

THE HUNT IS UP



Shakespeare's Songbook

The Playfords



THE HUNT IS UP

Shakespeare's Songbook

Tunes and Ballads from the Plays of William Shakespeare (1564 – 1616)

The Playfords

Björn Werner – *Gesang / voice / chant*

Annegret Fischer – *Blockflöten / recorders / flûtes à bec*

Erik Warkenthin – *Renaissancelaute / Renaissance lute / luth de la renaissance, Barockgitarre / Baroque guitar / guitare baroque*

Benjamin Dressler – *Viola da gamba / viol / viol de gambe,*

G-Violone / G violone / violon en sol

Nora Thiele – *Perkussion / percussion / percussione, Colascione*

Sämtliche Arrangements / all arrangements / arrangements:
The Playfords

- 01 Hunting the Hare** England 17th century
- 02 The English Hunt's Up** John Whitfelde, Jane Pickering's Lute Book (1616)
The Hunt Is Up T: Merry Drollery (1661), M: Het Luitboek van Thysius (ca.1620)
 **Titus Andronicus* 2.2, *Romeo and Juliet*, 3.5
O Sweet Oliver
 **As You Like It* 3.3
An Old Hare Hoar
 **Romeo and Juliet* 2.4
Wilson's Wilde Sampson's Lute Book (1616)
- 03 Sir Eglamore** T: Windsor Drollery (1672), M: ca. 1660
 **Two Gentlemen of Verona* 1.2, 4.3
- 04 Awake Ye Woeful Wights** T: Richard Edwards (1524 – 1566), M: Broadside Ballad (1568)
 **Hamlet* 3.2
- 05 Willow, Willow** T+M: Broadside Ballad (ca.1615)
 **Othello* 4.3
- 06 Fortune my Foe** T: ca. 1580, M: Dallis Lute Book (1583 – 85)
 **Merry Wives of Windsor* 3.3
- 07 Peg a Ramsey** Ballet Lute Book (ca.1590 – 1610)
 * *Twelfth Night* 2.3
- 08 Sedany or Dargason** The English Dancing Master (ed. John Playford 1651)
Eighty-Eight T: Broadside Ballad, ca.1630, M: Richard Farnaby, Fitzwilliam Virginal Book (ca.1619)
 **Love's Labour's Lost* 1.1
Fill the Cup T: William Shakespeare, M: The Lant Roll (1580)
 **Henry IV* 5.3
- 09 Broom, Broom, the Bonny, Bonny Broom** The English Dancing Master (1651)
 **Two Noble Kinsmen* 4.1
- 10 O Mistress Mine** T: William Shakespeare, M: Thomas Morley (1599), William Byrd (Fitzwilliam Virginal Book, 1609 – 19)
 **Twelfth Night* 2.3
- 11 You Spotted Snakes (Lull me beyond thee)** T: William Shakespeare, M: The English Dancing Master (1651)
 **A Midsummer Night's Dream* 2.2
- 12 Sigh No More, Ladies (Lusty Gallant)** T: William Shakespeare, M: Dallis Lute Book (1583 – 85)
 **Much Ado about Nothing* 2.3
- 13 Kettle Drum | Kemp's Jig | Paul's Steeple** The English Dancing Master (1651)
- 14 Scottish Hunt's Up** Richard Mynshall Lute Book (1597 – 1600)
When that I Was (Tom Tinker) T: William Shakespeare, M: The English Dancing Master (1651)
 **Twelfth Night* 5.1, *King Lear* 3.2

Total Time: 52:05

* *alluded to / cited in*

T: Text / M: Music

*Since arm from arm that voice doth us affray
Hunting thee hence, with Hunt's-up to the day,
O now be gone; more light and light it grows.*

Romeo and Juliet 3.5

*Den Arm vom Arm reißt uns der Stimme Schlag
und jagt dich fort, mit Hunt's up! in den Tag.
Nun musst du gehen, es wird hell und heller.²*

Romeo und Julia III.5

Die Eule war eines Bäckers Tochter

Eingefleischten Asterix-Lesern dürfte das Phänomen vertraut sein: Manche Comics wimmeln von politischen Anspielungen, von karikierten Zeitgenossen, Zitaten aus klassischen Werken oder Bildern – wer diese nicht kennt, bekommt zwar immer noch eine gute Geschichte, findet dabei jedoch nicht halb so viel Vergnügen. Shakespeare lässt Ophelia auf die Frage des Königs, wie es ihr gehe, antworten: „Recht gut. Sie sagen, die Eule war eines Bäckers Tochter“³ – recht mysteriös für heutige Ohren; der Zeitgenosse aber erkannte sofort die Anspielung auf die erotische Ballade *The Merry Miller's Wooing of the Baker's Daughter of Manchester* und ahnte somit einiges mehr von Ophelias Verhältnissen, als der eigentli-

che Text es verrät. Würde heute ein Schauspieler auf der Bühne „Strawberry Fields Forever“ rufen oder „Griechischer Wein“, so setzte sich in den meisten der heutigen Zuhörer eine Spirale aus Assoziationen, Gefühlen, Geschichten in Gang. Mit eben solchen Fesseltricks arbeitet Shakespeare für seine Zeitgenossen. Die Assoziation zur Eule beruht übrigens auf dem Wort „Wooing“, welches einerseits das Liebeswerben meint, andererseits lautmalerisch dem Ruf des Nachtvogels verwandt ist – solche Wortspiele sind ein häufiges Element in Shakespeares Werken, das in jeder Übersetzung, ja mitunter auch nur in der modernen Aussprache seiner Texte verloren geht; ein Beispiel bringt auf dieser CD das Lied

An Old Hare Hoar, wo im elisabethanischen Zungenschlag nicht nur der ergraute Hase, sondern lautgleich auch die Hure zu hören ist.

Zitate, die durch Assoziationen tieferen Einblick in das Innenleben der Figuren geben oder eine Ahnung, wie die Geschichte weitergeht, die manchmal aber auch das Publikum aufs Glatteis führen oder schlicht einen Lacher provozieren sollen, funktionieren nur dann, wenn der Zuschauer die entsprechende Vorlage gut kennt. Im Umkehrschluss lässt sich also aus Shakespeares Stücken eine Liste populärer Lieder seiner Zeit erstellen. Der amerikanische Musikwissenschaftler Ross W. Duffin hat vor gut zehn Jahren in akribischer Detailarbeit – ausgehend von älteren Zusammenstellungen und Quelleneditionen – aus mitunter nur kurzen Anspielungen eine Art elisabethanisches „Realbook“ rekonstruiert, *Shakespeare's Songbook*⁴. Aus diesem Werk haben sich The Playfords für ihre CD nach gusto Lieder unterschiedlichster Art ausgewählt, vom frechen *Sigh No More, Ladies* über den tragikomischen Ohrwurm *When that I Was* bis zum feinsinnig melancholischen *Fortune my Foe*.

Beinahe täglich mussten Shakespeares Lord Chamberlain's Men eine Menschenmenge von 3000 Personen in ihren Bann ziehen – so viele fasste das Globe Theatre in London, das zu Teilen Shakespeare gehörte; es war ein Wirtschafts-

unternehmen wie heutige Musicalbühnen und musste sich tragen. Um also diese Massen zu fesseln, mischten die Ensembles gekonnt für jeden etwas ein, von der schenkelklopfenden Zote fürs gemeine Volk bis zur geistvoll verklusulierten Anspielung für die distinguierte Oberschicht. Die englische Gesellschaft der Spätrenaissance kannte vergleichsweise wenig Berührungängste: Anders als auf dem Kontinent, wo sich große wie kleine Staaten allmählich in Richtung absolutistischer Herrschaft entwickelten, gab es in England bereits eine jahrhundertalte, vom Adel getragene parlamentarische Tradition. Mit der Reformation waren die strengen Schranken zwischen Klerus und Volk gefallen, durch Umverteilung der kirchlichen Güter gelangten ländliche Aristokraten zu größerem Einfluss, der aufkommende weltumspannende Handel ließ das Bürgertum erstarken und im Selbstbewusstsein mit dem niederen Adel gleichziehen. Eine Kulturinstitution, in der sich wie im elisabethanischen Theater weite Teile der sozialen Schichten zusammenfanden, war um 1600 wohl nur hier möglich. Das musikalische Panorama, das The Playfords anhand von *Shakespeare's Songbook* aufspannen, spiegelt also auch das soziale Gemenge im Publikum. Die Eintrittspreise des Globe waren mit einem Penny im Stehparkett, was ungefähr ein Sechstel vom Tageslohn eines Arbeiters ausmachte,

1 Tagelied; vgl. die kurze Einführung zu *The Hunt Is Up*.

2 Übersetzung: Christina Müller.

