



My favorite
Dowland
PAUL O'DETTE lute

PRODUCTION USA

My favorite Dowland

1 My Lady Hunnsdon's Puffe (P 54)	1'24
2 The Shoemaker's Wife. A Toy (P 58)	1'07
3 La Mia Barbara (P 95)	6'01
4 Sir John Smith, his Almain (P 47)	2'33
5 A Fancy (P 6)	2'51
6 Sir John Langton, his Pavin (P 14)	5'58
7 The King of Denmark, his Galliard (P 40)	2'51
8 The Frog Galliard (P 23a)	1'59
9 Lachrimae (P 15)	5'38
10 Galliard to Lachrimae (P 46)	2'32
11 Fantasie (P 1a)	3'57
12 Farewell (P 3)	6'17
13 Forlorne Hope Fancye (P 2)	3'38
14 The Right Honourable Robert, Earl of Essex, his Galliard (P 42a)	1'45
15 A Coye Joye (P 80)	0'57
16 Mrs Vaux's Gigge (P 57)	1'07
17 Mrs Winter's Jump (P 55)	1'29
18 The Right Honourable the Lady Cliftons Spirit (P 45)	1'47
19 Walsingham (P 67)	5'05
20 A Fancy (P 5)	2'29
21 A Pavin (P 18)	5'36
22 The most sacred Queene Elizabeth, her Galliard (P 41)	1'13
23 Semper Dowland semper dolens (P 9)	7'09

PAUL O'DETTE lute

8-course lute by Malcolm Prior, Norwich, 2008, after Sixtus Rauwolf, Augsburg, c. 1590

Numbers in parentheses refer to those provided by Diana Poulton in *The Collected Lute Music of John Dowland* (London, 1981). The performing editions used in this recording were prepared from original sources by Paul O'Dette.

Paul O'Dette has been called 'the clearest case of genius ever to touch his instrument' (*Toronto Globe and Mail*). Though perhaps best known for his recitals and recordings of virtuoso solo lute music, he maintains an active international career as a continuo player, and conducts baroque operas and orchestral programs throughout the United States and Europe. He has been heard in broadcasts on stations across the United States, Europe, and in countries as far afield as Japan and Australia.

In addition to his activities as a lute player, Paul O'Dette is Artistic Director of the Boston Early Music Festival and has served as Director of Early Music at the Eastman School of Music since 1976.

Paul O'Dette is also an avid researcher. He has published numerous articles on issues of historical performance practice and co-authored the Dowland entry in the *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

The artist has made more than 130 recordings, several of which have been nominated for a *Gramophone* Award and five for the *Grammy*® Award. Each volume of John Dowland's Complete Lute Works received a *Diapason d'Or*, and the complete boxed set received the *Diapason d'Or de l'Année*.

Le luthiste **Paul O'Dette** est « le génie incontestable de son instrument » (*Toronto Globe and Mail*). Très connu par ses récitals et ses enregistrements de musique virtuose soliste, il poursuit aussi une carrière internationale de continuiste et dirige des opéras baroques et des ensembles orchestraux aux États-Unis et en Europe. Il est diffusé sur les ondes américaines et européennes, et jusqu'au Japon et en Australie.

Directeur artistique du Festival de musique ancienne de Boston, Paul O'Dette est également directeur du département de musique ancienne à l'Eastman School of Music depuis 1976.

Chercheur passionné, Paul O'Dette est l'auteur de nombreux articles sur différents aspects de la pratique d'exécution historique et co-auteur de l'entrée « Dowland » dans le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Sa discographie comprend plus de 130 enregistrements, dont plusieurs ont été nommés au *Gramophone* et cinq aux *Grammy*® Awards. Chaque volume de l'intégrale John Dowland a reçu un *Diapason d'Or*, et le projet global s'est vu décerner un *Diapason d'Or de l'Année*.

Man hat **Paul O'Dette** „das mit Sicherheit größte Genie auf seinem Instrument“ (*Toronto Globe and Mail*) genannt. Bekannt geworden ist er in erster Linie durch seine Solokonzerte und Einspielungen virtuoser Lautenmusik, aber er ist auch als Continuospieler sehr gefragt und dirigiert Barockopern und Orchesterprogramme überall in den Vereinigten Staaten und Europa. In Rundfunksendungen war Paul O'Dette in den Vereinigten Staaten, Europa, Japan und Australien zu hören.

