



Recorder

Renaissance Recorder Anthology 2

32 Pieces for Soprano (Descant) Recorder and Piano
selected and edited by Kathryn Bennetts and Peter Bowman

32 Pièces pour Flûte à bec soprano avec piano
sélectionnées et editées par Kathryn Bennetts et Peter Bowman

32 Stücke für Sopran Blockflöte und Klavier
ausgewählt und herausgegeben von Kathryn Bennetts und Peter Bowman

With online material (audio)

ED 13592D
ISMN 979-0-2201-3905-5
ISBN 978-1-84761-546-6

 SCHOTT

www.schott-music.com

Mainz · London · Madrid · Paris · New York · Tokyo · Beijing
© 2016/2022 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz · Printed in Germany

ED 13592D

British Library Cataloguing-in-Publication Data.

A catalogue record for this book is available from the British Library

ISMN 979-0-2201-3905-5

ISBN 978-1-84761-546-6

© 2016/2022 Schott Music Ltd, London

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission from Schott Music Ltd, 48 Great Marlborough Street, London W1F 7BB

Audios recorded at Ten21 Recording Studio, 12th August 2015

Recorder: Kathryn Bennetts

Harpsichord: Yeo Yat-Soon

Sound Engineer: Sean Kenny

Cover image: Girl with a Flute, ca. 1630, Jan van Biljert (ca. 1597–1671)

Source: The Yorck Project

French translation: Michaëla Rubi

German translation: Heike Brühl

Music setting and page layout: Darius Heise-Krzeszton, www.notensatzstudio.de

Printed in Germany S&Co.9046

Contents / Sommaire / Inhalt

Page / Seite

Introduction	4
Grading Repertoire	4
Introduction (French)	5
Classement du répertoire par niveau	5
Einleitung	6
Einleitung nach Schwierigkeitsgraden	6

The Pieces / Les pièces / Die Stücke

Title / Intitulé / Titel	Composer / Compositeur / Komponist	
1. Es ist ein Ros entsprungen	Anon. (Praetorius)	8
2. Fabordón	Anon. (Mudarra)	8
3. Bransle de Poitou	Adrian le Roy	9
4. Ronde "Tausand Dukaten im Sack"	Tielman Susato	10
5. M. George Whitehead his Almand	John Dowland	10
6. La Traditora (Galliard)	Anon.	12
7. The Night Watch (Almain)	Anthony Holborne	13
8. Alman	Robert Johnson	14
9. Nachtanz "Sehr zu Unrecht"	Tielman Susato	14
10. Galliard "La Rocha el Fuso"	Anon.	16
11. Gaillard "La Fanfare"	Pierre Phalèse	17
12. Quanto sia liet' il giorno	Philippe Verdelot	18
13. Alman	Anon.	20
14. Ronde "Mein Freund"	Tielman Susato	21
15. Second Ronde	Tielman Susato	21
16. Ronde	Tielman Susato	22
17. Alman	Robert Johnson / Giles Farnaby	23
18. Ronde "Es war einmal ein Mädchen"	Tielman Susato	24
19. Fayne Would I Wedd	Richard Farnaby	25
20. Pastime with Good Company	Henry VIII	26
21. Narrenaufzug	Tielman Susato	26
22. Pavane de la Bataille	Anon.	28
23. Galliarde de la Bataille	Anon.	30
24. Air	Thomas Morley	31
25. Fricassée	Anon. (Attaignant)	32
26. Wolsey's Wilde	William Byrd	34
27. Tower Hill	Giles Farnaby	36
28. Ballet des Matelotz	Michael Praetorius	37
29. Ballet des Princesses	Anon. (Terpsichore)	38
30. Fantasia	Ludwig Senfl	39
31. Sellinger's Round	Anon.	42
32. Fantasia	Anthony Holborne	44
Renaissance Dances and other musical forms		46
Danses de la Renaissance		47
Renaissancetänze		48
Renaissance Composers and Publishers		49
Compositeurs et éditeurs de la Renaissance		50
Komponisten und Verlage der Renaissance		52
Notes on the Pieces		54
Notes sur les pièces		56
Anmerkungen zu den Stücken		58
About the Authors / À propos des auteurs / Über die Autoren		61
Bibliography / Bibliographie		62
Download Information and Track List		64

Introduction

The present collection of pieces is for soprano (descant) recorder and piano/harpsichord.

It has been our intention here to include repertoire that is varied, idiomatically arranged for the recorder, as well as musically and technically rewarding. All the pieces were first published between the early part of the 16th century and the early part of the 17th century – a period of around 100 years, providing a selection of music from the late renaissance.

Decisions regarding the selection and grading of the pieces are based on our own practical experience as teachers rather than the requirements of examination boards or competitions. The selection of pieces also contains some deliberate musical challenges for the recorder player including the ability to play in a broad singing style as well as in a tightly rhythmic dance style. These two styles often occur side-by-side in the recorder's repertoire and the ability to change quickly from one to the other is an essential musical skill for players. A further technique required in a number of pieces is the ability to tongue quickly and accurately, and to be able to introduce variety of articulation.

All European music has its roots in either song or dance and nowhere is this more evident than in the relatively uncomplicated musical styles of renaissance dance music. Understanding the roots of the recorder's repertoire is necessary to gain an understanding of the instrument's fundamental technique as well as the more complex musical styles that followed in later centuries. The inclusion of a wide range of dances as well as more abstract pieces is intended to lay a firm foundation for the player's technical and musical development.