3 Hamlet IV.5; Schlegel/Tieck.

4 Die Hintergrundinformationen in Ross W. Duffins *Shakespeare's Songbook* waren eine wertvolle Inspiration für viele Details dieser Einleitung.

nicht gering, aber bezahlbar. Genausoviel kosteten Textblätter populärer Balladen, sogenannte broadsides; nach heutigem Maßstab ein recht hoher Preis für ein schlichtes Blatt Papier, das zudem ohne Noten daherkam. Dennoch war das Geschäft lohnenswert zu einer Zeit, in der das Verlangen nach aktueller Popmusik ohne Tonträger auskommen musste; es gab sogar ein zertifiziertes Copyright für diese Drucke. Viele der heute noch bekannten Texte sind nur auf solchen Flugblättern überliefert, die Melodien dazu lassen sich teils aus kunstvoll ausgezierten Instrumentalversionen rekonstruieren.

Damit zurück zu *Shakespeare's Songbook*. Natürlich trat in seinen Bühnenwerken Musik nicht nur indirekt und zitateise auf. Figuren sangen an passender Stelle bekannte Balladen; wenn Desdemona den *Willow Song* als ein altes Lied erwähnt, das ihr die Mutter oft vorgesungen habe, schafft sie eine Verbindung zwischen der Figurenwelt und der Lebenswirklichkeit der Zuschauer. Sicherlich und erwartungsgemäß kündigten Trompeten den Auftritt eines Fürsten an, Musik begleitete auf der Bühne dargestellte Feste, Pausen wurden klangvoll überbrückt und Szenen charakteristisch unterlegt; so untermalte Musik aus Ben Jonsons Tanztheater *Masque of Queens*, bei der ebenso wie in Shakespeares *Macbeth* Hexen eine tragende Rolle zukam, wohl die Uraufführung eben dieses Werkes. Es war Brauch, jeder Theatervorstellung ein wenigstens einstündiges Konzert vorzuschicken; solche Aufführungen für

die breite Öffentlichkeit waren eine weit größere Attraktion als wir uns heute, wo jederzeit und allerorten Musik in guten Aufnahmen verfügbar ist, gemeinhin vorstellen können. Etwas befremdlicher, aber demselben Geist entstammend, wirken Berichte, nach welchen die Schauspieler an eine Vorstellung anschließend – immer noch in Kostüm und Rolle – sogenannte Jigs darzubieten hatten, slapstickartige Szenen mit Gesang und virtuoson Tänzen, gleich, ob die verkörperte Figur soeben noch in Weltschmerz versunken war oder gar ermordet im Staub gelegen hatte. Berühmt waren die Jigs des Tänzers und Schauspielers Will Kemp; im Jahr 1600 legte dieser Meister der komischen Kunst aufgrund einer verlorenen Wette den rund 180 km langen Weg von London nach Norwich tanzend zurück, und das ausgerechnet während der Fastenzeit, als die Straßen besonders schlammreich waren, umjubelt von zahlreichen Zaungästen am Straßenrand. Shakespeares Theaterwelt war ein Gesamtspektakel voller Drama und Komik, das in seiner tiefen Konsequenz mitunter absurde Züge annahm – wie im wahren Leben, so möchte man sagen.

Christoph G. Schmidt



Komödiant Will Kemp / Comedian Will Kemp
Reproduced from Kemp's *Nine Daies Wonder* (1600)

Das Ensemble THE PLAYFORDS

The Playfords stehen für authentische wie innovative Interpretation von Tanzmusik aus Renaissance und Frühbarock. Auf historischen Instrumenten spielen sie Alte Musik in neuen Arrangements, die aus spontanen Improvisationen entstehen und in Zusammenarbeit mit Tanzmeistern und durch viel Bühnenerfahrung reifen. Das fünfköpfige Ensemble gründete sich 2001, inspiriert durch *The English Dancing Master* von John und Henry Playford. In dieser erstmals 1651 erschienenen Sammlung sind bekannte Melodien der Zeit mit passenden Tanzanweisungen notiert. Harmonien und Basslinien wurden durch die ausführenden Musiker improvisiert und durch

ihre individuellen Vorlieben und Fähigkeiten wesentlich bestimmt, eine willkommene Herausforderung für die Kreativität jedes virtuosen Musikers – damals wie heute. Mit ihrer spielerischen Herangehensweise an Alte Musik stellen sich The Playfords in diese Tradition. Augenzwinkernde Bezüge zu aktueller Musik sind unvermeidlich. Ihre „Early Music Jam-Sessions“ genießen Kult-Status, mit ihrem „Early Music Folk“ begeistern sie Konzertbesucher im In- und Ausland. Seit ihrem 10-jährigen Bestehen 2011 veranstalten The Playfords das *PLAYGROUND festival of early music folk* in Weimar.

CD-Veröffentlichungen:

Oranges & Lemons. John Playford's English Dancing Master (1651) 2007

Nova! Nova! Christmas Carols from Europe (14th-18th Century) 2010

Fa una canzone. Italian Dance Music and Love Songs of the Renaissance 2011 (Coviello Classics)

www.the-playfords.de

www.playgroundfestival.de

*Since arm from arm that voice doth us affray
Hunting thee hence, with Hunt's-up¹ to the day,
O now be gone; more light and light it grows.*

Romeo and Juliet 3.5

The Owl was a Baker's Daughter

As die-hard Asterix fans well know, many comics teem with political references, caricatures of contemporary figures and allusions to classical texts and images. Readers who fail to identify these references are still able to enjoy a fine story, but they won't derive nearly as much pleasure from the act of reading as they would have done had they been able to appreciate the allusions. To the king's inquiry after how she fares, Shakespeare's Ophelia replies, "Well, God'ield you. They say the owl was a baker's daughter."² Though her response is perplexing to today's readers, contemporaries would have immediately recognised the reference to the erotic ballad *The Merry Miller's Wooing of the Baker's Daughter of Manchester* and thereby intuited quite a bit more about the state in which Ophelia finds herself than is provided by the text itself. Were an actor today to call out from the stage "Strawberry Fields Forever" or "Where have all the flowers gone", most mem-

bers of the audience would be able to appreciate a series of associations, feelings and stories that would spring to mind. It was precisely these types of tricks of association that Shakespeare used to reach his audience. The reference to the owl is based on the word "wooing", which is associated with both courtship and the sound made by that nocturnal bird. These types of wordplay appear often in Shakespeare's work, but they end up lost in every translation and sometimes in modern pronunciations of the English text. One example of a wordplay that still works is provided on this CD by the song *An Old Hare Hoar*, in which one hears reference not only to a greying hare, but to 'whore' as well.

References that provide deeper insight into characters' inner lives or that bestow hints about how the story will develop – some of which are meant to mislead the audience or are there simply to get a laugh – only work if the members of the audi-

¹ Aubade; see also the short introduction to *The Hunt Is Up*.

² Hamlet 4.5

ence are familiar with the context being alluded to. Because of this, we can also identify popular songs from Shakespeare's time by listing those that he used in his plays. Some ten years ago, the American musicologist Ross W. Duffin, using older compendiums and sourcebooks, undertook the painstaking work of reconstructing a sort of Elizabethan "Real Book" from even the most fleeting of allusions given in the texts, the end result of which was his *Shakespeare's Songbook*.³ It is from this book that The Playfords have chosen for this project a variety of songs according to the band members' own tastes, from the cheeky *Sigh No More, Ladies* and the catchy, tragicomic tune *When that I Was to the subtle, melancholic Fortune my Foe*.

Shakespeare's Lord Chamberlain's Men were expected to capture the imaginations of a crowd of 3,000 – which is how many could fit in London's Globe Theatre, of which Shakespeare owned a share. The theatre was a business, much like today's musical theatres, and had to pay its own costs. To draw in the crowds, the ensembles incorporated something for everyone, from knee-slapping dirty comedy for the commoners to intricately wrought innuendo for the more elevated classes. There was comparatively little fear of contact in late Renaissance English society. In contrast to the continent, where states

both large and small tended towards absolutist rule, England already had a centuries-old parliamentary tradition guaranteed by the aristocracy. Sharply defined barriers between the clergy and the lay folk fell as a result of the Reformation, and the distribution of church property awarded the landed aristocracy even greater influence; growing global trade strengthened the position of the bourgeoisie, whose self-confidence grew to match that of the lesser nobility. In those years around 1600, it was only here that one could find a cultural institution that brought together the various social classes, as did the Elizabethan theatre. The panorama of music that The Playfords have drawn from *Shakespeare's Songbook* thus reflects the mixed social composition of the audiences of that time.