Neben seiner Tätigkeit als Lautenist ist Paul O'Dette künstlerischer Leiter des Boston Early Music Festival und seit 1976 Leiter der Abteilung Alte Musik der Eastman School of Music.

Paul O'Dette widmet sich mit Begeisterung auch der wissenschaftlichen Arbeit. Er hat zahlreiche Artikel über historische Aufführungspraxis veröffentlicht und ist Mitautor des Artikels über Dowland im *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Seine Diskographie umfasst mehr als 130 Einspielungen, von denen einige für den *Gramophone* Award und fünf für den *Grammy*® Award nominiert waren. Alle CDs der Gesamtaufnahme der Lautenmusik von John Dowland erhielten den *Diapason d'Or*, die Reihe als Ganzes wurde mit dem *Diapason d'Or de l'Année* ausgezeichnet.

Cover photo: Jennifer Girard

Graphic Design: Karin Elsener

All texts and translations © **harmonia mundi usa**

© 2014 **harmonia mundi usa**

1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506

Recorded in January, 2012 at Sauder Hall,

Goshen College, Indiana

Sessions Producer,

Recording Engineer & Editor: Brad Michel

Executive Producer: Robina G. Young

My favorite Dowland

The music of John Dowland (1563-1626) has been a constant source of inspiration and wonderment for me ever since I first picked up the lute more than four decades ago. His music is so naturally and idiomatically conceived for the instrument, yet it transcends the instrument giving the player the impression of participating in great art rather than merely playing pieces on a musical instrument. Few composers have managed to plumb the depths of the human soul in such a visceral way that their works leave us as moved and astonished after hundreds of performances, as we were when we experienced them for the very first time.

Having had the rare privilege of recording Dowland's complete lute works twenty years ago for **harmonia mundi**, I was recently encouraged to reflect on my personal journey with the composer's music since that time. The present newly-recorded program is a collection of the pieces I have most enjoyed playing in concert over the years. It is not an attempt to identify Dowland's "greatest" works, but instead, represents a cross-section of his output from the most profound to the most witty and unpretentious.

The performer studying the lute music of John Dowland is confronted with a dilemma in deciding which versions of the pieces to play. Dowland wrote out or published only a few of his lute solos, and most of them exist in copies whose authenticity may be questioned. Which versions are closest to his original intent? Like many Elizabethan composers, Dowland arranged and revised his music repeatedly. Which versions are the most representative: the earliest or the latest? Which ornamented settings are by Dowland himself and which were flights of fancy by a contemporary? For this project I have used mostly the later versions, particularly those found in his son Robert's 1610 *Varietie of Lute Lessons*, since the composer almost certainly supervised the preparation of that volume. To emphasize the depth of these mature versions, I have selected a larger lute than I usually use for Dowland, tuned to A = 392, or one tone below modern pitch. This provides richness and gravitas for the slower pieces and a certain nobility to the livelier works.

It has become increasingly apparent that Dowland composed much, if not all of his lute music, as 5-part consort works, and made lute versions from the consort originals. The Pavans in particular, have numerous contrapuntal entrances that are introduced and then abandoned in the lute versions in the interest of playability and flow. Contemporary Italian lutenists, such as Molinaro or Terzi, often insisted on maintaining a full-voiced contrapuntal texture throughout their pieces, sometimes sacrificing flow and fluidity in the process. Dowland's willingness to allow voices to enter and disappear demonstrates a conscious decision to emphasize musical shape over super-human technical achievement. This does not mean that Dowland's music is easy to play—far from it—but he does make every effort to avoid awkward contortions and unnecessarily thick textures in the interest of musical flow and phrasing. From a player's perspective, that is one of the aspects which makes his music such a joy to play.

