



CD-341 STEREO

digital



# *Three, Four & Twenty Lutes*

Jakob Lindberg  
Robert Meunier  
Nigel North  
Paul O'Dette

with  
eight singers  
and  
sixteen lutenists  
perform works by  
Pacoloni, Vallet,  
Johnson, Terzi,  
de Rore and  
others

**A BIS original dynamics recording**

|                                                                                                                                                   |       |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| <b>TERZI, Giovanni Antonio (late 16th century)</b>                                                                                                |       |
| 1. Canzone a Otto Voci per suonar a 4 Liutti overo fantasia                                                                                       | 3'10  |
| <b>PACOLONI, Giovanni (16th-17th century)</b>                                                                                                     |       |
| 2. Passemazo di Zorzi                                                                                                                             | 3'16  |
| (2/2 Padoana — 2/3 Saltarello)                                                                                                                    |       |
| <b>ANONYMOUS</b>                                                                                                                                  |       |
| 3. Temprar potess'io                                                                                                                              | 4'33  |
| <b>PICCININI, Alessandro (1566-c.1638)</b>                                                                                                        |       |
| 4. Canzone a Tre Liuti                                                                                                                            | 4'10  |
| <b>de LASSUS, Orlande (1530-1594) (arr. Emanuel Adriansen)</b>                                                                                    |       |
| 5. Madonna mia pieta                                                                                                                              | 2'02  |
| <b>PACOLONI, Giovanni (16th-17th century)</b>                                                                                                     |       |
| 6. Passemazo della Battaglia                                                                                                                      | 2'59  |
| <b>de RORE, Cipriano (1516-1565)</b>                                                                                                              |       |
| 7. Dialogo: "Amor, se cosi dolce"                                                                                                                 | 5'16  |
| <b>JOHNSON, Robert (1583-1633) (arr. Tim Crawford)</b>                                                                                            |       |
| 8. Three Masque Dances                                                                                                                            | 5'40  |
| (8/2 Dance II — 8/3 Dance III)                                                                                                                    |       |
| <b>PARSONS, Robert (d. 1570) (reconstructed by Lyle Nordstrom)</b>                                                                                |       |
| 9. The Songe called Trumpets                                                                                                                      | 2'10  |
| <b>VALLET, Nicolas (1583-after 1642)</b>                                                                                                          |       |
| 10. "Suite"                                                                                                                                       | 10'21 |
| (10/1 Ballet — 10/2 Ballet — 10/3 Est-ce Mars — 10/4 Courante<br>de Mars — 10/5 Un jour de la semaine — 10/6 Allon aux noces —<br>10/7 Gaillarde) |       |
| <b>WAE LRANT, Hubert (16th century) (arr. Emanuel Adriansen)</b>                                                                                  |       |
| 11. Als ick u vinde                                                                                                                               | 3'34  |
| 12. O Villanella                                                                                                                                  | 1'21  |
| <b>PACOLONI, Giovanni (16th-17th century)</b>                                                                                                     |       |
| 13. Passemazo Milanese                                                                                                                            | 4'06  |
| (13/2 Padoana — 13/3 Saltarello)                                                                                                                  |       |
| <b>JAKOB LINDBERG, ROBERT MEUNIER, NIGEL NORTH,<br/>PAUL O'DETTE with eight singers and sixteen lutenists.</b>                                    |       |

**Scoring:**

Pitch: A—440

1. Choir I: lute in A (J.L.), lute in E (N.N.)  
Choir II: lute in A (P.O.), lute in E (R.M.)
2. Lute in D (P.O.), lute in A (J.L.), lute in G (R.M.), cittern (N.N.)
3. Voices: soprano (E.V.E.), tenors (P.E. & A.K.), bass (R.W.)  
Two lutes in G (J.L. & P.O.), two lutes in E (N.N. & R.M.)
4. Lute in A (P.O.), lute in G (N.N.), bass lute in D (J.L.)
5. Lute in A (J.L.), lute in G (R.M.), bass lute in D (N.N.)
6. Lute in D (P.O.), lute in A (J.L.), lute in G (R.M.)
7. Voices: soprano (E.V.E.), alto (M.N.), tenors (R.C., P.E., A.K., P.L., J.L.N.), bass (R.W.)  
Two lutes in G (J.L. & P.O.), two lutes in E (N.N. & R.M.), bass lute in D (D.M.)
8. Lute in D (P.O.), mandora (B.B.), two lutes in A (R.M. & D.M.), five lutes in G (M.E., A.J., K.J., S.P., C.U.), two lutes in E (T.E. & D.P.), bass lute in D (H.C.), guitar (M.F.), bandora (J.L.), four theorboes (N.N., T.C., P.C., R.S.).  
Conductor: Roy Goodman.
9. Three lutes in G (N.N., P.O., J.L.)
10. Lute in D (P.O.), lute in A (J.L.), lute in G (R.M.), bass lute in D (N.N.)
11. Voices: soprano (E.V.E.), alto (M.N.), tenor (A.K.), bass (R.W.)  
Lute in A (J.L.), lute in G (R.M.), lute in E (P.O.), bass lute in D (N.N.)
12. Voices: soprano (E.V.E.), tenors (R.C. & A.K.), bass (R.W.)  
Lutes as in Track 11.
13. Lute in A (J.L.), lute in E (P.O.), bass lute in D (N.N.)

**Singers:**

Emily Van Evera, soprano; Mary Nichols, alto; Roger Covey-Crump, tenor; Paul Elliott, tenor; Andrew King, tenor; Peter Long, tenor; John Leigh Nixon, tenor; Richard Windstreich, bass.

**Lutenists in Masque Dances:**

Bill Badley, Hugh Cherry, Paula Chateaufneuf, Tim Crawford, Martin Eastwell, Tom Eve, Michael Fields, Roxana Gundry, Anja Lützow, Klaus Jacobsen, David Miller, David Parsons, Stephen Player, Torbjörn Söderquist, Richard Stone, Clive Ungless.

**Conductor:**

Roy Goodman (Three Masque Dances, Track 8)

The lute, quite justifiably, is usually thought of as the solo instrument *par excellence*. Its delicacy of tone combined with its capability of rendering all the parts of a polyphonic composition made it ideal for the solitary amateur as well as an excellent medium for virtuoso display. But lutes, especially in the hands of professionals, were frequently brought together into ensembles, most commonly into duet teams in which a skilled performer improvised virtuoso runs and counterpoints to a simpler accompaniment played by his assistant on the second lute. Sometimes, however, the groups were larger: trios and quartets frequently played for dancing, and for special occasions such as *ballets de cour*, masques or the elaborate Florentine *Intermedi*, very large groups of plucked instruments — even as many as 40 — were combined to ravishing effect. This record gives some idea of the range of possibilities suggested by the scattered sources of lute ensemble music of the Renaissance and early Baroque periods.