The Globe's entry price, a penny to stand in the stalls, was about a sixth of a labourer's daily wage – not insignificant, but certainly manageable. Printed versions of popular ballads, called broadsides, cost about the same – a rather considerable sum by today's standards for a simple sheet of paper that did not even provide any notes. But the entire business was worth it at a time when a yearning for current popular music had to make due without the existence of any recording devices. These printed copies even had a form of certified copyright. Many of the songs that we know

of today come to us from these broadsides. The melodies have been partly reconstructed from artfully embellished instrumental versions.

But to return to *Shakespeare's Songbook*: Obviously, music was not only used indirectly or in an allusive manner in his stage works. Characters would sing familiar ballads in appropriate places in the action, for example. When Desdemona refers to the Willow Song as an old tune that her mother often sang to her, she creates a connection between the world of the characters on stage and the lives of the audience members. As would be expected, the entrance of princely characters was marked by the call of trumpets. Music was also used to accompany characters on stage, and sound was used to bridge pauses in the action and bestow more depth on certain scenes. It was in this way that music from Ben Jonson's dance theatre *Masque of Queens* perhaps accentuated the premiere of Shakespeare's *Macbeth*; in both works witches played a leading role. A concert, generally at least an hour long, customarily preceded every theatre performance. These performances were a far greater draw for the audiences of the time than we can appreciate today, when we can access excellent recordings whenever we want, wherever we are. What would seem even stranger to us perhaps is the related practice in which the play was followed

by so-called "jigs", scenes of slap-stick comedy with accompanying song and virtuosic dancing. These were performed by the actors that had appeared in the play, still in costume and character, including those who were found drowning in depression or worse, lying dead on the ground when the curtain fell on the action on stage. The jigs performed by the dancer and actor Will Kemp were especially famous – this master of the comical arts danced the entire 111 mi from London to Norwich in 1600 after having lost a bet. He did this during Lent, no less, when the roads were especially muddy. His progress was marked by cheers from crowds of onlookers who were stood at the side of the road. Shakespearean theatre was a comprehensive spectacle replete with drama and comedy, and as such, it very often featured aspects of the absurd as well – just like real life, one might say.

Christoph G. Schmidt

³ Many of the details provided in this introduction were drawn from the background information found in Ross W. Duffin's *Shakespeare's Songbook*.



The Ensemble THE PLAYFORDS

The Playfords are dedicated to creating authentic and innovative interpretations of Renaissance and early Baroque dance music. Using historical instruments, they perform early music in new arrangements that start with spontaneous improvisation and reach completed form after a process of cooperative work with dance experts and after a great deal of live performance. The five-member group was formed in 2001, inspired by *The English Dancing Master* by John and Henry Playford. This collection, which first appeared in 1651, provided notation on fitting dance steps for the period's well-known melodies. Harmonies and bass were to be improvised by the performing musicians, their essential character deter-

mined by those musicians' own predilections and particular talents. This was a welcome challenge to any virtuosic musician's creativity – then as well as now. The Playfords continue in this tradition through the practices they have adopted in their performance of early music. Playful references to contemporary music are naturally unavoidable. The group's "Early Music Jam Sessions" have gained cult status, and their "Early Music Folk" has captivated audiences in Germany and abroad. The Playfords have organised the *PLAYGROUND festival of early music folk* in Weimar since 2011, the year of the tenth anniversary of their founding.

Recordings:

Oranges & Lemons. John Playford's English Dancing Master (1651) 2007
Nova! Nova! Christmas Carols from Europe (14th-18th Century) 2010
Fa una canzone. Italian Dance Music and Love Songs of the Renaissance 2011
(All with Coviello Classics)

www.the-playfords.de
www.playgroundfestival.de

*Since arm from arm that voice doth us affray
Hunting thee hence, with Hunt's-up¹ to the day,
O now be gone; more light and light it grows.*

Romeo and Juliet 3.5

*Puisque cette voix nous arrache effarés
l'un à l'autre
et te chasse d'ici par son hourvari matinal !
Oh ! Maintenant pars. Le jour est de
plus en plus clair.²*

Roméo et Juliette iii.5

La chouette était fille de boulanger

Les lecteurs invétérés d'Astérix savent de quoi il en retourne : Certaines bandes dessinées foisonnent d'allusions politiques, de caricatures de contemporains, de citations d'œuvres classiques ou encore d'images. En revanche, ceux pour qui ces références ne sont pas évidentes profitent certes, d'une bonne intrigue, mais n'en éprouvent qu'un plaisir amoindri. Alors que le roi lui demande comment elle va, Shakespeare fait répondre à Ophélie : « Très bien. On dit que la chouette était la fille d'un boulanger ».³ Quelle réponse mystérieuse pour un auditoire d'aujourd'hui. Pourtant les contemporains de Shakespeare reconnaissent immédiatement le

clin d'œil à la balade érotique *The Merry Miller's Wooing of the Baker's Daughter of Manchester*, et en comprenaient bien plus sur les relations d'Ophélie que ce que le texte révélait. De nos jours, si un comédien s'exclamait sur scène : « Strawberry Fields Forever » ou encore « Non, je ne regrette rien » ces références entraîneraient les spectateurs dans une spirale d'associations, de sentiments et d'histoires. C'est exactement ce genre de ressorts qu'utilisait Shakespeare avec ses contemporains. D'ailleurs, l'association d'idée avec la chouette est liée au mot « Wooing ». Ce dernier signifie d'une part : « faire la cour à » et d'autre part il correspond à la transcription onomatopéique du cri de cet animal nocturne. Ces jeux de mots sont un élément récurrent dans l'œuvre de Shakespeare. Or, il arrive parfois qu'ils disparaissent avec la prononciation moderne du texte. Sur ce CD, la chanson *An Old Hare Hoar* en apporte un exemple concret. En effet, dans la langue élisabéthaine, le titre peut être entendu comme « le lièvre grisonnant » ou encore « la prostituée ».

Les références, qui, grâce à des associations d'idées offrent un aperçu plus précis de la vie intérieure des personnages ou qui laissent supposer la manière dont l'histoire va évoluer, même si parfois elles emmènent le public sur un terrain glissant ou provoquent tout simplement un éclat

1 Aubade, voir l'introduction de *The Hunt Is Up*.

2 Trad. : François-Victor Hugo.

3 Hamlet acte IV scène 5 (Trad. : Georges Duval).

de rire, fonctionnent seulement si le spectateur a les connaissances appropriées. Cependant, à partir des pièces de Shakespeare, on peut établir une liste des chansons populaires de son époque. Il y a 10 ans, dans un travail méticuleux, le musicologue américain Ross W. Duffin a reconstruit à partir de recueils et de sources primaires, une sorte de « Realbook » élisabéthain : *Shakespeare's Songbook*.⁴ C'est dans cette œuvre que les Playfords ont choisi en fonction de leurs préférences différentes chansons : de l'effronté *Sigh no more, Ladies* au subtil mais mélancolique *Fortune my Foe* en passant par le tragique et obsédant *When that I was*.

Les Lords Chamberlain's Men de Shakespeare devaient séduire quasiment tous les jours les quelques 3000 personnes que le théâtre du Globe de Londres pouvait accueillir. Ce lieu appartenait en partie à Shakespeare et était, à l'image des scènes musicales actuelles, une industrie qui devait s'autofinancer. Afin de captiver les masses et pour que chacun y trouve son compte, les ensembles mêlaient avec habileté des gauloiseries pour le peuple et des références pleines d'esprit formulées dans un jargon incompréhensible destinées aux classes supérieures distinguées. La société anglaise de la renaissance tardive était moins réticente au contact avec autrui. Contrairement au continent, où tous les états évoluaient

progressivement vers des régimes absolus, on trouvait en Angleterre une tradition parlementaire vieille de cent ans portée par la noblesse. En effet, suite à la Réforme, les barrières rigides entre le clergé et le peuple étaient tombées. La redistribution des biens de l'Eglise avait profité à l'aristocratie des provinces, qui avait ainsi obtenu une plus grande influence. Le commerce mondial naissant quant à lui, avait permis à la bourgeoisie de se renforcer et d'arriver, en ce qui concerne la confiance en soi, au niveau de la petite noblesse. Une institution culturelle comme le théâtre élisabéthain, où se côtoyait ainsi une grande partie des classes sociales, n'était possible en 1600 qu'en Angleterre. Le panel musical qu'offre The Playfords, à l'aide du recueil des chants de Shakespeare, reflète également la mixité sociale du public.