Sixteenth-century lute sources suggest that performers grouped individual pieces into "suites" consisting of works of contrasting character, meter and style, beginning with fantasias, followed by various dance forms. These suites were not fixed entities, as in the seventeenth century, but were left up to the discretion of the performer. For example, the *Varietie of Lute Lessons* is arranged into sections containing Fantasias, Pavans, Galliards, Almainses, and lighter dances. I have interpreted this as an invitation to choose one from each section to construct larger structures. Dowland does not appear to have written pavan-galliard pairs as so many of his contemporaries did (*Captain Piper's Pavin and Galliard* is an exception), but sources indicate that several different galliards were coupled with the *Lachrimae Pavin* at different times, and based on this, it would appear that he maintained this practice of performing dances in pairs. Some of the pieces are motivically related, such as *A Fancy* (P 5) and *A Pavin* (P 18), which share the same opening melody, but are harmonized differently. *Queene Elizabeth, her Galliard* employs a triple meter version of the same melody in a major mode. Dowland was a master at using simple melodic constructions and re-harmonizing them to create variety. Sometimes the changes are so dramatic that one does not even notice the re-use of material until making a detailed analysis of each piece.

The greatest variety is displayed in the fantasias, each one of them a miniature masterpiece. *A Fancy* (P 5) begins with an unusual Pavan-like introduction, before switching into a more characteristic contrapuntal mode. The idea of beginning a fantasia with a prelude may have come to Dowland during his trip to Italy, where composers like Simone Molinaro and Lorenzini di Roma were already adding improvisatory flourishes to the beginning of their fantasias. The opening of this *Fancy* uses a motive very similar to that employed by Jeremiah Clarke in the funeral march in his *Ode on the Death of Henry Purcell* of one hundred years later! Could this have been a commonplace theme from funeral marches of the time?

A Fancy (P 6) is another fascinating example of Dowland combining English and Italian elements in a new way. The opening is in the style of the Italian *Canzona alla francese*, with its characteristic repeated-note subject, which quickly yields to virtuoso Toccata-like flourishes. A serene *cantus firmus* fantasia follows, only to be abandoned in favor of an extrovert Italianate coda in the style of Molinaro and Terzi. Dowland's interest in blending these disparate elements produces a kaleidoscopic work unequalled by his contemporaries.

The *Fantasia* (P 1a) is one of Dowland's most beloved works. I recently discovered that its subject was derived from the ballad tune, *Coochow as I me walked*, also found in a setting for viol consort by John Baldwine. But Dowland's borrowing does not stop there. Numerous passages in this fantasia bear a striking resemblance to sections in Thomas Tallis's organ settings of *Felix namque*. It is surely no coincidence that one of these organ works survives in an arrangement for lute, in a manuscript that also contains several of Dowland's fantasias.

Farewell is perhaps Dowland's greatest solo lute work. The eerie, ascending chromatic lines and gripping dissonances may have moved Thomas Weelkes to borrow part of the final section for his madrigal *Cease sorrows now*, setting it to the text, 'I'll sing my faint farewell.' Or perhaps Dowland borrowed this passage from Weelkes and used the text for the title of this fantasia. The dates of the two works are too close to establish a clear chronology at present. Dowland also manages to quote from many of his own songs in *Farewell*, as if in a fit of melancholy, he bid to take leave of the world with a reminder of some of his most moving works. Fortunately, he lived another 30 years after the composition of *Farewell* and there were many more great songs to follow!

Dowland's legacy lasted well after his death in England and on the continent. Elements of his style remained current in English music until the late 17th century, while some of his pieces were still performed in the 18th century on the continent. As one 18th-century lutenist so aptly observed, '*Anglia Dulandi lacrymis moveatur*'—England, (and now of course, the world), is moved by Dowland's tears.'

— Paul O'Dette

Mes pages préférées de Dowland

La musique pour luth de John Dowland (1563-1626) m'accompagne, m'inspire et m'émerveille depuis plus de quarante ans. Son écriture idiomatique coule naturellement sur l'instrument, mais elle le transcende en donnant à l'interprète la sensation de participer à un grand œuvre artistique, bien au-delà de la simple exécution de pièces musicales. Rares sont les compositeurs capables de sonder si intimement les profondeurs de l'âme humaine que même cent fois remis sur le métier, leur ouvrage nous émeut et nous étonne comme au premier jour.

J'ai eu l'immense et rare privilège d'enregistrer l'œuvre complet pour le luth de John Dowland sous le label **harmonia mundi**, il y a une vingtaine d'années. Récemment, ma réflexion m'a poussé à revenir sur l'évolution de mon expérience de cette musique. Ce programme réunit mes pièces de concert favorites. Il ne s'agit en aucun cas d'un classement des « plus belles » pièces de Dowland, mais plutôt d'un choix personnel dans sa production, des œuvres les plus profondes aux compositions les plus pleines d'esprit et aux œuvres sans prétention.