One of the greatest of the Italian lute virtuosi of the late 16th century was Giovanni Antonio Terzi, also highly esteemed as a singer, whose two books of lute music (1593 and 1599) present some of the finest and most idiomatic original compositions and arrangements for the solo instrument. While these are rather neglected today owing to their great technical difficulty, he is well-known to lutenists for his duets and for the “canzone” or “fantasia” for four lutes. In this cleverly contrived piece, two pairs of lutes are pitted against one another in the manner of contemporary double-choir canzonas by Guami and Gabrieli.

A controversial area of scholarly debate is the performance of 16th-century dance music. On what instruments was it played? Do the rather plain ensemble versions of popular dances that have come down to us represent what was actually heard in the ballrooms of the time? The dance music for a group of three lutes (as depicted in some 16th-century paintings) in Giovanni Pacoloni's “Longe Elegantissima ... Carmina” (printed in 1564, probably after an earlier edition), presenting versions of many popular dances carefully scored for the ensemble, gives us a uniquely clear idea of one type of dance accompaniment. A steady harmonic support is given by the bass lute, whose only elaborations consist of an appealing use of “walking bass” figures, while the two other lutes are provided with elaborate divisions whose improvisatory character is underlined by Pacoloni's apparent lack of concern over harmonic clashes. An extra cittern part by Frederico Viaera, tailored to fit these trios, was published in the same year. This splendidly lively music is mostly arranged into “suites” in which the same thematic material is heard gradually accelerating in three dances: “passememo”, “pado-ana” and “saltarello”. Viaera's chordal cittern part adds a contrasting colour to the trio of high-pitched lutes used in the “Zorzi” suite, while that based on the “Passememo milanese” (which became known as the “Passememo antico”) uses just the trio, this time with larger instruments tuned a fourth lower. The “Passememo della Battaglia”, on the other hand, is a single setting of the popular dance version of Clement Jannequin's highly successful programme chanson “La Guerre” in which the sounds of battle are vividly imitated.

A little-known manuscript in the library of the Accademia Filarmonica in Verona has preserved some important evidence of the way lutes were used in the performance of madrigals there in the 1550s. Each of the three partbooks (another one, presumably similar, is known to have been lost by the end of the 16th century) contains a vocal part

and a lute accompaniment derived from the lower voices of the madrigals. Although this source is frustratingly incomplete, Dr. David Nutter has been able to identify many of the unscribed madrigals with printed versions. So a provisional reconstruction can be made by supplying missing vocal parts from the published sources, adding missing accompaniments (insofar as these can be reconstructed) or by adding a conjectural alto part in the same style, as we have done here for the fine anonymous setting of Petrarch's stanza "Temprar potess'io", which also contains some interesting vocal embellishments in the surviving parts. This four-part madrigal uses pairs of tenor and bass lutes to accompany the voices; in the sonorous dialogue à 8 "Amor, se così dolce" by Cipriano de Rore, parts for the upper choir (with their lute parts) are in the Verona manuscript and we have added a pair of bass lutes to the lower choir as well.

Alessandro Piccinini (1566-c.1638) was a distinguished and innovative musician whose fine works for the lute and for the chitarrone provide a parallel with the keyboard music of his contemporary Frescobaldi. His canzona for three lutes (1623), one of the masterpieces of the lute ensemble repertoire, begins in a rather conservative, solidly contrapuntal style, but ends thrillingly with the two upper instruments exchanging virtuoso passages over the sober accompaniment of the bass lute, rather as Pacoloni had done over 50 years before.

In the English Masque, the equivalent of the Italian "ballo" or the French "ballet de cour", London's artistic elite was mobilised to provide court entertainment on the most lavish scale. Great talents like Ben Jonson and Inigo Jones produced scripts and designs of lasting fame, generally praising the monarchy and encouraging extreme patriotism. One of the musicians who regularly provided music for masques was the lutenist Robert Johnson (c.1583-1633), whose father John was one of the leading royal lutenists of Queen Elizabeth's reign. For one of the most lavish masques, Ben Jonson's "Oberon" (1611), Robert Johnson was hired to produce dance music to be arranged for the court violin band. He is also known to have engaged "XX lutes ... for the Princes Dance" in the same masque; the large number of lutes taking part is further confirmed by an anonymous eyewitness account: "Before passing into the hall ten musicians appeared each with a lute and two boys who sang very well some sonnets in praise of the prince (Henry) and his father (James I)". The dances by Johnson performed in this conjectural reconstruction by Tim Crawford probably actually come from a slightly later masque in honour of the marriage of Princess Elizabeth and the Elector Palatine in 1613; they survive in excellent five-part settings for strings by the violinist William Brade, and also in versions for solo lute. The "twenty lutes" included other plucked-string instruments such as mandora, cittern, bandora, theorbos and guitar, as was apparently the custom for the "Entrées de luth" in the French "ballets de cour". In the "Entrées de cour", the players, up to twelve or more in number and attired in fantastic costumes, advanced slowly onto the stage and there played a sort of concert. Their music was generally grave and expressive. In these three Johnson dances, which are rather more tuneful and lively than their French equivalents, though in a strikingly similar style, divisions for the treble lute have been added to the repeated strains.

Until recently it was thought that the single part marked "Replete for three lutes" in an English lute manuscript now at the National Library of Wales in Aberystwyth was an isolated fragment, impossible to reconstruct. It turns out, however, that it is an arran-

gement of the lower four voices of a very popular six-part consort piece by Robert Parsons (c.1530-1570) called variously "The Songe called Trumpets", "Mr Parsons his Songe", "Cante Cantate" and "Lusti Gallant". The missing lute parts have been reconstructed from the two remaining consort parts and provided with idiomatic lute divisions by Lyle Nordstrom, thus providing a worthy addition to the very sparse English lute ensemble repertoire.