Au Théâtre du Globe, le prix d'un ticket d'entrée pour une place debout au parterre était d'un Penny, soit un sixième de la paye journalière d'un travailleur. Une somme certes non négligeable, mais abordable. Pour le même prix, on pouvait acheter les textes des balades populaires ou broadsides, ce qui à notre échelle représente une somme élevée pour une simple feuille de papier sur laquelle, de surcroît, aucune note n'étaient transcrites. Néanmoins, ce commerce en valait la peine à une époque où la demande de musique

populaire devait survivre sans enregistrement. Ces impressions bénéficièrent même d'un copyright certifié. Aujourd'hui encore, la plupart des textes connus ont été transmis via ces feuilles volantes. Les mélodies qui les accompagnent, peuvent être en partie reconstituées à partir de versions instrumentales étoffées.

Revenons-en au recueil de *Shakespeare's Songbook*. Dans ces œuvres dramatiques, la musique n'apparaissait évidemment pas seulement de manière indirecte ou sous forme de citation. Les personnages chantaient à des moments opportuns des balades connues. Lorsque Desdémone cite le *Willow Song* comme une vieille chanson que sa mère lui chantait souvent, elle établit un lien entre le monde des personnages et la réalité du spectateur. Logiquement, les trompettes annonçaient l'arrivée d'un prince, la musique accompagnait la mise en scène, meublait les pauses et caractérisait les scènes. Par exemple, on utilisa d'ailleurs la musique du *Masque of Queens* de Ben Jonson pour la première du *Macbeth* de Shakespeare - dans ces deux pièces les sorcières jouaient un rôle majeur.

Il était d'usage de proposer un concert d'une heure au moins avant la représentation théâtrale. Ce genre de représentation était une véritable attraction pour le grand public, contrairement à ce que nous pouvons communément nous

représenter aujourd'hui, où nous disposons à tout moment et en tous lieux d'enregistrements musicaux de bonne qualité. Un autre élément du théâtre de Shakespeare émanant du même esprit nous paraîtra sûrement moins familier. Selon les témoignages, à la suite de la représentation, les comédiens, sans quitter leurs rôles et toujours vêtus de leurs costumes, devaient proposer des « Jigs », c'est-à-dire des scènes comiques burlesques accompagnées de chants et de danses. Et ce, même si le personnage incarné venait de sombrer dans le mal de vivre ou gisait assassiné dans la poussière. Les « Jigs » les plus connus étaient celles des danseurs et des comédiens de Will Kemp. Au cours de l'année 1600, ce maître créa cet art étrange suite à un pari perdu au cours duquel il dû rentrer en dansant la route 180 km de Londres à Norwich précisément durant le carême où les rues étaient particulièrement boueuses. Il fût acclamé par les nombreux badauds en bordures de route. Le monde théâtral de Shakespeare était un spectacle complet, riche en drame et en comédie, qui en toute logique pris parfois des tournures absurdes. Comme dans la vraie vie pourrait-on dire.

Christoph G. Schmidt

⁴ Les informations contenues dans *Shakespeare's Songbook* de Ross W. Duffin ont été une source précieuse d'inspiration pour les détails de cette introduction.

L'ensemble « The Playfords »

The Playfords sont les garants d'une interprétation à la fois authentique et novatrice de musiques de danses datant de la Renaissance et du baroque primitif. Les musiciens, dotés d'instruments historiques, jouent de la musique ancienne enrichie par de nouveaux arrangements. Ces derniers naissent d'improvisations spontanées et mûrissent grâce à la coopération de The Playfords avec des danseurs et à une grande expérience de la scène.

C'est en 2001 que l'ensemble composé de cinq musiciens s'est créé, inspiré de *The English Dancing Master* de John et Henry Playford. Dans ce recueil de contredanses anglaises, parue pour la première fois en 1651, des mélodies bien connues de l'époque sont annotées à l'attention

des danseurs. Les harmonies et les lignes de basse étaient quant à elle improvisées par les musiciens selon leurs goûts et leurs capacités personnelles, ce qui aujourd'hui encore, représente un véritable défi à la créativité de tout musicien virtuose.

À travers leur approche ludique de la musique ancienne, The Playfords s'inscrivent dans cette tradition sans pour autant se priver de clins d'œil à la musique actuelle. Leurs « Early Music Jam-Sessions » sont désormais devenues « cultes » et ils savent enflammer leur public en Allemagne, et au-delà des frontières avec leur « Early Music Folk ». Depuis l'année 2011, qui marque leur 10 ans d'existence, The Playfords organisent à Weimar un festival de musique ancienne folklorique (*Playground Festival of early music folk*).



Discographie :

Oranges & Lemons. John Playford's English Dancing Master (1651) 2007

Nova! Nova! Christmas Carols from Europe (14th-18th Century) 2010

Fa una canzone. Italian Dance Music and Love Songs of the Renaissance 2011

(Coviello Classics)

www.the-playfords.de

www.playgroundfestival.de

The English Hunt's Up | The Hunt Is Up | O Sweet Oliver | An Old Hare Hoar | Wilson's Wilde

The hunt is up – but what is it that is being hunted? Wild animals, somnolent lovers, men afraid of marriage, or aged hares? A “hunt's-up” was also a song used to rouse one's lover in the morning to avoid the danger of their being discovered. Shakespeare used this term in both senses.

The Hunt is Up

The hunt is up, the hunt is up,
and now it is almost day,
And he that's abed
with another man's wife
It's time to get him away.

Merry Drollery (1661)

O Sweet Oliver

O sweet Oliver,
O brave Oliver,
Leave me not behind thee.

Wind away,
Begone, I say:
I will not to wedding with thee.

As you like it 3.3

Die Jagd hat begonnen – aber was genau wird gejagt? Wilde Tiere, schläfrige Liebhaber, heirats-unwillige Männer oder alte Hasen? Ein „Hunt's-up“ war auch ein Morgenlied, um die Liebenden zu wecken, bevor sie Gefahr laufen, entdeckt zu werden, und wird von Shakespeare sicher im doppelten Wortsinne gebraucht.

Die Jagd beginnt

Die Jagd beginnt, die Jagd beginnt
und es ist Tag geworden.
Und für den, der noch im Bett liegt
mit eines andern Mannes Frau,
ist es Zeit, sich davonzumachen.

(Übersetzung: Björn Werner)

O holder Oliver

O holder Oliver!
O wackrer Oliver!
Laß mich nicht hinter dir.

Pack dich fort!
Geh! auf mein Wort,
Ich will nicht zur Trauung mit dir.

Wie es euch gefällt III.3
(Übersetzung: August Wilhelm Schlegel)

An Old Hare Hoar

An old hare hoar,
And an old hare hoar,
Is very good meat in Lent;
But a hare that is hoar
Is too much for a score
When it hoars ere it be spent.

Romeo and Juliet 2.4

Sir Eglamore

The story of the brave knight Sir Eglamore was well-known in England. It existed in ballad form from the 14th century and appeared in several printed editions over the course of the 15th century. Mildly mocking persiflages such as this were not at all uncommon. Shakespeare's female characters also doubted whether the knight would make a good partner in marriage:

Julia: What think'st thou of the fair Sir
Eglamour?

Lucetta: As of a knight well-spoken, neat
and fine;
But, were I you, he never should be
mine.

Two Gentlemen of Verona 1.2

Ein Has', ergraut

Ein Has', ergraut,
Und ein Has', ergraut,
Welch sehr gute Fastenspeis';
Doch ein Has', der ergraut,
Ist zu viel zugetraut,
Wenns ergraut eh' ichs verspeis.

Romeo und Julia, II.4
(Übersetzung: August Wilhelm Schlegel)

Die Geschichte vom tapferen Ritter Sir Eglamore war in England sehr bekannt. Schon im 14. Jahrhundert erschien sie als Romanze und wurde im Verlauf des 15. Jahrhunderts mehrfach nachgedruckt; Persiflagen wie dieses Lied ließen nicht lange auf sich warten. Ob der Ritter wirklich eine gute Partie wäre, wird auch von Shakespeares Damen angezweifelt:

Julia: Wie denkst du von dem schönen
Eglamour?

Lucetta: Er ist ein Ritter, wohlberedt und fein;
Doch wär' ich Ihr, er würde nimmer
mein.

Die beiden Veroneser I.2
(Übersetzung: Dorothea Tieck)

Sir Eglamore was a valiant knight,
fa la lanky down dilly.
He put on his sword and he went to fight,
fa la lanky down dilly.
As he rode o'er hill and dale,
All armed in his coat of mail
Fa la la la la lanky down dilly.

There starts a huge dragon out of his den,
fa la...
Which had kill'd I know not how many men, fa
la...
But when he saw Sir Eglamore,
If you had but heard how the dragon did roar,
fa la...

This dragon had a plaguy hard hide
Which could the sharpest steel abide.
He could not enter him with his cuts,
Which vexed the knight to his heart blood and
guts.

