation persiste cependant : l'ajout de cordes supplémentaires. En fait, ce n'est pas avant le milieu du siècle que les luthistes se fixent sur le nombre standard de vingt cordes, ou onze chœurs (un chœur consiste en deux cordes, excepté le premier chœur et, à ce moment là, le second chœur, qui ne comportent qu'une seule corde), les premières décennies ayant vu le luth monté avec neuf, dix ou douze chœurs. Même ainsi, les luths à douze chœurs (dont l'ambitus est si grand qu'il requiert l'ajout d'un second manche, où l'on place les longues cordes nécessaires pour jouer les notes les plus graves) continuent à être utilisés en Europe du Nord presque jusqu'à la fin du siècle. Ce n'est qu'en France que ces instruments passent vite de mode, comme en témoigne Mary Burwell dans son traité de luth (c. 1668) : « Gaultier d'Angleterre avait introduit deux têtes à la facture du luth. Toute l'Angleterre avait accepté cet élargissement, et la France tout d'abord également, mais peu après ce changement

fut condamné par tous les maîtres français qui sont retournés à leur ancienne mode ».

La modification apportée à l'instrument peut-être la plus significative résulte de l'essai de différents accords. Bien que l'idée ne soit nullement nouvelle – plusieurs sont déjà apparus durant les premières années du XVI<sup>e</sup> siècle –, la première partie du XVII<sup>e</sup> siècle voit l'émergence d'un grand nombre d'accords. Ceux que présente Pierre Ballard dans ses *Tablatures de Luth de Differents Auteurs sur les Accords Nouveaux* (1631 et 1638) rencontrent le plus de succès. Ces quatre « accords nouveaux » gagnent la faveur générale et incitent les musiciens à produire certaines des œuvres les plus sublimes jamais créées pour le luth. L'un d'eux, l'accord en ré mineur, gagne finalement la suprématie et restera l'accord standard du luth jusqu'au déclin de l'instrument à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Au début, cependant, il est moins populaire, ce qui est peu surprenant puisque les autres offrent plus de résonance. De ceux-ci, le *flat tuning* (« accord bémol », connu aussi sous le nom de « ton ravissant ») et le *sharp tuning* (« accord dièse ») sont les plus communément utilisés, le premier trouvant une faveur toute particulière à travers la plus grande partie de l'Europe du Nord. Entre ces deux accords s'en trouve un troisième, moins fréquent mais peut-être le plus beau de tous. Sa nature intrinsèque suggère la paix et le compromis : l'accord bémol est appliqué au premier chœur, l'accord dièse au troisième, et l'accord des autres chœurs est commun aux trois. Il est appelé dans

une source anglaise, de façon tout à fait appropriée, *flat save the 3 sharp* (« bémol excepté le trois dièse »).

Malgré la superbe résonance que ces trois accords produisent, ils présentent tous le désavantage d'être réservés à certaines tonalités, les modulations étant souvent accompagnées d'une détérioration nette de la qualité sonore. C'est sans aucun doute ce facteur qui a contribué au déclin de leur popularité et à l'accueil favorable du ré mineur, moins sujet à ce problème.

Notre enregistrement fait usage de deux des « accords nouveaux » : le *flat save the 3 sharp* pour les *Pièces en do majeur* (Pierre Gaultier), *Frere Frappart* (Bouvier) et les *Pièces en ré mineur* (René Mesangeau et Simon Ives), et le « ton ravissant » (ou « accord dièse ») pour le reste.