Face à l'œuvre pour luth de John Dowland, l'interprète doit résoudre un dilemme : quelle version choisir ? Dowland n'a recopié au propre ou publié que quelques rares pièces solistes. La plupart de ses compositions n'existent que sous forme de copies manuscrites à l'authenticité douteuse. Quelles sont les versions les plus proches de l'intention originelle ? À l'instar de nombreux compositeurs élisabéthains, Dowland arrangea, révisa et corrigea ses œuvres à plusieurs reprises. Quelle est alors la version la plus représentative : la plus ancienne ou la plus tardive ? Quels sont les ornements propres au génie de Dowland et ceux issus de la fantaisie débridée d'un de ses contemporains ? Dans le cadre de ce projet, j'ai privilégié les versions tardives, en particulier celles qui figurent dans le recueil de son fils Robert, *A Varietie of Lute Lessons* (1610), dont il supervisa très certainement la préparation. Pour faire ressortir la profondeur de ces versions de la maturité, j'ai choisi de jouer un luth plus grand que ceux dont je me sers habituellement pour cette musique, et de l'accorder au diapason la = 392, soit un ton plus bas que le diapason moderne. Les pièces lentes en retirent une plus grande richesse de timbre et se chargent de *gravitas* ; les pièces plus animées acquièrent une certaine noblesse.

Il apparaît de plus en plus clairement que Dowland composa une grande partie (voire la totalité) de son œuvre pour luth sous forme de pièces pour consort de violes à 5 voix dont il réalisa ensuite des versions pour son instrument. Dans les arrangements pour luth des pavanés, en particulier, les nombreuses entrées de contrepoint sont marquées puis abandonnées au profit de l'aisance technique instrumentale et de la continuité du discours musical. Les luthistes italiens contemporains, Molinaro ou Terzi, insistaient souvent sur le maintien de toutes les voix dans la texture contrapuntique de leurs compositions, parfois au détriment du flot et de la fluidité. La décision de Dowland témoigne d'une volonté de faire passer la forme musicale avant la prouesse technique surhumaine. Gardons-nous d'en conclure que la musique de Dowland est facile à jouer – loin s'en faut ! – mais le compositeur fait tout ce qui est en son pouvoir pour éviter

de gauches contorsions techniques et des épaisseurs de textures superflues – dans l'intérêt du flot et du phrasé. L'instrumentiste trouve là un des facteurs essentiels du plaisir qu'il éprouve à jouer cette musique.

L'étude des sources du répertoire pour luth du 16^{ème} siècle laisse penser que les interprètes regroupaient des pièces individuelles en « suites ». Composées d'œuvres de caractère, de rythme et de style contrastés, ces suites commençaient généralement par des fantaisies suivies de diverses danses dont le nombre et l'agencement ne répondaient pas à des normes fixes (contrairement à ce qui se passera plus tard, au 17^{ème} siècle) mais étaient laissés à la discrétion de l'interprète. Le recueil *A Varietie of Lute Lessons*, par exemple, comprend diverses sections regroupant Fantaisies, Pavanés, Gaillardes, Allemandes et d'autres danses plus légères. Je comprends cet agencement comme une invitation à choisir un « spécimen » dans chaque section afin d'échafauder diverses structures de suites, plus ou moins étoffées. Contrairement à ses contemporains, Dowland ne semble pas avoir composé d'enchaînements de pavane et gaillarde (*Captain Piper's Pavin and Galliard* fait figure d'exception). D'après les recherches, cependant, diverses gaillardes furent appariées avec la *Lachrimae Pavin* au fil du temps. Apparemment, le compositeur poursuivit cette pratique consistant à enchaîner ces deux mouvements de danse. Certaines pièces sont apparentés par leur motif : *A Fancy* (P 5) et *A Pavin* (P 18) présentent la même mélodie d'ouverture mais une harmonisation différente. *Queen Elizabeth, her Galliard* reprend une version à trois temps de la même mélodie, en mode mineur. Dowland était passé maître dans l'art d'utiliser des constructions mélodiques simples et d'en varier l'harmonisation pour plus de diversité. Les changements sont parfois si spectaculaires que seule une analyse détaillée de chaque pièce permet de repérer la réutilisation d'un matériau antérieur.