All the trees in the wood did shake,
Houses did tremble and men did quake,
The birds betook `em to ther peeping
`T would have made a man's heart to fall a
weeping.

But now it was no time to fear
For it was now fight dog fight bear;
But as the dragon a yawning did fall
He thrust his sword down, hilt and all.

Sir Eglamore war ein tapferer Ritter,
fa la lanky down dilly.
Er nahm sein Schwert und zog aus zum Kampf,
fa la lanky down dilly.
Und als er über Hügel und Täler ritt,
gut gepanzert in seiner Rüstung,
Fa la la la la lanky down dilly.

Da kam ein Drache aus seiner Höhle,
fa la ...
der, ich weiß nicht wie viele Männer schon
tötete, fa la ...
Und als er Sir Eglamore erblickte,
da hättest du aber hören sollen, wie der Drache
brüllte, fa la ...

Dieser Drache hatte eine verdammt harte Haut,
welche der schärfste Stahl nicht durchdrang.
Er konnte ihn nicht erlegen mit seinen Schlägen,
was den Ritter bis auf Mark und Knochen
verärgerte.

Alle Bäume im Wald erzitterten,
Häuser schwankten und Menschen erbebten.
Die Vögel nahmen piepsend Reißaus,
dass es eines Mannes Herz zum Weinen ge-
bracht hätte.

Doch jetzt war keine Zeit sich zu fürchten,
sondern zu kämpfen wie ein Bär.
Und als der Drache einen Schrei von sich gab,
stieß er sein Schwert hinab bis zum Schaft.

For as the knight in choler did burn
He owed the dragon a shrewd good turn;
In at his mouth his sword he sent
The hilt appear'd at his fundament.

Then the dragon began to fly
Into his den that was hard by.
There he laid him down and roared.
The knight was griev'd for the loss of his sword.

The sword it was a right good blade,
As ever Turk or Spaniard made;
But for my part I do forsake it,
He that will fetch it, let him take it.

When all was done to the alehouse he went
And in a trice his twopence he spent;
He was so hot with tugging the dragon
That nothing would quench him but a hole
flagon.

Well, now let us pray for the King and Queen
And eke in London there may be seen
As many knights and as many more
And all as good as Sir Eglamore.

Und der Ritter in Wut entbrannt,
versetzte dem Drachen einen ordentlichen Hieb
und stieß sein Schwert in das Maul des Drachens,
mitsamt dem Griff bis auf den Grund des Rachens.

Dann flog der Drache fort
in seine Höhle, die in der Nähe lag.
Dort legte er sich nieder und brüllte.
Der Ritter war betrübt über den Verlust seines
Schwertes.

Das Schwert war eine richtig gute Klinge,
wie sie nur Türken oder Spanier schmiedeten.
Doch ich für meinen Teil nehme es so hin,
wer sich etwas holt, soll es behalten.

Als alles vorbei war, ging er zum Wirtshaus
und im Handumdrehen gab er seine Twopence aus.
Er war so erhitzt von dem Gezerre mit dem
Drachen,
dass ihm nur ein gefüllter Krug Abkühlung
verschaffen konnte.

Und nun lasst uns beten für König und Königin,
damit es auch in London
viele Ritter geben möge und noch viele mehr,
und alle so gut wie Sir Eglamore.

(Übersetzung: Björn Werner, Christina Müller)

Awake Ye Woeful Wights

The story of Damon and Pythias is drawn from an ancient Greek legend that provided ample material for modern rewritings. The most famous of these is surely Friedrich Schiller's ballad Die Bürgerschaft (The Hostage). The melancholy poem tells the story of two friends, one of whom is left behind as a form of bond with the tyrannical king and is then in danger of being killed in place of his friend. This song does not tell us if there is a happy ending, unlike Schiller's poem, which ends with the king's words, "I will be, should you grant me this request, the third of your band!" The song provides no relief from the anxious worry that the friend will not make it back from his travels in time. By having Hamlet address Horatio as "Damon", Shakespeare gives a clue to the profundity of the friendship between these two men, for theirs is also a story of two friends confronting a hostile king.

Hamlet: For thou dost know,
O Damon dear,
This realm dismantled was of Jove
himself.

Hamlet 3.2

Awake ye woeful wights,
That long have wept in woe:
Resign to me your plaints and tears,
my hapless hap to show:

Die Geschichte von Damon und Pythias geht auf eine antike griechische Legende zurück, die Stoff für einige neuzeitliche Bearbeitungen bot; die bekannteste davon ist sicherlich Friedrich Schillers Ballade Die Bürgerschaft. Die Geschichte zweier Freunde, von denen einer für den anderen bei einem grausamen König bürgt und nun in Gefahr gerät, statt seiner hingerichtet zu werden, ist Gegenstand dieses schwermütigen Liedes. Hier erfahren wir nicht, ob es ein gutes Ende gibt, ob der König zum Schluss anbieten wird wie bei Schiller „ich sei, gewährt mir die Bitte, in eurem Bunde der dritte“ – wir bleiben unerlöst von der Angst des reisenden Freundes, dass er nicht rechtzeitig zurück sein könnte. Shakespeare illustriert mit der Anrede Horatios als „Damon“ die Freundschaft zwischen Hamlet und Horatio, welche ebenso die Geschichte zweier Freunde gegen einen feindseligen König ist.

Hamlet: Denn dir, mein Damon, ist
bekannt,
Dem Reiche ging zu Grund
Ein Jupiter:

*Hamlet III.2
(Übersetzung: August Wilhelm Schlegel)*

Wacht auf ihr Klagegeister,
die ihr lange schon weinet in Kummer.
Verkündet mir Eure Klagen und Tränen,
mein unglückliches Schicksal zu verdeutlichen.

My woe no tongue can tell,
nor pen can well descry:
O what a death is this to hear,
Damon my friend must die.

The loss of worldly wealth,
man's wisdom may restore,
And physic hath provided to
a salve for every sore:
But my true Friend once lost,
no arte can well supply:
Then, what a death is this to hear?
Damon my friend must die.

My mouth refuse the food,
that should my limbs sustain:
Let sorrow sink in to my breast,
and ransack every vein:
You Furies all at once,
on me your torments try:
Why should I live, since that I hear?
Damon my friend should die?

Gripe me you greedy griefs,
And present pangs of death,
You sisters three, with cruel hands,
with speed now stop my breath:
Shrine me in clay alive,
some good man stop mine eye:
Oh death come now, seeing I hear,
Damon my friend must die.

Richard Edwards, Damon and Pythias (1571)

Mein Leid ist unaussprechlich
und unbeschreiblich.
O es ist der Tod für mich, zu hören,
dass Damon, mein Freund, sterben muss.

Den Verlust irdischer Güter
kann menschliche Weisheit ausgleichen.
Und Heilkunst kann beschaffen
eine heilende Salbe für jede Wunde.
Doch ist mein wahrer Freund erst einmal verloren,
kann keine Kunst ihn ersetzen.
Darum ist es der Tod für mich, zu hören,
dass Damon, mein Freund, sterben muss.

Mein Mund verweigert das Essen,
das meine Glieder stärken sollte.
Lass Gram in meine Brust sich senken
und durchströmen jede Ader.
Ihr Furien alle zusammen
übt an mir eure Qualen aus.
Warum sollte ich noch leben, seit ich hörte,
dass Damon, mein Freund, sterben muss?

Ergreift mich, ihr gierigen Schmerzen
und gebt mir Qualen des Todes.
Ihr drei Schicksalsgöttinnen
mit den unbarmherzigen Händen,
haucht mir schnell meinen Odem aus.
Begrabt mich lebendig im Lehm,
ein guter Mensch nehme mir das Augenlicht.
Komm o Tod, denn sehend höre ich,
dass Damon, mein Freund, sterben muss.
(Übersetzung: Björn Werner und Christina Müller)

Willow, Willow

The willow tree is symbol of mourning and melancholy. By having Desdemona, who stands accused of infidelity by her husband Othello, sing this old song of disappointed love, Shakespeare provides his audience with a subtle hint of the tragedy that is to come. At the same time, it makes clear her innocence since the lyrical 'I' in the song is the party betrayed, not the one who was unfaithful. The music thereby heightens the dramatic tension shortly before Desdemona's death. Shakespeare's version of the text differs from the original ballad and skips over parts, which serves to emphasise Desdemona's own confused state.

Desdemona:
My mother had a maid call'd Barbary
She was in love, and he she lov'd, prov'd mad,
And did forsake her. She had a song of Willow,
An old thing 'twas, but it expressed her Fortune,
And she died singing it. That Song tonight
Will not go from my mind – hark, who's that
knocks?