One of the most important French lutenists of the early 17th century was Nicolas Vallet (c.1583-after 1642) who seems to have spent almost his entire working career in the United Provinces — what we would now call the Netherlands — probably as a Huguenot exile. He established links with England: a relative, Adam Vallet, worked as a musician to the English court, and Nicolas dedicated his "Regia Pietas" (1620), settings of all 150 psalms for solo lute, to James I. In 1626 he formed a permanent quartet in Amsterdam with three English lutenists, and a surviving contract between them tells us that the group played for dancing and at banquets and weddings. We can safely assume that they would have played music rather similar to this "suite" of seven pieces for four lutes that Vallet had published in 1616. Here there is another link with the "ballet de cour", for there is a fair probability that the first four items were originally performed in Parisian "ballets", though we cannot be sure of their original scoring.

Another lutenist of an earlier generation working in the Low Countries was Emanuel Adriansen, whose "Pratum Musicum" was first published in 1584. As well as containing fantasias and dances for solo lute and the usual solo arrangements of vocal items, it includes an interesting series of madrigal and chanson arrangements in which two only out of the original four or more voice parts are provided, together with a lute part. Lassus's "Madonna mia pieta", however, is provided with three lute parts, while the two songs by Hubert Waelrant are accompanied by a consort of four lutes doubling the individual voice parts and supplying some distinctively ornamented cadences. The chanson "Als ick u vinde" is a rare example of a chanson in Dutch, but Waelrant also published a version of the song with Italian words with a rather different sentiment. Both texts are performed here separated by a version with lutes only.

**JAKOB LINDBERG** was born in Danderyd, Sweden in 1952. After reading music at Stockholm University he came to London to study guitar and lute at the Royal College of Music. He became increasingly interested in the lute and its music and decided towards the end of his studies to devote himself entirely to this instrument.

Since graduating he is now in great demand as a solo lutenist and has given recitals in Europe, in Canada, in the U.S.A. and in Japan. He has made numerous broadcasts for the BBC and Swedish Radio and has also made radio recordings in many other countries.

Jakob Lindberg was selected to succeed Diana Poulton as professor of lute at the Royal College of Music in 1979.

On the same label: BIS-LP-201,211,226,257,260,266,267,290,293,315,327.

**ROBERT MEUNIER** was born in Toronto, Canada in 1954. After completing several years of guitar study in Canada, he decided to pursue full-time lute study in London, culminating with the ARCM diploma from the Royal College of Music in lute performance. He has performed as a soloist and in ensemble in several countries including

Europe and Canada, together with radio broadcasts for Belgian Radio, the BBC and Radio Canada.

Mr.Meunier has been active with some of London's leading ensembles and is currently specializing in the study of French Baroque lute music.

**NIGEL NORTH** is Professor of Lute at the Guildhall School of Music and Drama in London and since 1976 he has established a unique career as a specialist in the baroque lute and the art of continuo playing. He has toured throughout Europe and North America giving solo recitals and masterclasses and has made 5 solo records. In 1985 he gave the first ever complete performance of Bach's lute music at the Wigmore Hall, London. 1987 will see the publication of two books written for Faber: "A continuo method for the Lute, Archlute and Theorbo" and "A Handbook for Lutenists" in the Faber Early Music Handbook series.

**PAUL O'DETTE** (b.1954, Pittsburgh) began classical guitar studies at the age of 15; six months later, he won first prize in a competition sponsored by the Columbus Symphony (Ohio). He studied with Christopher Parkening and Michael Lorimer before turning to full-time study of the lute, which he pursued in Basel, Switzerland, with Thomas Binkley and Eugen Dombois. Mr. O'Dette has performed extensively in North America, Europe and the Middle East, both in solo recital and with such ensembles as the Studio der frühen Musik, the Concentus Musikus of Vienna and the Musicians of Swanne Alley. Since 1977 he has been Director of Early Music at the Eastman School of Music, Rochester.

**On the same label: BIS-LP-267.**

Die Laute — und das ist gerechtfertigt — wird gemeinhin für das Soloinstrument schlechthin gehalten. Ihre klangliche Zartheit, verbunden mit ihrer Fähigkeit, alle Schichtungen einer polyphonen Komposition wiederzugeben, machte sie sowohl zu einem idealen Soloinstrument für den alleine spielenden Laien als auch zu einem hervorragenden Medium für virtuoses Spiel. Dennoch wurden Lauten, besonders in den Händen von Künstlern, häufig auch in Ensembles verwendet, zumeist in Duetten, in denen ein erfahrender Musiker virtuose Läufe und Kontrapunkt zu einer einfacheren Begleitung, die von der zweiten Laute gespielt wurde, improvisierte. Gelegentlich doch war die Besetzung größer: Trios und Quartette spielten häufig zum Tanz auf; zu besonderen Gelegenheiten wie z.B. höfischen Festen, Maskenballen oder florentinischen „Intermedi“, wurden sehr große Gruppen von manchmal bis zu 40 Zupfinstrumenten zusammengeholt um dadurch eine ganz einzigartige Wirkung zu erzielen. Die vorliegende Schallplatte gibt einige Eindrücke von der Fülle von Möglichkeiten, die die spärlichen Quelle der Lautenmusik der Renaissance und des frühen Barock eröffnen.

Einer der größten italienischen Lautenvirtuosen des späten 16. Jahrhunderts war **Giovanni Antonio Terzi**, der auch als Sänger hoch angesehen war, und dessen zwei Bücher der Lautenmusik (von 1593 und 1599) einige der großartigsten und typischsten Originalkompositionen und Bearbeitungen für das Soloinstrument „Laute“ enthalten. Während diese beiden Bücher heutzutage wegen ihrer großen technischen Schwierigkeiten eher vernachlässigt werden, ist Terzi bei Lautenspielern wegen seiner Duette und seiner „Canzone“ oder Fantasie für 4 Lauten bekannt. In diesem raffiniert komponierten Stück konzertiert je ein Lautenpaar im Stil einer zeitgenössischen, doppelchörigen Canzone von Guani und Gabrieli miteinander.