J'ai choisi d'utiliser un luth à douze chœurs pour ce répertoire, puisqu'il fut l'instrument privilégié pendant une période courte mais intensive en France dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, mais aussi parce qu'il resta en vogue en Angleterre et qu'il est l'instrument pour lequel toutes les pièces anglaises ont été composées. Les compositions de Mesangeau sont publiées pour luth à dix chœurs, mais plusieurs manuscrits – particulièrement ceux associés à des musiciens anglais – les proposent en versions pour instrument à douze chœurs. Comme deux de ces manuscrits contiennent de la musique écrite de la plume de Mesangeau, nous pouvons être certains que même s'il



n'en a pas approuvé l'usage, il a au moins accepté que sa musique soit exécutée sur cet instrument. La *Czagona*, qui provient d'un manuscrit allemand, requiert aussi d'être exécutée sur un douze chœurs. Les pièces de Pierre Gaultier sont prévues pour être jouées sur un instrument à dix chœurs, mais elles peuvent également l'être sur un douze chœurs avec peu ou pas de modifications.

## LES COMPOSITEURS ET LEUR MUSIQUE

Des trois compositeurs français représentés ici, René Mesangeau est le plus influent et est tenu en haute estime par ses contemporains. Durant les premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle, il est au faite de la gloire ; il est mentionné dans une publication de 1621 aux côtés de Ennemonde Gaultier, dit « le Vieux », et de Robert Ballard comme faisant partie « des plus célèbres joueurs de luth en France ». Après sa mort, un personnage aussi important que le Vieux Gaultier, reconnu à son époque pour avoir élevé le luth et son jeu jusqu'à une position enviable au-dessus de tous les autres instruments, compose un tombeau en son honneur. Les générations suivantes aussi sont élogieuses : le professeur de Mary Burwell, par exemple, qui a été en contact avec le cercle des Gaultier, écrit, dans une description du développement du jeu de luth, que Mesangeau « parut sur la scène musicale et, utilisant le luth à dix-neuf cordes, sublima la composition et son interprétation à un

point tel que l'on doit lui accorder sans objection l'honneur d'avoir donné au luth sa première perfection ». Malheureusement, le nom et la réputation de Mesangeau ont depuis longtemps été éclipsés par ceux des Gaultier. C'est le résultat de circonstances, car nous savons vraiment peu de lui ; en outre, une grande partie de sa musique a été écrite en « accords nouveaux », un répertoire virtuellement ignoré par les luthistes actuels en raison de l'inconvénient d'avoir à recorder et à réaccorder l'instrument pour pouvoir le jouer. En conséquence, les compositions de Mesangeau sont rarement exécutées et un pan de la plus belle musique pour luth à avoir été composée en France au XVII<sup>e</sup> siècle est restée à l'état dormant pendant plus de 350 ans.

C'est par une autre bizarrerie du sort que nous n'avons pas réalisé à quel point cet homme était en avance sur son temps : sa musique présente nombre des qualités stylistiques que nous en sommes venus à prêter à Louis Couperin. En fait, toute la musique de Mesangeau est composée avant 1638 et la majorité avant 1631, alors que Couperin n'a que cinq ans. Les allemandes de Mesangeau, particulièrement frappantes, sont composées à un moment où cette danse n'est plus à la mode en France. Libéré des contraintes chorégraphiques, Mesangeau réplique en portant l'allemande à de nouveaux sommets. Des quatre allemandes présentes sur cet enregistrement, seule l'une d'elles conserve des éléments de la forme dansée, les autres font usage de rythmes syncopés, de notes de basse retardées et de phrases de longueurs inhabi-

tuelles afin de créer l'impression d'un temps immobile, ou qui entre dans une autre dimension. L'allemande finale (le n° 28 de notre enregistrement) montre peut-être Mesangeau sous son jour le plus audacieux. Des phrases exceptionnellement longues, des cadences haletantes et une indifférence pour les barres de mesures créent une tension rythmique et une liberté plus courantes dans la rhétorique parlée. Bien qu'intitulée « allemande », cette œuvre présente tous les signes distinctifs de ce que, plus tard dans le siècle, l'on appellera « lamento » ou « tombeau ». Il est aisément compréhensible que cette œuvre ne soit pas nommée ainsi, puisqu'aucun de ces genres n'est à l'époque une forme reconnue de musique instrumentale. Le lamento reste un concept purement vocal jusqu'à la moitié du siècle, quand Froberger commence à en utiliser le terme pour certaines de ses œuvres pour clavier, tandis que le premier compositeur à utiliser le terme de « tombeau » dans la musique instrumentale est vraisemblablement le Vieux Gaultier, fort à propos pour son *Tombeau de Mesangeau* publié dans le *Livre de Tablature* (c. 1670). Comme toujours dans l'Histoire, un genre doit d'abord s'établir avant d'être jugé digne de recevoir un nom.