Les fantaisies permettent la plus grande variété et chacune est un chef-d'œuvre miniature. *A Fancy* (P 5) commence par une introduction inhabituelle aux allures de pavane avant de retrouver un mode contrapuntique plus caractéristique. L'idée de préluder une fantaisie est peut-être une conséquence du voyage de Dowland en Italie : Simone Molinaro et Lorenzini di Roma ajoutaient déjà des improvisations très fleuries au début de leurs fantaisies. Le motif d'ouverture de cette *Fancy* est très semblable à celui de la marche funèbre de l'*Ode on the Death of Henry Purcell*, composée un siècle plus tard par Jeremiah Clarke. S'agissait-il d'un thème courant de marche funèbre à l'époque ?

A Fancy (P 6) illustre le génie de Dowland pour combiner des éléments anglais et italiens de manière innovante. L'ouverture est dans le style italien d'une *Canzona alla francese*, dont les notes répétées caractéristiques cèdent vite la place à des traits virtuoses de style « toccata ». Suit une fantaisie sereine sur un *cantus firmus*, abandonnée au profit d'une coda italianisante et extravertie dans le style de Molinaro et de Terzi. Le kaléidoscope musical qui en découle est unique en son genre.

La *Fantasia* (P 1a) est une de ses pièces les plus célèbres. J'ai découvert récemment que son sujet provenait de la ballade *Cockow as I me walked*, et figure également dans un arrangement de John Baldwine pour consort

de violes. L'emprunt de Dowland ne s'arrête pas là. Plusieurs passages présentent de frappantes analogies avec des sections de *Felix namque* de Thomas Tallis pour orgue. Ce n'est certainement pas une coïncidence si une de ces pièces pour orgue a traversé les siècles sous forme d'un arrangement pour le luth, dans un recueil manuscrit comportant aussi plusieurs fantaisies de Dowland.

Farewell est peut-être sa plus belle composition soliste. L'inquiétante étrangeté de ses lignes mélodiques ascendantes et de ses dissonances saisissantes incita peut-être Thomas Weelkes à puiser dans la dernière partie de l'œuvre pour son propre madrigal *Cease sorrows now*, sur le texte « I'll sing my faint farewell. » Ou peut-être est-ce Dowland qui emprunta ce passage à Weelkes et prit le texte comme titre de sa fantaisie. La proximité chronologique des deux œuvres n'a pas encore permis d'en découvrir tous les secrets. Dowland cite également plusieurs de ses propres « songs » dans *Farewell*, comme si, dans un accès de mélancolie, il prenait congé du monde par un rappel de ses pièces les plus émouvantes. Heureusement pour la Musique, il vécut encore une trentaine d'années et *Farewell* fut suivi de nombreuses et magnifiques compositions !

L'héritage musical de Dowland rayonna longtemps après sa mort, en Angleterre et sur le Continent. Certains éléments stylistiques perdurèrent dans la musique anglaise jusqu'à la fin du 17^{ème} siècle et quelques pièces se jouaient encore sur le Continent au 18^{ème} siècle. Comme l'observa avec justesse un luthiste de cette époque : « *Anglia Dulandi lacrymis moveatur* » – « L'Angleterre (aujourd'hui, bien sûr, le monde entier) est émue par les larmes de Dowland. »

– Paul O'Dette

Traduction : Geneviève Bégou

Meine Lieblingsstücke von Dowland

Die Musik von John Dowland (1563-1626) war für mich immer inspirierend und etwas Wunderbares, seit ich vor mehr als vierzig Jahren zum ersten Mal eine Laute in die Hand genommen habe. Seine Musik ist auf so natürliche und instrumentengerechte Weise für die Laute konzipiert, und doch ragt sie über das Instrument hinaus und gibt dem Lautenisten das Gefühl, an hoher Kunst beteiligt zu sein und nicht nur Stücke auf einem Musikinstrument zu spielen. Es war nur wenigen Komponisten gegeben, die Tiefen der menschlichen Seele in so teilnehmender Weise auszuloten, dass wir von ihren Werken nach hunderten von Aufführungen immer noch genauso ergriffen und überrascht sind, wie wir es waren, als wir sie zum allerersten Mal hörten.