Über die Aufführungspraxis der Tanzmusik aus dem 16. Jahrhundert gibt es eine kontroverse Diskussion. Welche Instrumente wurden verwendet? Geben die uns überlieferten, eher schlichten Fassungen beliebter Tänze das wieder, was in den Ballsälen dieser Zeit wirklich erklang? Die Tanzmusik in der Besetzung von 3 Lauten (dargestellt in einigen Gemälden des 16. Jahrhunderts), wie sie in **Giovanni Pacolonis** „*Longe Elegantissima ... Carmina*“ (1564 gedruckt, wahrscheinlich nach einer früheren Ausgabe) vorliegt, gibt uns eine einzigartig klare Vorstellung eines Typs der tanzbegleitenden Musik. Diese Sammlung enthält Fassungen vieler beliebter Tänze, die für größere Besetzungen sorgfältig bearbeitet worden waren. Die Baßlaute, die lediglich schreitende Bassfiguren zu spielen hat, nimmt hier die Funktion eines harmonischen Fundaments ein, währenddessen die anderen beiden Lauten kunstvoll ausgearbeitete Partien spielen, deren improvisatorischer Charakter durch Pacolonis augenscheinlicher Gleichgültigkeit gegenüber harmonischen Brüchen unterstrichen wird. Eine zusätzliche Citternstimme von **Frederico Viaera**, die ebenfalls für diese Trios bearbeitet wurde, ist im selben Jahr veröffentlicht worden. Diese überaus lebendige Musik wird meist zu „Suiten“ zusammengestellt, in denen das Tempo des selben Themas über 3 Tänze hinweg beschleunigt: *Passamezo*, *Padoana* und *Saltarello*. **Viaeras** akkordischer Citternstimme fügt dem Trio, bestehend aus hochgestimmten Lauten, wie sie in der *Zorzi-Suite* verwendet werden, eine kontrastierende Farbe hinzu, während der Teil, welcher sich auf das „*Passamezo Milano*“ (das als „*Passamezo antico*“ bekannt wurde) gründet, genau dieselbe Besetzung hat, nur diesmal mit größeren Instrumente, die eine Quarte tiefer gestimmt sind. Andererseits ist das „*Passamezo della Battaglia*“ eine einzigartige Vertonung der weitverbrei-

teten Tanzfassung von Clement Jannequins äußerst erfolgreichen Lied „La Guerre“ in dem der Lärm der Schlachten lebhaft imitiert wird.

Eine nur wenig bekannte Handschrift in der Bibliothek der Accademia Filarmonica in Verona ist heute noch als ein wichtiges Zeugnis erhalten, das Auskunft darüber gibt, wie Lauten bei der Aufführung von Madrigalen Mitte des 16. Jahrhunderts verwendet wurden. Jedes der 3 Teilstücke (von einem weiteren ist bekannt, daß es gegen Ende des 16. Jahrhunderts verloren ging) enthält eine Singstimme mit Lautenbegleitung, die sich von den tiefen Stimmen eines Madrigals ableitet. Obwohl diese Quelle bedauerlicherweise unvollständig ist, war Dr. David Nutter in der Lage, viele der nicht zuordenbaren Madrigale mit Hilfe der gedruckten Fassungen zu identifizieren. So ist es möglich, eine provisorische Rekonstruktion zu erstellen, in der die fehlenden Singstimmen durch bekannte Quellen ergänzt, fehlende Begleitungen (insofern diese rekonstruiert werden können) oder eine vermutlich hinzugehörnde Altstimme im selben Stil, hinzugefügt werden, wie wir das hier bei der großartigen Vertonung von Petrarchs Strophe „Temprar potess'io“, die in den überlieferten Teilen auch einige interessante vokale Ausschmückungen enthält, verwirklicht sehen. Dieses vierteilige Madrigal benutzt Zweiergruppen von Tenor- und Baßlauten, um die Singstimme zu begleiten. In dem klangvollen Dialog zu 8 Stimmen „Amor, se così dolce“ von Cipriano de Rore finden sich Teile des ersten Chores (mit ihren Lautenstimmen) in der Handschrift von Verona, und in der gleichen Weise haben wir zum 2. Chor zwei Baßlauten hinzugefügt.

Alessandro Piccinini (1566-ca.1638) war ein hervorragender und erfindungsreicher Musiker, dessen größten Werke für Laute und Chitarrone eine Parallele zur Musik für Tasteninstrumente seines Zeitgenossen Frescobaldi darstellen. Seine „Canzone“ für 3 Lauten (1623), eines der Meisterwerke aus dem Repertoire für Lautenensembles, beginnt in eher althergebrachtem, solid kontrapunktischem Stil, endet aber auf ganz und gar ungewöhnlicher Weise mit zwei hohen Instrumenten, die sich in virtuosen Passagen gegenseitig abwechseln — dies vor dem Hintergrund einer einfachen Begleitung durch die Baßlaute, wie sie schon Pacoloni 50 Jahre vorher komponiert hatte.

Beim englischen Maskenball, dem Equivalent des italienischen „ballo“ oder der französischen „ballet de cour“, war die künstlerische Elite Londons dazu aufgerufen, höfische Unterhaltung auf die allerverschwenderische Weise darzubieten. Große Talente wie Ben Jonson und Inigo Jones gestalteten Programme und Entwürfe von bleibendem Ruhm, indem sie in der Regel die Monarchie verherrlichten und extremen Patriotismus förderten. Einer der Musiker, die regelmäßig für Maskenbälle komponierten, war der Lautenspieler Robert Johnson (ca.1583-1633), dessen Vater John einer der führenden königlichen Lautenspieler zur Zeit Königin Elizabeths war. Für einen der verschwenderischsten Maskenbälle, „Oberon“ von Ben Jonson (1611), wurde Robert Johnson damit beauftragt, für die höfische Violinkapelle Tanzmusik zu arrangieren. Man weiß auch von ihm, daß er bei der selben Gelegenheit 20 Lauten für den „Tanz der Prinzen“ verpflichtet; die große Anzahl der Lauten ist außerdem in einem anonymen Augenzeugenbericht belegt: „... Bevor man in die Halle eintrat, erschienen 10 Musiker, jeder mit einer Laute und dazu 2 Jungen, die sehr schön einige Sonette sangen, in denen sie den Prinzen (Henry) und seinen Vater (James I) priesen ...“ Die Tänze von Johnson, die in dieser auf Vermutung basierten Rekonstruktion von Tim Crawford aufgeführt werden, stammen wahrscheinlich aus einem etwas späteren Maskenball anlässlich der Heirat von

Prinzessin Elizabeth und den Pfalzgrafen im Jahre 1613. Sie überlebten in ausgezeichneten fünfstimmigen Vertonungen für Streichinstrumente, die von dem Geiger William Brade stammen, sowie in Fassungen für Sololaute. Mit den „zwanzig Lauten“ waren auch noch andere Zupfinstrumente gemeint, wie die Mandora, Cittern, Bandora, Theorbe und Gitarre, wie es offenbar der Brauch für die „Entrées de luth“ bei den französischen „ballets de cour“ war. Bei den „Entrées de luth“ schritten die Spieler, bis zu 12 oder auch mehr an der Zahl, in fantastische Kostüme gekleidet, langsam auf die Bühne zu und spielten dort eine Art von Konzert, in der Regel feierlich und ausdrucksvoll. In diesen 3 Tänz von Johnson, die tonreicher und lebendiger als ihre französischen Gegenstücke sind, obwohl in einem verblüffend ähnlichen Stil gehalten, sind zu der bekannten Melodie die Passagen für die Diskantlaute eingefügt worden.