Othello 4.3

Die Weide ist ein Sinnbild für Trauer und Gemütskrankheit. Indem Desdemona, von ihrem Mann Othello des Ehebruchs bezichtigt, dieses alte Lied von enttäuschter Liebe singt, weist Shakespeare unterschwellig das Publikum auf das nahende Unglück hin. Gleichzeitig wird ihre Unschuld ausgedrückt, denn das lyrische Ich im Lied ist der Betrogene, nicht der Betrüger. Die Musik erhöht somit die dramatische Spannung kurz vor Desdemonas Tod. Shakespeares Textversion weicht von der ursprüngliche Ballade ab und ist lückenhaft, wohl um Desdemonas Verwirrung zu zeigen.

Desdemona:
Meine Mutter hatt' ein Mädchen – Bärbel hieß
sie –,
Die war verliebt, und treulos ward ihr Schatz
Und lief davon. Sie hatt' ein Lied von Weide,
Ein altes Ding, doch paßt' es für ihr Lied;
Sie starb, indem sie's sang. Das Lied heut nacht
Kommt mir nicht aus dem Sinn; ich hab' zu schaf-
fen,
Daß ich nicht auch den Kopf so häng' und singe
Wie's arme Bärbel. Bitt' dich, mach' geschwind!

Othello IV.3
(Übersetzung: Wolf Graf Baudissin)

The poor soul sat sighing
by a sycamore tree,
Sing willow, willow, willow
With his hand in his bosom,
and his head upon his knee.
O willow, willow, willow
shall be my garland.
Sing all a green willow,
willow, willow, willow
Ay me! the green willow
must be my garland.

He sighed in his singing,
and made a great moan,
Sing willow...
I am dead to all pleasure,
my true love she is gone,
O willow...

The fresh streams ran by him,
and murmur'd his moans,
His salt tears fell from him,
and soft'ned the stones.

Come all you forsaken
and mourn you with me;
Who speaks of a false love,
mine's falser than she.

Take this for my farewell
and latest adieu,
Write this on my tomb,
that in love I was true.

abridged Broadside Ballad

Eine arme Seele saß seufzend
unter einem Ahornbaum,
singt Weide, Weide, Weide.
Seine Hände in den Schoß gelegt
und sein Haupt auf die Knie gestützt.
O Weide, Weide, Weide,
du sollst mein Kranz sein.
Singt alle grüne Weide,
Weide, Weide, Weide,
ach ja, die grüne Weide
soll mein Kranz sein.

Er seufzte als er sang
und klagte laut.
Singt Weide ...
Alle Freude ist mir genommen,
meine wahre Liebe ist fort.
O Weide ...

Der Bach rauschte neben ihm
und murmelte zu seinen Klagen.
Salzige Tränen fielen von seinen Wangen
und erweichten die Steine.

Kommt all ihr Verlassenen
und klagt mit mir.
Erzählt mir nur von eurer betrogenen Liebe;
meine ist noch schlimmer.

Nehmt dies zum Abschied
und als letzten Gruß.
Schreibt auf mein Grab,
dass ich wahrhaft geliebt habe.

(gekürzt, Übersetzung: Björn Werner, Nora Thiele)

Fortune my Foe

The blind goddess Fortune, who brought good luck or bad according to her wheel, has been a popular figure since the Middle Ages. She was a widely appreciated symbol even during the Elizabethan Age for the capriciousness of fate.

Falstaff: I see what thou wert, if Fortune thy foe,
Were not Nature thy friend.

The Merry Wives of Windsor 3.3

Die blinde Göttin Fortuna mit ihrem Rad, die über individuelles Glück und Unglück entscheidet, ist seit dem Mittelalter eine beliebte Darstellung und auch zu elisabethanischer Zeit ein weit verbreitetes Sinnbild für die Launenhaftigkeit des Schicksals.

Falstaff: Ich sehe, was du sein würdest, wenn Fortuna dir nicht als Feindin widerstrebte: Natur ist deine

Freundin;

*Die Lustigen Weiber von Windsor III.3
(Übersetzung: Wolf Graf Baudissin)*

Fortune, my foe, why dost thou frown on me?
And will thy favors never better be?
Wilt thou, I say, forever breed my pain?
And wilt thou not restore my joys again?

Fortune hath wrought my grief and great annoy;
Fortune has falsely stol'n my love away,
My love and joy, whose sight did make me glad;
Such great misfortunes never young man had.

Far worse then death, my life I lead in woe,
With bitter thoughts still tossed to and fro,
O cruel Chance, thou breeder of my pain,
Take life, or else restore my love again.

In vain I sigh, in vain I wail and weep;
In vain my eyes refrain from quiet sleep:
In vain I shed my tears both night and day,
In vain my love my sorrows do bewray.

Where should I seek or search my love to find,
When Fortune fleets and wavers as the wind;
Sometimes aloft, sometimes again below,
Thus tottering Fortune tottereth to and fro.

If wisdoms eyes blind Fortune had but seen,
Then had my Love, my Love forever been:
Then, love, farewell, though fortune favour thee,
No Fortune frail shall ever conquer me.

(abridged, author anonymous)

Fortuna, meine Feindin, warum zürnst du mir
und gönnst mir nichts von deiner Gunst?
Willst du meine Schmerzen nur immerzu vermehren,
und willst du mir keine Freude zurückgeben?

Fortuna hat mir Kummer und Verdruss eingebracht,
Fortuna hat verlogen meine Liebe gestohlen;
meine Liebe und Freude, deren Anblick mich glücklich machte;
so großes Unglück hatte noch kein junger Mann.

Ich führ ein Leben in Klage, schlimmer als der Tod,
mit bitteren Gedanken hin und her geworfen.
O du grausames Schicksal, das meine Qualen ausbrütet,
Nimm mein Leben oder bring mir meine Liebe zurück.

Vergeblich, seufze ich, vergeblich klage und weine ich,
vergeblich verzichten meine Augen auf sanften Schlaf;
vergeblich vergieß ich Tränen Tag und Nacht;
vergeblich geben meine Schmerzen meine Liebe preis.

Wo soll ich mich hinwenden, wo soll ich suchen,
um meine Liebe zu finden,
wenn Fortuna, flink und schnell wie der Wind,
mal weit oben, mal ganz unten vorbeihuscht;
diese wankelmütige Fortuna torkelt hin und her.

Wenn die blinde Fortuna mit den Augen der Weisheit gesehen hätte,
dann wäre meine Liebe immer bei mir geblieben.
Doch nun, Liebste, lebe wohl, wenn das Glück dir auch hold ist; ich werde mich dem unbeständigen Schicksal niemals unterwerfen.

(gekürzt, Autor anonym)



*Blind Fortune with her wheel /
die blinde Fortuna mit ihrem Rad
Reproduced from Charles Bouelles
Que hoc volumine (1510)*

Peg a Ramsey

Little Peg of Ramsey
with the yellow hair, and
Would'st thou greet me if thou could?
Marry would I sear.

William Cobbold, New Fashions, BL 18936, after 1612

The text has only been preserved in part, but at the very least, we know that Peggy from Ramsey is a young girl with yellow hair. This colour association is taken up in Twelfth Night, or What You Will and transferred to Malvolio's yellow stockings:

Sir Toby: My Lady's a Catayan, we are
politicians. Malvolio's
a Peg-a-Ramsey, and Three merry
men be we.

Twelfth Night or What You Will 2.3

Sedany or Dargason

This short tune is first recorded in a late-sixteenth-century manuscript with notes for the lute. It was included in John Playford's English Dancing Master in 1651 and even appears in 1731 in the ballad opera A Jovial Crew, which put new texts to popular melodies.

Kleine Peggy aus Ramsey
mit dem gelben Haar, und
würdest du mich grüßen, wenn du es könntest?
Fröhlich würde ich verbrennen.

(Übersetzung: Annegret Fischer)

Der Text ist nur fragmentarisch überliefert, aber jedenfalls ist Peggy aus Ramsey ein junges Mädchen mit gelbem Haar. Diese farbliche Assoziation wird in Was Ihr wollt aufgegriffen und auf Malvolios gelbe Strümpfe übertragen:

Junker Tobias: Das Fräulein ist ein Tuckmäuser;
wir sind Kannengießer; Malvolio
ist eine alte Käthe, und
„Drei lust'ge Kerle sind allhier.“

*Was ihr wollt, II.3
(Nachdichtung August Wilhelm Schlegel)*

Diese kleine Melodie findet sich erstmals in einem Lautenmanuskript aus dem späten 16. Jahrhundert, wurde 1651 in John Playford's English Dancing Master aufgenommen und taucht sogar noch 1731 in der aus populären Melodien mit neuen Texten zusammengestellten Ballad Opera A Jovial Crew auf.