Nachdem ich vor zwanzig Jahren bereits das besondere Privileg einer Gesamt-einspielung der Lautenwerke von Dowland gehabt hatte, ist man kürzlich mit dem Vorschlag an mich herangetreten, darüber nachzudenken, welchen Platz die Musik des Komponisten seither in meiner künstlerischen Entwicklung eingenommen hat. Das Programm der vorliegenden Einspielung ist eine Auswahl der Stücke, die ich in all den Jahren mit besonderer Freude im Konzert gespielt habe. Es ist nicht der Versuch, die „bedeutendsten“ Werke Dowlands zu ermitteln, sondern ein Querschnitt seines Schaffens vom gehaltvollsten bis zum witzigsten und anspruchslosesten seiner Werke.

Wer sich als Interpret mit der Lautenmusik John Dowlands befasst, steht vor der schwierigen Entscheidung, in welcher Fassung er die Stücke spielen soll. Es sind nur wenige der Solowerke für Laute von Dowland in Handschriften verbreitet worden oder im Druck erschienen, sie liegen zumeist in Abschriften vor, deren Echtheit nicht immer gesichert ist. Welche der Fassungen kommt seiner ursprünglichen Intention am nächsten? Wie viele andere Komponisten des Elisabethanischen Zeitalters auch hat Dowland seine Kompositionen mehrfach überarbeitet und abgeändert. Welche Fassungen sind am ehesten typisch für ihn, die früheren oder die späteren? Welche der ausgezeichneten Sätze sind von Dowland selbst, und welche sind dem Einfallsreichtum eines Zeitgenossen entsprungen? Für diese Einspielung habe ich meist die späteren Fassungen verwendet, in erster Linie solche, die in der 1610 von seinem Sohn Robert herausgegebenen *Varietie of Lute Lessons* enthalten sind, denn der Komponist hat die Drucklegung dieser Ausgabe höchstwahrscheinlich selbst beaufsichtigt. Um die Leuchtkraft dieser Fassungen der Reifezeit hervorzuheben, habe ich eine größere Laute gewählt, als ich sie sonst für Dowland verwende; sie ist auf $a' = 392$ Hz gestimmt, also einen Ton tiefer als der heute gebräuchliche Stimmtton. Das verhilft den langsameren Stücken zu mehr Klangfülle und Gravitas und den schnelleren zu einer gewissen Noblesse.

Es setzt sich immer mehr die Erkenntnis durch, dass Dowland einen großen Teil, wenn nicht alle seine Lautenmusik als fünfstimmige Consort-Musik komponiert und erst danach Lautenfassungen von den Originalwerken angefertigt hat. Vor allem die Pavanen weisen vielfach kontrapunktische Einsätze auf, die in die Lautenfassungen übernommen und dann zugunsten besserer Spielbarkeit und Flüssigkeit aufgegeben

werden. Zeitgenössische italienische Lautenisten wie Molinaro oder Terzi hielten in ihren Stücken oft durchgehend an einem vollstimmigen kontrapunktischen Satz fest, manchmal auf Kosten der Geläufigkeit und Eingängigkeit. Wenn Dowland es zu lässt, dass Stimmen einsetzen und wieder verschwinden, bekundet er damit seine Entschlossenheit, der musikalischen Gestalt Vorrang vor der übermenschlichen technischen Leistung zu geben. Das bedeutet nicht etwa, dass die Musik Dowlands leicht zu spielen wäre – das ist ganz und gar nicht der Fall –, aber er gibt sich alle Mühe, im Interesse der musikalischen Flüssigkeit und der Phrasierung unbequeme Griffe und unnötig dichte Texturen zu vermeiden. Aus der Sicht des Lautenisten ist dies einer der Gründe, weshalb es so viel Freude macht, seine Musik zu spielen.