De la même manière, la suite évolue encore et ne forme pas sa séquence classique allemande-courante-sarabande-gigue avant 1667, lorsqu'elle fait son apparition dans *Delitiae Testudinis* de Esaias Reusner. À l'époque de Mesangeau, on groupe simplement différentes danses, en les agrémentant éventuellement d'un

prélude improvisé ou non, et l'on s'y réfère comme à des « pièces ». Les seuls éléments que ces assemblages ont en commun sont un sentiment de tonalité ou de mode et l'association d'une danse binaire avec une danse ternaire. À partir des années 1630, l'allemande a presque remplacé la pavane comme danse binaire et est couplée avec une ou deux courantes, après lesquelles d'autres pièces légères ou de caractère peuvent être exécutées. Ce peuvent être des branles, des réalisations de chansons ou des danses exotiques telles que la sarabande, dérivée de la *zarabanda* espagnole (danse sauvage et énergique généralement accompagnée de la guitare). Cette danse s'est frayé un chemin jusqu'en France où, dès les années 1630, elle existe sous différentes formes : l'une d'elles, la « courante sarabande », est un peu plus lente que son ancêtre. Une autre, appelée simplement « sarabande », est reconnaissable à son rythme particulier, réalisé en jouant la note de basse d'un accord sur le troisième temps d'une mesure et les autres notes sur le premier temps de la mesure suivante. Le rythme syncopé qui en résulte crée une certaine ambiguïté et procure visiblement une grande joie, car cette forme de sarabande restera en vogue pendant près de 60 ans.

Comme pour Mesangeau, nous en savons très peu sur Pierre Gaultier. Il naît à Orléans en 1599 et passe du temps en Italie, plus que probablement à Rome, où sa seule publication, *Les Œuvres*, paraît en 1638. Bien que sa musique fasse usage des « accords nouveaux » et soit écrite dans le style français, certaines caractéristiques la

placent en marge du répertoire. La profusion d'ornements excède de loin ce que nous trouvons dans tout le reste de la musique française pour luth de l'époque et nous amène à nous demander si les « meilleurs auteurs » du temps n'auraient pas considéré une telle abondance comme manquant de goût. Deux autres caractéristiques placent la musique de Gaultier à part : l'usage fréquent du vibrato, méprisé à cette époque et rarement utilisé par les luthistes français – comme le note Mersenne, « parce que les anciens en usoient presque par tout » –, et l'apparition occasionnelle de *campanella*, une technique utilisée dans les passages de gammes, alternant notes jouées en positions hautes et cordes à vide de façon à créer un chevauchement de sons évoquant des cloches. Elle apparaît dans la courante et dans la choconne (sic), où elle est utilisée avec beaucoup d'effet dans une section montante et descendante de seize mesures, avant de descendre en un large passage de *legato* de la main gauche (également peu commun dans la littérature française du luth) menant jusqu'au do grave. Les deux techniques, cependant, sont fréquentes à l'époque dans la musique italienne pour guitare et chitarrone et leur occurrence dans les pièces pour luth de Pierre Gaultier suggère l'influence des musiciens italiens. Un autre élément qui indique que Gaultier a composé sa musique hors de France est son absence totale des manuscrits français, malgré sa présence dans les sources italiennes et allemandes. Quoi qu'il en soit, sa nature extravertie apporte une étincelle au répertoire français du temps.