Eighty-Eight

Victory over the Spanish Armada in 1588 was Elizabeth's greatest triumph in foreign affairs and was branded into the collective imagination of the English people. This melody had various names: it was first called Hanskin (around 1600) and later Jog On by Playford (1651). The catchy title Eighty-Eight has stuck for the ballad version.

In eighty-eight, some years of late,
as I do well remember,
In August was a fleet prepared,
the month before September.

From Lisbon, Sevil, Bilbao,
Toledo and St. Iago,
They all did meet and made a fleet
and call'd it the Armado.

They had five thousand of their own,
for to do us some harm-a
But sure they will not coma again
without the Duke of Parma.

They had great store of provision,
of billet, peas and bacon,
Some say two ships were full of whips,
but I think they were mistaken.

Der Sieg über die spanische Armada 1588 war Elisabeths größter außenpolitischer Triumph und brannte sich tief in das kollektive Bewusstsein des englischen Volkes ein. Die Melodie hat mehrere Namen, sie hieß zuerst Hanskin (um 1600), später bei Playford auch Jog On (1651); für die Ballade hat sich der griffige Titel Eighty-Eight durchgesetzt.

Im Jahr achtundachzig, schon einige Zeit her,
wie ich mich noch gut erinnere,
wurde eine Flotte aufgestellt im August,
dem Monat vorm September.

Aus Lissabon, Sevilla, Bilbao,
Toledo und St. Iago,
trafen sie sich alle und errichteten eine Flotte,
die sie die Armada nannten.

Sie hatten fünftausend Mann auf ihrer Seite,
um uns Leid zuzufügen,
aber sicherlich werden sie nicht wiederkommen
ohne den Herzog von Parma.

Sie hatten große Mengen an Vorräten,
Quartieren, Erbsen und Schinkenspeck.
Zwei Schiffe sollen voll beladen mit Peitschen
gewesen sein,
doch ich denke, das war ein Irrtum.

There dwelt a little man in Spain,
who shot well in a gun-a
Don Pedro hight, as black a wight
as was the knight of the sun-a.

King Philip made him admiral,
and bade him not to stay-a
But to destroy both man and boy,
and then to come away-a.

When they had sailed all along
and anchor'd before Dover,
Our English man did board their ships
and turn'd the Spaniard over.

Our Queen did lay at Tilbury,
what would you more desire-a?
For whose sweet sake, Sir Francis Drake
did set their ships on fire-a.

Now let them neither boast nor brag
for when they come again-a
Let them take heed lest that they speed
as they did they know when-a.

Broadside Ballad

Damals wohnte ein kleiner Mann in Spanien,
der gut im Schießen war,
genannt Don Pedro, ein dunkler Wicht,
der hielt sich für den Ritter der Sonne.

König Philip machte ihn zum Admiral
und befahl ihm, nicht inne zu halten und
erst dann wiederzukommen,
wenn alle Jungen und Männer vernichtet sind.

Als sie dann angesegelt kamen
und vor Dover ankerten,
bestiegen unsere englischen Männer ihre Schiffe
und überwältigten die Spanier.

Unsere Königin befand sich gerade in Tilbury,
was konnten wir uns Besseres wünschen?
Dieses lieblichen Umstandes wegen setzte Sir
Francis Drake ihre Schiffe in Brand.

So sollten sie weder prahlen noch angeben,
und für den Fall, dass sie wiederkommen,
sollten sie beherzigen, dass wir ihnen Beine
machen werden,
wie damals, sie wissen schon wann.

(Übersetzung: Björn Werner)



*Ships in battle / Schiffe im Kampf
Reproduced from Holinshed, Chronicles (1587)*

Fill the Cup

This brash drinking canon dates back to the late 16th century. Shakespeare puts the words in the mouth of John Falstaff's drinking companion, the country justice Silence.

Fill the cup and
let it come. I'll pledge
you a mile to th' bottom.

Henry IV 5.3

Broom, Broom, the Bonny, Bonny Broom

The lamentations of a young woman betrayed was a favoured theme in Elizabethan poetry and song. "Broom" ballads have existed since the mid-16th century, but this melody first appeared in John Playford's English Dancing Master in 1651.

Daughter: I can sing the Broom
And Bonny Robin.

Two Noble Kinsmen 4.1

Dieser ungestüme Trinkkanon ist seit dem späten 16. Jahrhundert bekannt; Shakespeare legt seine Textvariante einem von John Falstaffs Saufkumpanen, dem Landrichter Silence in den Mund.

Füllt das Glas, ich trink' es leer,
Und wär's eine Meil' auf den Boden.

Henry IV V.3

(Übersetzung: August Wilhelm Schlegel)

Die Klage des betrogenen Mädchens ist ein Lieblingsthema der elisabethanischen Lyrik. „Broom“-Balladen gibt es seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, aber diese Melodie ist erstmals in John Playford's English Dancing Master 1651 erschienen.

Tochter: Ich kann den „Ginster“ singen
Und das „Hübsche Rotkehlchen“.

Die beiden edlen Vettern, IV.1

(Übersetzung: Annegret Fischer)

O Mistress Mine

Twelfth Night, or What You Will is brimming over with musical references and features the complete texts of a number of songs, all of which are performed by the melancholy but wise fool, Feste:

O mistress mine, where are you roaming?
O stay and hear, your true love's coming,
That can sing both high and low.
Trip no further, pretty sweeting.
Journeys end in lovers' meeting,
Every wise man's son doth know.

What is love? 'tis not hereafter;
Present mirth hath present laughter:
What's to come is still unsure.
In delay there lies no plenty,
Then come kiss me, sweet and twenty:
Youth's a stuff will not endure.

Twelfth Night or What You Will 2.3

Die zwölfte Nacht oder Was Ihr Wollt ist voller musikalischer Anspielungen und enthält mehrere komplette Liedtexte, die sämtlich dem melancholisch-weisen Narren Feste zugewiesen sind:

Mein süßer Schatz, wo willst du hin?
Ach bleib doch hier, wo ich schon bin
Und für dich singe Tag und Nacht
Wo willst du hin, ich bin doch hier
Geh nicht mehr fort und bleib bei mir
Das wäre weise und bedacht.

Das Lieben soll man nicht verschieben,
Jetzt ist Gelegenheit zu lieben,
Und keiner weiß, was morgen sei.
Verpasste Liebe macht nicht glücklich,
Du süße Kleine, komm und küss mich:
Die Jugend geht so schnell vorbei.

Was ihr wollt II.3

(Nachdichtung: Björn Werner)

You Spotted Snakes

This text from A Midsummer Night's Dream demonstrates how Shakespeare had early begun to characterise fairies in his written texts as a fantastical and musical species. We combined a lullaby for the fairy queen Titania with a Playford melody; its very title tempts one to give in to its somniferous effect: Lull me beyond thee.

You spotted Snakes with double tongue,
Thorny Hedgehogs be not seen;
Newts and blindworms do no wrong,
Come not near our Fairy Queen.
*Philomel, with melody,
Sing in our sweet Lullaby,
Lulla, lulla, lullaby, lulla, lulla, lullaby,
Never harm, nor spell, nor charm,
Come our lovely Lady nigh,
So goodnight with lullaby.*

Weaving Spiders come not here,
Hence you long-legg'd Spinners, hence:
Beetles black, approach not near;
Worm nor Snail do no offense.
Philomel, with melody,...

A Midsummer Night's Dream 2.2

Dieser Text aus dem Sommernachtstraum zeigt, wie Shakespeare bereits sprachlich das Feenvolk als fantastisch und musikalisch charakterisiert. Wir haben das Schlaflied (Lullaby) für die Feenkönigin Titania mit einer Playford-Melodie kombiniert, die das einschläfernde Element auch im Titel trägt: Lull me beyond thee – Wiege mich weit hinweg.

Bunte Schlangen, zweigezünzt,
Igel, Molche, fort von hier!
Daß ihr euren Gift nicht bringt
In der Königin Revier!
*Nachtigall, mit Melodei
Sing in unser Eiapopei!
Eiapopei! Eiapopei!
Daß kein Spruch, kein Zauberfluch
Der holden Herrin schädlich sei.
Nun gute Nacht mit Eiapopei!*

Schwarze Käfer, uns umgibt
Nicht mit Summen! Macht euch fort!
Spinnen, die ihr künstlich webt,
Webt an einem andern Ort!
Nachtigall, mit Melodei ...

*Ein Sommernachtstraum II.2
(Nachdichtung: August Wilhelm Schlegel)*

Sigh No More, Ladies

There is no surviving original music for this song text from Much Ado About Nothing. We therefore follow Ross W. Duffin's advice and use the melody The Lusty Gallant, which has been passed down in the form of music for lute, to accompany the text.