Bis vor kurzem wurde angenommen, daß der mit „Replete for 3 Lutes“ bezeichnete Teil einer englischen Lautenniederschrift in der walisischen Nationalbibliothek in Aberystwyth ein unmöglich zu rekonstruierendes Fragment sei. Es stellte sich jedoch heraus, daß es sich um eine Komposition für die tieferen vier Stimmen eines sehr bekannten, sechsstimmigen Begleitstückes von Robert Parsons (ca.1530-1570) handelte, das mit „The Songe called Trumpets“, „Mr.Parsons his Songe“, „Cante Cantate“ oder „Lusti Gallant“ betitelt wurde. Die fehlenden Lautenpassagen sind von Lyle Nordstrom nach den 2 verbliebenen Begleitstimmen rekonstruiert und mit der typischen Stimmaufteilung versehen worden, womit er einen wertvollen Beitrag zu dem sehr spärlichen Repertoire englischer Lautenensembles lieferte.

Einer der wichtigsten französischen Lautenspieler des frühen 17. Jahrhunderts war Nicolas Vallet (ca.1583-nach 1642), der fast seine ganze Schaffenszeit — wahrscheinlich als ein Huguenotte im Exil — in den Vereinigten Provinzen, die wir heute die Niederlande nennen, verbracht zu haben scheint. Er knüpfte Verbindungen zu England: Adam Vallet, ein Verwandter, arbeitete als Musiker für den englischen Hof und Nicolas widmete seine „Regia Pietas“ (1620), die Vertonung aller 150 Psalmen für Sololaute, James I. 1626 gründete er in Amsterdam ein dauerhaftes Quartett und ein überlieferter Vertrag zwischen ihnen zeigt uns, daß die Gruppe bei Banketten und Hochzeiten zum Tanz aufspielten. Wir können mit Sicherheit annehmen, daß die Musik, die sie machten, der Suite von 7 Sätzen für 4 Lauten, die Vallet 1616 veröffentlicht hatte, recht ähnlich war. Hier existiert eine weitere Verbindung zum „ballet de cour“, da es sehr wahrscheinlich ist, daß die ersten 4 Sätze in Pariser Balletten uraufgeführt wurden, obwohl wir nicht sicher sein können, was die Originalbesetzung anbelangt.

Ein weiterer Lautenspieler einer früheren Generation, der in den Niederlanden arbeitete, war Emanuel Adriansen, dessen „Pratum musicum“ 1584 veröffentlicht wurde. Es enthält sowohl Fantasien und Tänze für Sololaute und die üblichen Solokompositionen für Singstimmen, als auch eine interessante Sammlung von Madrigalen und Liedkompositionen, in denen nur 2 von ehemals 4 Singstimmen mit einer Lautenmelodie versehen wurden. Trotzdem wurde bei Lassus' „Madonna mia pieta“ 3 Lautenstimmen hinzugefügt, während die beiden Lieder von Hubert Waelrant von einer Gruppe von 4 Lauten begleitet werden, die die jeweiligen Singstimmen verdoppeln und einige charakteristisch ausgeschmückte Kadenzen vortragen. „Als ick u vinde“ ist ein seltenes Beispiel für ein holländisches Lied, doch Waelrant veröffentlichte außerdem noch eine Fassung des Stückes mit italienischem Text, von der eine recht unterschiedliche Stim-

mung ausgeht. Hier werden die beiden Fassungen durch die Instrumentalversion voneinander getrennt.

**JAKOB LINDBERG** wurde 1952 in Danderyd, Schweden, geboren. Nach Musikstudien an der Stockholmer Universität fuhr er nach London, wo er am Royal College of Music Gitarre und Laute studierte. Er interessierte sich immer mehr für die Laute und die Lautenmusik und beschloß gegen Ende seiner Studienzeit, sich gänzlich diesem Instrument zu widmen.

Seit seiner Schlußprüfung ist er ein sehr gefragter Sololautenist. Er ist in Europa, Kanada und den USA sowie in Japan aufgetreten, hat viele Sendungen für den BBC und den Schwedischen Rundfunk gemacht, und hat in vielen anderen Ländern Radioaufnahmen gemacht.

Er wurde 1979 zum Nachfolger von Diana Poulton als Lautenprofessor am Royal College of Music in London ernannt.

Auf derselben Marke: **BIS-LP-201,211,226,257,260,266, 267,290,293,315,327.**

**ROBERT MEUNIER** wurde 1954 in Toronto, Kanada geboren. Nachdem er einige Jahre des Gitarrenstudiums in Kanada abgeschlossen hatte, entschied er sich, in London Laute zu studieren, was er mit dem ARCM-Diplom des Royal College of Music abschloß. Er hat sowohl als Solist als auch in Ensembles in vielen Ländern der Welt Konzerte gegeben, darunter in Europa und Kanada; weiterhin mehrere Rundfunkaufnahmen für den Belgischen Rundfunk, BBC und Radio Canada.

Robert Meunier ist in einigen der führenden Ensembles in London tätig gewesen. Gegenwärtig studiert er intensiv die französische Lautenmusik des Barock.

**NIGEL NORTH** ist Professor für Laute an der Guildhall School of Music and Drama in London und hat seit 1976 eine einzigartige Karriere als Fachmann für Barocklaute und die Kunst des Continuospiels gemacht. Er ist durch ganz Europa und Nordamerika gereist und hat Solokonzerte gegeben und Meisterklassen geleitet. Er hat fünf Soloplatten aufgenommen. 1985 führte er als erster überhaupt die gesamte Lautenmusik Bachs auf. 1987 erscheinen 2 Bücher bei Faber: „A Continuo Method for the Lute, Archlute and Theorbo“ sowie „A Handbook for Lutenists“ in der Faber Taschenbuchreihe „Alte Musik“.