Thomas Mace est chanteur dans le chœur de *Trinity College* à Cambridge mais aussi luthiste, compositeur et écrivain enthousiaste. Il est surtout connu pour son livre *Musick's Monument*, publié à Londres en 1676. Le livre est divisé en trois parties, dont la seconde section – la plus importante – est dédiée à l'étude du « noble luth », comme Mace l'appelle avec amour. Le contenu est de nature pratique et s'adresse aux luthistes amateurs, particulièrement à ceux qui vivent à la campagne, loin des commodités de la ville. Par conséquent, on y trouve des chapitres détaillés sur l'entretien du luth, destinés à ceux qui désirent éviter de devoir envoyer l'instrument au facteur d'une lointaine ville, car, comme Mace en informe le lecteur, « j'ai connu un luth qui fut envoyé à 50 ou 60 milles pour être réparé d'un tout petit accident (d'une valeur rare de 12 pence pour la réparation) qui, outre la peine et les frais d'envoi, est revenu entièrement cassé : donc adieu le luth et toutes les dépenses ». Le livre donne également de riches informations sur le cordage, la technique et l'interprétation, ainsi qu'une grande quantité de musique pour luth, de la plume de Mace lui-même : neuf suites (ou *setts*, comme il les appelle) reliées par des interludes et un arrangement de l'ancienne mélodie anglaise *The Nightingale* ; en fait, tout ce qu'un luthiste pourrait rechercher. Mais par-dessus tout, *Musick's Monument* est surtout célèbre pour ses anecdotes sur la vie et la mode de l'époque : « Je me souviens de la mode, il n'y a pas longtemps, pour les vêtements de femmes : elles étaient tellement coincées par la raideur des manches de leurs robes qu'elles ne

pouvaient même pas se gratter la tête pour enlever un pou qui les piquait » et ses conseils touchants pour le soin du luth : « Pour que vous sachiez comment protéger votre luth dans le pire du mauvais temps, qui est l'humidité : vous faites bien si, chaque fois que vous le déposez pendant la journée, vous le mettez dans un lit constamment utilisé, entre la couverture et le couvrelit, mais jamais entre les draps, car ils peuvent être humide de transpiration etc. », mais soyez attentifs « que personne ne soit si imprudent de dégringoler dans le lit quand le luth est dedans, car j'ai connu plusieurs bons luths abîmés par ce coup ».

Les compositions de Mace présentent la même qualité géniale que sa prose. Elles sont sans grande prétention artistique – la simple joie de faire de la musique respire de toutes ses pièces pour luth et son enthousiasme est sans limites lorsqu'il dévoile fièrement son invention, le *Tattle de Moy* : « Je vais maintenant conclure cette suite de leçons avec une chose légère, comme nous avons l'habitude de faire (et c'est en général une *serabrand*), mais parce que je veux être un peu en vogue, j'en ai inventé une nouvelle à la mode, que j'appelle un *Tattle de Moy*, parce que ça babille et semble dire ces mêmes mots ou syllabes, comme vous pouvez le voir aux cinq premières lettres [de la tablature]. [...] Son ambiance est ludique, joyeuse, inoffensive et plaisante, comme si c'était en jouant ou en jetant un ballon, vers le haut et vers le bas, mais il semble avoir une apparence très sobre, et une condition ou disposition sobre et innocente, ni grotesque,

badine ou sauvage etc. » La *serabrand*, à laquelle se réfère Mace, est une danse vive souvent utilisée pour conclure une suite, ou *set*, de pièces, qui semble n'avoir existé qu'en Angleterre. La pièce anonyme sans titre (le n° 18 de notre enregistrement), qui provient d'un manuscrit anglais, pourrait bien en être un exemple.

Malgré la popularité du luth en Angleterre au XVII<sup>e</sup> siècle, étonnamment peu de musique anglaise en « accords nouveaux » nous est parvenue : les manuscrits appartenant aux luthistes anglais contiennent presque exclusivement du répertoire français. La réalisation de *The Widow* de Simon Ives constitue donc une consolation heureuse. Son apparition dans deux manuscrits appartenant à de nobles amateurs ayant été en contact avec Mesangeau et Merville m'amène à me demander si l'un de ces deux maîtres français pourrait avoir participé à l'arrangement de cette pièce.