Sigh no more, Ladies, sigh no more,
Men were deceivers ever,
One foot in Sea and one on shore,
To one thing constant never,
*Then sigh not so,
but let them go,
And be you blithe and bonny,
Converting all your sounds of woe
Into hey nonny, nonny.*

Sing no more ditties, sing no mo',
Or dumps so dull and heavy,
The fraud of men were ever so,
Since summer first was leavy,
Then sigh not so,...

(Much Ado About Nothing 2.3)

Zu diesem Liedtext aus Viel Lärm um nichts ist keine originale Musik überliefert. Wir folgen Ross W. Duffins Vorschlag und legen ihn unter die als Lautentabulatur überlieferte Melodie The Lusty Gallant (Der fröhliche Kavalier oder auch Der lusterne Liebhaber).

Klagt nicht mehr, Mädchen, Ach und weh
Kein Mann bewahrt die Treue,
Am Ufer halb, halb schon zur See
Reizt, lockt sie nur das Neue.
*Weint keine Trän und laßt sie gehn,
Seid froh und guter Dinge,
Daß statt der Klag und dem Gestöhn
Juchheisasa erklinge.*

Singt nicht Balladen trüb und bleich,
In Trauermelodien:
Der Männer Trug war immer gleich
Seitdem die Schwalben ziehen.
Weint keine Trän und laßt sie gehn, ...

*Viel Lärm um Nichts II.3
(Übersetzung: nach Wolf Graf von Baudissin)*

Kettle Drum (Kesselpauke) | Kemp's Jig, | Paul's Steeple (Pauls Kirchturm)

William Kempe was a significant character actor belonging to Shakespeare's acting troupe, Lord Chamberlain's Men. As part of the group, he inhabited the comical, clown-type roles up until 1599. His dancing abilities were particularly famous, especially when featured in short performances marked by their slap-stick quality, the so-called jigs. His account of a nine-day journey from London to Norwich, which he completed in the form of a Morris dance, has survived to this day in short book form: Kemps nine daies wonder: Performed in a daunce from London to Norwich (1600).

St Paul's is one of London's oldest churches. The modern-day cathedral's predecessor burnt to the ground in the Great Fire of London in 1666. That earlier structure's tower had already collapsed in 1561 after being struck by lightning, and it had never been re-erected. Perhaps the title of this song refers to the lost peal of its bells? A descending scale like the one we use in the bass line is still beloved amongst English bell ringers.

Scottish Hunt's Up

Even in Scotland sleeping lovers are to be roused from time to time.

William Kempe war ein wichtiger Charakterdarsteller in Shakespeares Schauspieltruppe Lord Chamberlain's Men; er prägte bis 1599 die komischen, clownesken Rollen. Berühmt waren seine Tanzfähigkeiten, besonders bei den slapstickartigen Kurzszenen, den Jigs. Von ihm ist ein Büchlein überliefert: Kemps nine daies wonder. Performed in a daunce from London to Norwich. (1600), in welchem er seinen neuntägigen Morristanz von London nach Norwich beschreibt.

St. Pauls ist eine der ältesten Kirchen von London. Der Vorgängerbau der heutigen Kirche ist beim großen Brand 1666 abgebrannt. Schon 1561 war sein Turm durch einen Blitzschlag eingestürzt und nicht wieder errichtet worden – ob die nach ihm benannte Melodie wohl auf sein dabei verlorenes Geläut zurückgeht? Eine absteigende Tonleiter, wie wir sie im Bass verwenden, ist noch heute bei englischen Glöcknern beliebt.

Auch in Schottland müssen Liebende mitunter geweckt werden.

When that I Was

With this song, set to Playford's melody Tom Tinker, the pensive clown Feste takes leave from his audience – and we shall do the same.

When that I was and a little tine boy,
with hey, ho, the wind and the rain:
A foolish thing was but a toy,
for the rain it raineth every day.

But when I came to man's estate,
with hey, ho, the wind and the rain:
'Gainst knaves and thieves men shut their gate,
for the rain it raineth every day.

But when I came alas to wive,
with hey, ho, the wind and the rain:
By swaggering could I never thrive,
for the rain it raineth every day.

But when I came unto my beds,
with hey, ho, the wind and the rain:
With tosspots still had drunken heads,
for the rain it raineth every day.

A great while ago the world begun,
with hey, ho, the wind and the rain:
But that's all one, our play is done,
And we'll strive to please you every day.

Twelfth Night 5.1

Mit diesem Lied auf der Grundlage der Playford-Melodie Tom Tinker verabschiedet sich der nachdenkliche Clown Feste von seinem Publikum, wir schließen uns ihm an.

Und als ich ein winzig Bübchen war,
Hop heisa, bei Regen und Wind!
Da machten zweie nun eben ein Paar;
Denn der Regen, der regnet jeglichen Tag.

Und als ich vertreten die Kinderschuh',
Hop heisa, bei Regen und Wind!
Da schloss man vor Dieben die Häuser zu;
Denn der Regen, der regnet jeglichen Tag.

Und als ich, ach! ein Weib tät frein,
Hop heisa, bei Regen und Wind!
Da wollte mir Müßiggehn nicht gedeihn;
Denn der Regen, der regnet jeglichen Tag.

Und als der Wein mir steckt' im Kopf,
Hop heisa, bei Regen und Wind!
Da war ich ein armer betrunckner Tropf;
Denn der Regen, der regnet jeglichen Tag.

Die Welt steht schon eine hübsche Weil',
Hop heisa, bei Regen und Wind!
Doch das Stück ist nun aus, und ich wünsch'
euch viel Heil;
Und daß es euch künftig so gefallen mag.

Was ihr wollt V.1

(Übersetzung: August Wilhelm Schlegel)

The Instruments

Soprano recorder after Ganassi: Ralf Netsch, 1995
Alto recorder (G) after Ganassi: Ralf Netsch, 2001
Tenor recorder (Consort type): Peter van der Poel, 2007
Sopranino recorder: Christoph Hammann, 2013

Baroque guitar: after A. Voboam (1676): Markus Dietrich, 2006
Renaissance lute: Wolfgang Emmerich

Bass viol: Tilman Muthesius, 2003
Violone: Valentin Oelmüller, 2012

Colascione (Renaissance bass lute), Filippo Lesca, 2010

Tamburin, Bombo: Norbert Eckermann, Österreich, 2005/2013
Bendir: Marocco, 2013
Kartals (Indian castanets): N. Thiele, 2005
Triangle, Bells, Rattle, Jew's Harp

We would like to thank: Ross W. Duffin, Martin Erhardt, Elisabeth Fischer, Martin Jehnichen, Schlossherr von Herrenbreitungen Martin Könitz, Kirchgemeinde St. Jakobi Mücheln, Diana Matut, Christina Müller, Christoph G. Schmidt, Daniela Warkenthin, Ursula and Eckardt Welscher

Impressum

Executive Producers: The Playfords, Sebastian Pank (Raumklang)
Recorded: 29th August – 2nd September 2014, St. Jakobi Kirche Mücheln
Recording producer, editing: Benjamin Dressler
Booklet texts: The Playfords, Annegret Fischer, Christoph G. Schmidt
English Translation: Christopher Geissler
French Translation: Manouchka Menu
German Translation: Wilhelm August Schlegel, Wolf Graf Baudissin, Dorothea Tieck, Björn Werner, Christina Müller, Annegret Fischer
Booklet editing: Ute Lieschke, Annegret Fischer, Nora Thiele
Graphic design: Dörte Streicher, G & H – Agentur für Design, www.grafik-und-herstellung.de
Photos: Martin Jehnichen
Cover, copyrights: „Bettina von Arnim – Scherenschnitt“ von Bettina von Arnim – Klaus Günzel: Die deutschen Romantiker. Artemis, Zürich 1995, ISBN 3-7608-1119-1. Lizenziert unter Public domain über Wikimedia Commons – http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bettina_von_Arnim_-_Scherenschnitt.jpg#mediaviewer/File:Bettina_von_Arnim_-_Scherenschnitt.jpg
Sources: Ross W. Duffin: *Shakespeare's Songbook*. W.W.Norton & Company. New York and London, 2004. With a foreword by Stephen Orgel.
The images of „Comedian Will Kemp“, „Fortune with wheel“ and „Ships in battle“ have been printed by permission of the Folger Shakespeare Library under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

© + ® Raumklang 2015 / RK 3404
Raumklang Musikproduktion und Verlag UG (haftungsbeschränkt)
Burgstraße 56/Schloss, 06667 Goseck, Germany, Fon:+49(0)3443-348008-0
Mail: brief@raumklang.de, www.raumklang.de

No animals were harmed in the making of this CD.