**PAUL O'DETTE** (geb.1954 zu Pittsburgh) begann im Alter von 15 Jahren klassische Gitarre zu studieren und gewann sechs Monate später den ersten Preis bei einem vom Sinfonieorchester Columbus, Ohio veranstalteten Wettbewerb. Nach Studien bei Christopher Parkening und Michael Lorimer ging er dazu über, auf Vollzeit Laute zu studieren. Er tat dies in Basel bei Thomas Binkley und Eugen Dombois. O'Dette machte weite Konzertreisen in Nordamerika, Europa und dem vorderen Orient, sowohl als Solist als auch mit Ensembles wie das Studio der frühen Musik, Concentus Musicus (Wien) und The Musicians of Swanee Alley. Seit 1977 ist er „Director of Early Music“ an der Eastman School of Music in Rochester.

Auf derselben Marke: **BIS-LP-267.**

Le luth a l'habitude de représenter, avec raison, l'instrument solo par excellence. Sa délicatesse de son alliée au pouvoir de jouer toutes les voix d'une composition polyphonique le rendit idéal pour le déploiement de virtuosité. Mais les luths, surtout aux mains de professionnels, furent souvent regroupés en ensembles, le plus communément en duos où un habile exécutant improvisait des passages virtuoses et des contrepoints sur un accompagnement plus simple joué par son assistant sur un second luth. Cependant les groupes étaient parfois plus grands: des trios et des quatuors jouaient souvent lors de danses et, lors d'occasions spéciales comme les « ballets de cour », les « mascarades » ou les complexes « Intermedi » florentins, des groupes très nombreux d'instruments à cordes pincées — même jusqu'à 40 — étaient combinés pour un effet ravissant. Ce disque donne une idée du nombre de possibilités suggérées par les sources dispersées de la musique pour ensemble de luths de la Renaissance et du premier baroque.

Un des plus grands virtuoses italiens du luth de la fin du 16<sup>e</sup> siècle est **Giovanni Antonio Terzi**, également très apprécié comme chanteur, dont les deux livres de musique pour luth (1593 et 1599) présentent quelques-uns des arrangements et des compositions les plus idiomatiquement originales pour l'instrument solo. Alors que les arrangements sont plutôt délaissés aujourd'hui à cause de leur grande difficulté technique, Terzi est bien connu des luthistes pour ses duos et pour la « canzona » ou « fantasia » pour quatre luths. Dans cette pièce habilement composée, deux paires de luths se mesurent l'une avec l'autre à la façon des canzonas de l'époque pour double chœur de Guami et de Gabrieli.

L'exécution de la musique de danse du 16<sup>e</sup> siècle est un sujet à controverse propre aux débats des musicologues érudits. Sur quels instruments cette musique était-elle jouée? Les versions assez simple d'ensemble de danses populaires qui nous ont été transmises représentent-elles ce qui était de fait entendu dans les salles de bal de l'époque? La musique de danse pour un groupe de trois luths (ainsi que décrite dans quelques peintures du 16<sup>e</sup> siècle) dans « Longe Elegantissima ... Carmina » de **Giovanni Pacoloni** (imprimé en 1564, probablement d'après une édition antérieure), représentant des versions de plusieurs danses populaires soigneusement orchestrées pour l'ensemble, nous donne une idée unique et claire d'un type d'accompagnement de danse. Un solide support harmonique est donné par le luth basse dont les seules autres fonctions sont un emploi charmant de motifs répétés de basse, alors que les deux autres luths sont pourvus de divisions détaillées dont le caractère improvisateur est souligné par le manque apparent d'intérêt de Pacoloni pour les discordances harmoniques. Une partie supplémentaire de cithare de **Frederico Viera**, faite sur mesure pour ces trios, fut publiée la même année. Cette musique merveilleusement animée est surtout arrangée en « suites » dans lesquelles le même matériel thématique s'accélère graduellement dans trois danses: **Passamezo**, **Padoana** et **Saltarello**. La partie d'accords à la cithare de **Viera** ajoute une couleur contrastante au trio de luths dans les aigus employé dans la suite « **Zormi** », alors que la suite basée sur le « **Passamezo Milanese** » (ensuite connu sous le nom de « **Passamezo antico** ») n'emploie que le trio cette fois d'instruments plus gros accordés une quarte plus basse. Le « **Passamezo della Battaglia** », d'un autre côté, est un simple arrangement de la version populaire de danse de la chanson à programme au succès montre « **La Guerre** » de **Clément Jannequin** où les bruits de la bataille sont imités d'une manière vivante.

Un manuscrit peu connu de la bibliothèque de l'Accademia Filarmonica à Vérone a conservé un témoignage important sur la façon dont les luths y étaient utilisés dans l'exécution de madrigaux dans les années 1550. Chacun des trois livres (on sait qu'un autre, probablement semblable, avait été perdu à la fin du 16<sup>e</sup> siècle) contient une partie vocale et un accompagnement de luth provenant des voix graves du madrigal. Quoique cette source soit frustrante par son insuffisance, Dr. David Nutter a été capable d'identifier plusieurs des madrigaux non-assignés avec des versions imprimées. Une reconstruction provisoire peut ainsi être faite en fournissant des parties vocales manquantes des sources publiées, ajoutant des accompagnements faisant défaut (en autant que ceux-ci peuvent être reconstruits), ou en ajoutant une partie d'alto conjecturale dans le même style; c'est ce que nous avons fait ici pour le délicat arrangement anonyme de la strophe de Pétrarque « *Temprar potess'io* » qui contient également d'intéressants ornements vocaux dans les parties substantantes. Ce madrigal à quatre voix emploie des paires de ténors et de luths basses pour accompagner les voix; dans le dialogue sonore à 8 « *Amor, se così dolce* » de Cipriano de Rore, des parties du chœur aigu (avec leurs parties de luths) se trouvent dans le manuscrit de Vérone et nous avons ajouté également une paire de luths basses au chœur basse.

Alessandro Piccinini (1566-ca 1638) était un musicien distingué et innovateur dont les belles œuvres pour le luth et le chitarrone font un parallèle avec la musique pour clavier de son contemporain Frescobaldi. Sa « *canzona* » pour trois luths (1623), un des chefs-d'œuvre du répertoire pour ensembles de luth, commence dans un style contrapuntique solide plutôt conservateur, mais finit de façon saisissante avec les deux instruments supérieurs échangeant des passages virtuoses sur l'accompagnement sobre du luth basse, plutôt que de la façon dont Pacoloni avait fait plus de 50 ans auparavant.