*Old Gautiers Nightinghall* est assez populaire en Angleterre à l'époque – on le trouve dans six sources différentes. Son air est une version légèrement modifiée de la chanson d'Antoine Boesset *Ô trop heureux* du *Ballet de la Reyne* et est publié à l'origine en 1623. Dans *Old Gautiers Nightinghall*, la mélodie a été harmonisée et différentes variations ajoutées. Comme *The Widow*, cette pièce paraît être particulièrement anglaise, mais peut être reliée à Mesangeau : il existe une version qui semble avoir été écrite de sa main. Pourquoi le titre *Nightingale* (rossignol) ? Est-ce une référence au troi-



sième vers de la chanson qui commence par « Les Rossignols si tost qu'il est jour/ parlent tous d'amour » ? Quel est le lien de Gaultier avec la pièce ? Est-il responsable de l'arrangement pour luth ? Et de quel Gaultier s'agit-il exactement ? Du Vieux Gaultier (Ennemonde Gaultier), qui semble ne pas avoir de liens avec l'Angleterre, ou du Gaultier d'Angleterre (Jacques Gaultier), qui fuit Paris après avoir tué un homme en duel ? Ce dernier vit certainement en Angleterre au moment où la pièce est populaire. Comme le titre n'apparaît que dans un manuscrit tardif, à un moment où Jacques Gaultier serait déjà considéré comme « vieux », il pourrait se référer à lui, même s'il n'est plus vivant. En fait, la dernière mention que nous ayons de cet illustre luthiste date de 1652, quand Lodewijck Huygens « vient voir Gaultier et lui dire au revoir » à Londres avant de rentrer à la maison en Hollande.

*Anthony Bailes*

*Je voudrais remercier de tout cœur Dominique et Olivier de Spoelberch pour leur généreuse hospitalité durant l'enregistrement. Je suis également reconnaissant à Matanya Ophée de m'avoir permis d'inclure un prélude anonyme du « Swan Manuscript », publié par les éditions Orphée, Columbus, 1994. Finalement, mes remerciements à Tim Crawford pour m'avoir procuré un rossignol.*

Recorded in January 2007 at Flawinne Castle, Belgium  
Recording, artistic direction, editing & production: Rainer Arndt  
Graphic concept: Laurence Drevard  
Design & layout: Laurence Drevard (cover), Catherine Meeùs (booklet)  
Cover: Tric-trac, France, c. 1640  
(Courtesy of Musées royaux d'Art et d'Histoire, Brussels)  
Photos: © Laurence Drevard (cover), © Serge Hasenböhler (booklet)  
Translations: Rainer Arndt (German), Catherine Meeùs (French)

*With special thanks to Dominique and Olivier de Spoelberch for their generous hospitality.*

RAM 0707

© & © Ramée 2007

*www.ramee.org*

RAMÉE  
The logo for RAMÉE features the word in a serif font with a decorative flourish underneath.

OTHER RELEASES WITH ANTHONY BAILES

*Une Douceur violente*

ANTHONY BAILES – lute



UNE DOUCEUR VIOLENTE

Lute pieces by Jacques de Gallot (c. 1625-1690) and Charles Mouton (1616-c. 1699)

[www.outhere-music.com/store-RAM\\_1104](http://www.outhere-music.com/store-RAM_1104)



OTHER RELEASES WITH ANTHONY BAILES

Gaultier  
APOLLON ORATEUR

ANTHONY BAILES — lute



GAULTIER, APOLLON ORATEUR

Seventeenth-century French lute music by Denis and Ennemond Gaultier

[www.outhere-music.com/store-RAM\\_0904](http://www.outhere-music.com/store-RAM_0904)



# outhere

*creating diversity...*

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



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