Aus Quellen mit Lautenmusik des 16. Jahrhunderts geht hervor, dass die Lautenisten Einzelstücke zu „Suiten“ zusammenstellten; sie wählten dazu in ihrem Charakter, ihrer Taktart und ihrer Satzart kontrastierende Werke, beginnend mit Fantasien, auf die die verschiedensten Tanzformen folgten. Diese Suiten waren keine festgefügt Gebilde, wie das im 17. Jahrhundert der Fall war, vielmehr konnten die Lautenisten sie nach Gutdünken verändern. Die *Varietie of Lute Lessons* beispielsweise ist in Gruppen mit Fantasien, Pavanen, Galliariden, Allemanden und schnelleren Tänzen unterteilt. Ich habe das als eine Einladung aufgefasst, aus jeder Gruppe ein Stück auszuwählen und diese Stücke zu größeren Gebilden zusammenzufügen. Anders als viele seiner Zeitgenossen scheint Dowland keine Satzpaare Pavane-Galliarde geschrieben zu haben (*Captain Piper's Pavin and Galliard* ist eine Ausnahme), aber einigen Quellen ist zu entnehmen, dass die *Lachrimae Pavin* zu verschiedenen Zeiten mit unterschiedlichen Galliariden gekoppelt war, und das lässt darauf schließen, dass er an der Praxis der Darbietung von Tänzen als Satzpaare festhielt. Einige der Stücke sind thematisch verwandt, etwa *Fancy 5* und die Pavane 18 mit gemeinsamer Eröffnungsmelodie, aber in unterschiedlicher Harmonisierung. *Queene Elizabeth, her Galliard* macht von einer Variante derselben Melodie in einer Dur-Tonart im Dreiertakt Gebrauch. Dowland war Meister darin, einfache Melodiegestalten zu verwenden, die er für ein abwechslungsreicheres Klangbild immer wieder neu harmonisierte. Die Veränderungen sind mitunter so einschneidend, dass die Wiederverwendung des musikalischen Materials nicht einmal mehr zu erkennen ist, es sei denn, man unterzieht jedes Stück einer eingehenden Analyse.

Am vielgestaltigsten sind die Fantasien, jede ein Meisterwerk im Kleinen. *Fancy* (P 5) beginnt mit einer ungewöhnlichen pavanenartigen Einleitung und geht dann zu einer für die Gattung eher typischen kontrapunktischen Schreibweise über. Der Gedanke, eine Fantasie mit einem Vorspiel zu beginnen, könnte Dowland auf seiner Reise nach Italien gekommen sein, wo Komponisten wie Simone Molinaro und Lorenzini di Roma ihren Fantasien längst bravouröse improvisatorische Passagen vorstellten. Die Einleitung dieser *Fancy* baut auf einem Motiv auf, das große Ähnlichkeit mit dem Motiv hat, das Jeremiah Clarke

im Trauermarsch seiner hundert Jahre später entstandenen *Ode on the Death of Henry Purcell* verwendet hat! Könnte es sich dabei um ein Standard-Thema gehandelt haben, das bei Trauermärschen der damaligen Zeit allgemein gebräuchlich war?

A Fancy (P 6) ist ein weiteres faszinierendes Beispiel dafür, wie Dowland englische und italienische Elemente auf neuartige Weise verknüpfte. Die Eröffnung ist im Stil der italienischen *Canzona alla francese* geschrieben: das Thema hat die typische Gestalt mit Tonrepetitionen und macht rasch virtuosen toccataartigen Floskeln Platz. Es folgt eine ruhige *cantus firmus*-Fantasie, nur um von einer auf äußere Wirkung abzielenden italianisierten Coda im Stil Molinaros und Terzis abgelöst zu werden. Der Einfall Dowlands, diese grundverschiedenen Gestaltungselemente zu vermischen, führt zu einem kaleidoskopartigen Werk, wie keiner seiner Zeitgenossen es je zu schaffen vermochte.

Die *Fantasia* (P 1a) ist eines der Werke von Dowland, die ich am meisten liebe. Ich habe kürzlich herausgefunden, dass das Thema auf die Volksweise *Cockow as I me walked* zurückgeht, die auch in einem Satz für Gamba-Consort von John Baldwine Verwendung fand. Aber das ist nicht die einzige Anleihe, die Dowland gemacht hat. Es gibt in dieser Fantasie eine ganze Reihe von Passagen, die eine verblüffende Ähnlichkeit mit Stellen in Orgelsätzen des *Felix namque* von Thomas Tallis haben, und es ist sicher kein Zufall, dass eines dieser Orgelstücke, für Laute bearbeitet, in einer Handschrift überliefert ist, die auch mehrere Fantasien von Dowland enthält.