Dans la « *mascarade* » anglaise, l'équivalent du « *ballo* » italien ou du « *ballet de cour* » français, l'élite artistique londonienne était mobilisée pour divertir la cour de façon extrêmement luxueuse. De grands talents comme Ben Jonson et Inigo Jones produisirent des scripts et des dessins de renommée durable, faisant généralement l'éloge de la monarchie et encourageant un patriotisme extrême. Un des musiciens qui fournissait régulièrement de la musique pour les mascarades est le luthiste Robert Johnson (ca 1583-1633) dont le père John était un des principaux luthistes royaux sous le règne de la reine Elizabeth. Pour une des mascarades les plus somptueuses, « *Oberon* » de Ben Jonson (1611), on demanda à Robert Johnson de livrer de la musique de danse qui devait être arrangée pour le groupe de violons de la cour. On sait aussi qu'il a engagé « *XX luths ... pour la danse du Prince* » dans la même mascarade. Le grand nombre de luths participants est confirmé plus loin par le compte rendu d'un témoin oculaire anonyme: « *Avant d'entrer dans la salle, dix musiciens apparurent chacun avec un luth et deux garçons qui chantaient très bien quelques sonnets en l'honneur du prince (Henri) et de son père (Jacques I)* ». Les danses de Johnson exécutées dans cette reconstruction conjecturale par Tim Crawford originent probablement d'une mascarade un peu postérieure en l'honneur du mariage de la princesse Elizabeth et de l'électeur palatin en 1613; elles subsistent en arrangements à cinq voix pour cordes du violoniste William Brade, ainsi qu'en versions pour luth solo. Les « *vingt luths* » comprennent d'autres instruments à cordes pincées, par exemple la mandore, la cithare, la pandore, les théorbés et la guitare, comme c'était la coutume pour les « *Entrées de luth* » dans les « *ballets*

de cour » français. Dans les « Entrées de luth », les joueurs, jusqu'à douze ou plus et vêtus de costumes fantastiques, avançaient lentement sur la scène pour y jouer une sorte de concert. Leur musique était généralement grave et expressive. Dans ces trois danses de Johnson qui sont plutôt plus mélodieuses et animées que leurs équivalents français, mais dans un style semblable frappant, des divisions pour le luth aigu ont été ajoutées aux accords répétés.

Jusqu'à récemment, on croyait que la seule partie marquée « Replete for three lutes » dans un manuscrit anglais de luth — maintenant à la bibliothèque nationale de Wales à Aberystwyth — était un fragment isolé, impossible à reconstruire. Il s'avère cependant que c'est un arrangement des quatre parties inférieures d'une pièce consort très populaire de **Robert Parsons** (ca 1530-1570) aux titres variés: « The Songe called Trumpets », « Mr Parsons his Songe », « Cante cantate » et « Lusti Gallant ». Les parties de luth manquantes ont été reconstruites à partir des deux parties consort existantes et Lyle Nordstrom y a inscrit des divisions idiomatiques au luth, apportant ainsi un ajout de mérite au très mince répertoire anglais pour ensemble de luths.

Un des plus importantes luthistes français du début du 17<sup>e</sup> siècle est **Nicolas Vallet** (ca 1583-après 1642) qui semble avoir fait toute sa carrière dans les Provinces Unies — ce qu'on appellerait aujourd'hui les Pays-Bas — probablement en tant qu'exilé huguenot. Il établit des liens avec l'Angleterre: un parent, Adam Vallet, travaillait comme musicien à la cour d'Angleterre, et Nicolas dédia sa « Regia Pietas » (1620), un arrangement des 150 psaumes pour luth solo, à Jacques I<sup>er</sup>. En 1626, il fonda un quatuor permanent à Amsterdam avec trois luthistes anglais et un contrat subsistant nous dit que le groupe jouait à des danses, à des banquets et à des mariages. Nous pouvons sûrement supposer qu'ils ont joué de la musique assez semblable à cette « suite » de sept pièces pour quatre luths que Vallet a publiée en 1616. Il se trouve ici un autre lien avec le « ballet de cour » parce qu'il y a une bonne probabilité que les quatre premiers numéros étaient originellement joués aux « ballets » parisiens, quoiqu'on ne peut pas être sûr de leur instrumentation première.

Un autre luthiste d'une génération antérieure travaillant dans les Pays-Bas est **Emmanuel Adriansen**, dont la pièce « Pratum Musicum » fut d'abord publiée en 1584. En plus de contenir des fantasias et des danses pour luth solo et les arrangements solos usuels de numéros vocaux, elle comprend une intéressante série de madrigaux et d'arrangements de chansons dans lesquels seulement deux des quatre (ou plus) parties vocales originales étaient données, conjointement avec une partie de luth. La « Madonna mia pieta » de Lassus possède cependant trois parties de luth, alors que les deux chansons d'Hubert Waelrant sont accompagnées par un consort de quatre luths doublant les parties vocales individuelles et fournissant quelques cadences à l'orientation caractéristique. La chanson « Als ick u winde » est un rare exemple de chanson en hollandais, mais Waelrant publia aussi une version de la chanson avec des paroles italiennes au sentiment plutôt différent. Les deux textes sont ici chantés séparés par une version pour luths seuls.

**JAKOB LINDBERG** est né à Danderyd, en Suède, en 1952. Après avoir étudié la musique à l'Université de Stockholm, il partit pour Londres, afin d'y travailler la guitare et le luth au Collège Royal de musique. Son intérêt pour le luth ne fit qu'augmenter, et vers la fin de ses études il décida de se vouer entièrement à cet instrument.

Depuis qu'il a obtenu son diplôme, il a été très demandé comme soliste et a ainsi donné de nombreux concerts en Europe, au Canada, aux USA et au Japon. Il a participé à un grand nombre d'émissions pour la BBC et la Radio Suédoise et a également fait des enregistrements à la radio dans plusieurs autres pays.

Jakob Lindberg fut choisi pour succéder à Diana Poulton comme professeur de luth au Collège Royal de musique, en 1979.

**Dans la même collection: BIS-LP-201,211,226,257,260,266,267,290,293,315,327.**

**ROBERT MEUNIER** est né en 1954 à Toronto, Canada. Après avoir terminé plusieurs années d'études de la guitare au Canada, il décida de continuer à travailler le luth à temps plein à Londres, finissant par décrocher le diplôme ARCM du Collège Royal de musique en interprétation au luth. Il s'est fait entendre comme soliste et avec des ensembles dans plusieurs pays d'Europe et au Canada, lors de productions radiodiffusées de la Radio belge, de la BBC et de Radio Canada.

M.Meunier a travaillé avec d'éminents ensembles anglais et se spécialise actuellement dans l'étude de la musique baroque française pour luth.

**NIGEL NORTH** est professeur de luth à la Guildhall School of Music and Drama à Londres et, depuis 1976, il fait une carrière unique comme spécialiste de luth baroque et de l'art du continuo. Il a fait des tournées partout en Europe et en Amérique du Nord, donnant des récitals et des cours de maître; il a enregistré cinq disques solos. En 1985, il donna la toute première exécution de l'intégrale de la musique pour luth de Bach au Wigmore Hall à Londres. En 1987, deux de ses livres seront publiés chez Faber: « A continuo method for the Lute, Archlute and Theorbo » et « A Handbook for lutenists » dans la série « Faber Early Music Handbook ».

**PAUL O'DETTE** (né en 1954 à Pittsburgh) commença des études de guitare classique à l'âge de 15 ans; six mois plus tard, il gagnait le premier prix d'une compétition patronnée par l'Orchestre Symphonique de Columbus (Ohio). Il étudia avec Christopher Parkening et Michael Lorimer avant de se dédier entièrement au luth, ce qu'il fit à Basle, Suisse, avec Thomas Binkley et Eugen Dombois. M.O'Dette s'est produit souvent en Amérique du Nord, en Europe et au Moyen-Orient, en récital et avec des ensembles comme le Studio der frühen Musik, le Concentus Musicus de Vienne et Les Musiciens de Swanne Alley. Depuis 1977, il est le directeur de la musique ancienne à l'Ecole de Musique Eastman, Rochester.

**Dans la même collection: BIS-LP-267.**

### TEMPRAR POTESS'IO (Petrarca)

Temprar potess'io in sì soavi note  
I miei sospiri ch'addolcisen Laura,  
Facendo a lei ragion ch'a me fa forza!  
Ma pria sia'l verno la stagion de' fiori  
Ch'amor fiorisca in quella nobil alma  
Che non curò giamai rime né versi.

### AMOR, SE COSÌ DOLCE

(Dialogue between two choirs of lutes and voices)

Choir 1: Amor, se così dolce è il mio dolore,  
Ond'avien ch'io ne pianga e mi lamenti?  
E quando son i miei desir contenti,  
Perché nasce nel cor dubio e timore?

Choir 2: Avien che spesso la speranza more  
In te d'impetrar pace a tuoi tormenti;  
E se talhor qualche dolcezza senti,  
Pensi e riguardi nel fuggir dell'hore.

1: Dunque debb'io sperar?

2: Sperate amanti,  
Che se ben tardo pur gradisco al fine  
Le vostre lunghe noie ei vostri pianti.

1: Dunqu'haver dev'ogni mia doglia fine?

2: Havrà, ma sempr'ai risi e ai dolci canti  
L'hore del lagrimar sono vicine.

### ALS ICK U VINDE — VORRIA MORIRE

Als ick u vinde met u spil' en spinrock  
Met u schoon handen ende roode wanghen,  
Dan vind ic dat ic ben van u ghevanghen.

Vorria morire per uscir di guai

Ma mi par mala cos'amaro me ne;  
Per che s'io mor' oimè, non veggia te ne.

*If only I could tune my sighs  
To such sweet notes that they would  
Soften the breeze ("Laura")  
Bringing to account she who overpowers me!  
But winter will be the season of flowers  
Before love blooms in that noble soul  
That never cared for rhymes or verses.*

Choir 1: Love, if my grief is so sweet,  
Why do I weep and complain about it?  
And when my desires are fulfilled,  
Why are doubt and fear born in my heart?

Choir 2: It often happens that hope dies  
In you so that you may gain peace from  
your torments;  
And if you sometimes feel some sweetness,  
Just think and take note of the fleeting hour.

1: So must I have hope?

2: Hope, lovers,  
For, late as it may be, in the end I welcome  
Your long-felt weariness and your weeping.

1: So all my griefs must come to an end?

2: They must, but times of tears are always  
Close to times of laughter and sweet songs.

*When I find you with your spindle and distaff,  
With your beautiful hands and red cheeks,  
Then I find myself well and truly captured  
by you.*

*I should like to die, to leave all my woes:  
But it seems such an evil thing, for it is so  
painful to me:  
So that if I die, alas, pay no heed to it.*

## O VILANELLA

O Vilanella quand'al' aqua vai  
Dimi se fresca torn' e poi che fai.  
Non posso mo dimelo mo.  
O Vilanella bella  
Et quando ti basciarò  
O dolce vilanella?  
Non posso mo dimelo mo  
O Vilanella ....

*O little peasant girl, when you go to the  
stream,  
Tell me if you return refreshed and then  
what you do.  
O beautiful little peasant girl,  
When shall I kiss you,  
O sweet little peasant girl?  
I can't! — Tell me now!  
O little peasant girl ....*

Recording Data: 1985-07-08/10 at Boxgrove Priory, Chichester, England.  
Recording Engineer: Nick Parker  
Digital Editing: Nick Parker  
Microphones by Schoeps & AKG, Mixing Deck by DDA, recorded on Sony 701  
Digital Equipment.  
Producer: Nick Parker  
Co-Producer: Robert Meunier  
Post-Production Assistant: Katie Heller  
Cover Text: Tim Crawford © 1986  
German Translation: Ulrike Fischer & Christoph Breuninger  
French Translation: Arlette Chené-Wiklander  
Back Cover Photo: Nick Parker  
Album Design: Robert von Bahr  
Type Setting: Andrew Barnett  
Lay-out: William Jewson  
Repro: Kåpe Grafiska, Stockholm

#### **ACKNOWLEDGEMENTS**

**Peter Holman** who originated the idea.  
**David Nutter** and **Tim Crawford** for work in reconstructing parts for the Italian madrigals.  
**Lyle Nordstrom** for reconstructed parts for the "Songe called Trumpets".  
**Doug Freundlich** for lending his D-bass lute.  
**Dr. Margaret Kempton** of Boxgrove Priory.  
**Angela Voss** for the Italian translations.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40  
info@bis.se www.bis.se

© & © 1985 & 1986, BIS Records AB