Farewell ist vielleicht das bedeutendste Solowerk für Laute von Dowland. Die verstörenden aufsteigenden chromatischen Linien und die quälenden Dissonanzen könnten Thomas Weelkes veranlasst haben, einen Teil des letzten Abschnitts für sein Madrigal *Cease sorrows now* zu entlehnen und ihm den Text „I'll sing my faint farewell“ zu unterlegen. Oder aber es war Dowland, der diese Passage bei Weelkes entlehnt und den Text zum Titel seiner Fantasie gemacht hat. Die Entstehungszeiten der beiden Werke liegen zu nahe beieinander, als dass man derzeit die Reihenfolge eindeutig bestimmen könnte. Dowland zitiert in *Farewell* außerdem aus vielen seiner eigenen Lieder, als wolle er in einer melancholischen Anwendung, an einige seiner eindringlichsten Werke erinnernd, von der Welt Abschied nehmen. Zum Glück lebte er nach der Komposition von *Farewell* noch weitere 30 Jahre, und es sollten noch viele großartige Lieder folgen!

Das musikalische Erbe Dowlands hatte in England und auf dem Kontinent noch lange nach seinem Tod Bestand. Merkmale seines Stils hielten sich in der englischen Musik bis ins ausgehende 17. Jahrhundert, und einige seiner Stücke wurden auf dem Kontinent noch im 18. Jahrhundert aufgeführt. Wie ein Lautenist des 18. Jahrhunderts so treffend sagte: „*Anglia Dulandi lacrymis moveatur*“ – „England (und heute natürlich die ganze Welt) ist gerührt von Dowlands Tränen.“

– Paul O'Dette
Übersetzung Heidi Fritz

Paul O'Dette
DISCOGRAPHY



Johann Sebastian
Bach
Lute works
BWV 995, 1001, 1006a
HMU 907438



Daniel
Bacheler
The Bachelor's Delight
Pavans, Galliards,
Almains, Courantes
download only



Marco
dall'Aquila
Pieces for lute
HMU 907548



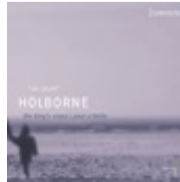
Francesco
da Milano
"Il divino"
HMU 907557



John
Dowland
Seaven Teares
Lachrimae (1604)
with Ellen Hargis, soprano,
The King's Noyse
dir. David Douglass
download only



John
Dowland
Complete Lute Works
download only



Anthony
Holborne
My selfe
16th-c. Pavans,
Galliards and Almains
with The King's Noyse
dir. David Douglass
download only



Johannes Hieronymus
Kapsberger
Lute works
Pavans, Galliards,
Almains, Courantes
HMG 507020



Simone
Molinaro
*Fantasie,
Canzoni e Balli*
download only



Santiago
de Murcia
Jácaras!
18th-c. Spanish Music
Paul O'Dette, baroque guitar
with Andrew Lawrence-King,
harp & psaltery
download only



Melchior
Neusiedler
Lute Music
HMU 907388



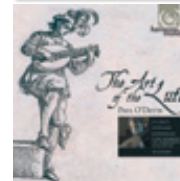
Jacopo
Peri
Il Zazzerino
Madrigals and instrumental music
with Ellen Hargis, soprano
Andrew Lawrence-King, harp
Hille Perl, lirone
download only



Nicolas
Vallet
Le Secret des Muses
download only



Alla Venetiana
16th-c. lute music in Venice
download only



The Art of the Lute
CD 1 J. H. Kapsberger
CD 2 Lord Herbert of Cherbury's
Lute Book
CD 3 John Dowland, Vol. 1
CD 4 Simone Molinaro
CD 5 Johann Sebastian Bach
5 CD HMX 2907536.40



Lusty Gallant
Music of England's Golden Age
download only



Pavaniglia
Dances & Madrigals
from 17th-c. Italy
with Andrew Lawrence-King
The King's Noyse
dir. David Douglass
download only



Royal Delight
17th-c. English Ballads
and Dances
with The King's Noyse
dir. David Douglass
download only



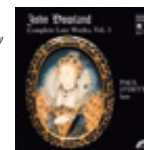
The Royal Lewtters
16th-C. English Music
Henry VIII, Philip van Wilder,
Alfonso Ferrabosco,
Edward Collard, John Johnson
download only



Vol.1
download only



Vol.2
download only



Vol.3
download only



Vol.4
download only



Vol.5
download only