The technical challenges are in general restricted to developing clear and accurate tonguing appropriate for both a singing style of playing and lively, rhythmic playing. Finger dexterity and breath control are of course part of the player's essential technical equipment and opportunities for developing these are present in every piece.

The teaching notes and information about the renaissance dances and other musical forms included in this book are intended to help the student by placing the music into context and providing the motivation to explore the musical and expressive possibilities of each piece. The commentary cannot, however, replace the partnership of student and teacher working together in a weekly lesson. We hope that the pieces in this book will inspire recorder players to discover more about their instrument and its repertoire and, as a result, to practise purposefully – to learn, improve and enjoy their music-making.

Kathryn Bennetts and Peter Bowman

Grading Repertoire

International Grading Systems

Grading repertoire is an essential tool in instrumental and vocal pedagogy. Presenting music in a progressive order is an approach to teaching that can be found in tutor and repertoire books across the world and throughout the ages. Whilst many resources agree on this basic format, the labelling and identifying of different stages of musical development has proved more elusive. Some countries measure instrumental and vocal progress by a succession of grades, whilst others have levels or steps.

Given the diversity of international approaches to the grading and labelling of pedagogical repertoire, it is not surprising that no system can cater for all countries. As such, it is probably more appropriate to suggest that a student starting to use this book should have at least 4–5 year's playing experience. In terms of steps, levels or grades, this would be Grade 3–4 (UK and Commonwealth), late beginner or elementary (USA) or early level 2–3 (Germany).

Criteria for the Selection of Repertoire

It can often be a challenging task to select music for students that is appropriate for their stage of development, yet appeals to the student purely on a musical level. The criteria for selection are therefore a mixture of the following points:

- Technical/musical requirements of the piece
- Technical/musical ability of the student
- Musical interests of the student
- Music reading ability
- Age of the student: a younger student, a teenage learner or an adult student.

The Graded Repertoire in this Anthology

Applying the criteria has led to the inclusion of a broad range of repertoire at this level, aimed at the different categories of student identified above. The inclusion of different dance styles such as pavane, branle and galliard, as well as abstract pieces and descriptive pieces such as the *Fantasias* and *Narrenaufzug*, is intended to raise awareness of the range of musical styles legitimately available to recorder players and to highlight the versatility of the instrument. Programmatic titles can lead to imaginative interpretations of a music that is so distant in time yet can again be so vital to our own era.

All metronome markings are editorial and intended to be suggestions only. The quicker tempi of some pieces will provide challenges, particularly with regard to tonguing and finger dexterity, whereas stylistic challenges are provided by the inclusion of descriptive character pieces as noted above.

This selection of 32 pieces is intended to combine established teaching repertoire with less well-known works.

Introduction

Ce recueil de pièces est consacré au répertoire pour flûte à bec soprano et piano/clavecin de la Renaissance.

Nous avons voulu présenter ici un répertoire varié qui soit à la fois arrangé de manière idiomatique pour la flûte à bec et satisfaisant du point de vue musical et technique. Toutes les pièces sélectionnées sont représentatives de la musique de la fin de la Renaissance et ont été publiées pour la première fois sur une période d'environ 100 ans, entre le début du 16^e et le début du 17^e siècle.

Les décisions relatives à la sélection des morceaux et à leur classement par niveau ont été prises en fonction de notre expérience personnelle d'enseignants plutôt que des exigences de jurys d'examen et de concours. Le choix des œuvres contient aussi quelques défis musicaux délibérés pour le flûtiste à bec et notamment la capacité de jouer aussi bien dans un style ample et chantant que dans un style de danse rigoureusement rythmique. Ces deux styles apparaissent souvent côte à côte dans le répertoire pour flûte à bec et la capacité de passer rapidement de l'un à l'autre est une compétence musicale essentielle des musiciens. Certaines des pièces nécessitent en outre des coups de langue très rapides et des articulations variées.

Toute la musique européenne puise ses racines dans le chant ou dans la danse et les styles relativement simples de musique de danse de la Renaissance en sont un exemple particulièrement évident. La connaissance des racines du répertoire de la flûte à bec permet de mieux comprendre les techniques de base de l'instrument et les styles musicaux plus complexes des siècles suivants. Le choix d'une large palette de danses complétées de pièces plus abstraites vise à poser des fondations solides pour le développement technique et musical des élèves.

Généralement, les enjeux techniques se limitent au développement de coups de langue nets et précis adaptés à la fois à un style chantant et à un jeu rythmique et animé. Bien entendu la dextérité des doigts et le contrôle de la respiration font partie de l'équipement technique essentiel du flûtiste et toutes les pièces offrent la possibilité de les développer.

Les notes pédagogiques et les informations de fond sur les danses de la Renaissance et les autres formes musicales présentes dans ce recueil ont pour objectif d'aider les élèves à placer la musique dans son contexte et de leur fournir la motivation d'explorer le potentiel musical et expressif de chaque morceau. Cependant, ces commentaires ne peuvent se substituer aux séances de travail hebdomadaires avec un professeur.

Nous espérons que les morceaux de ce recueil inspireront aux flûtistes à bec l'envie d'en savoir davantage sur leur instrument et son répertoire, et dans la foulée, de s'entraîner en se fixant des objectifs – pour apprendre, s'améliorer et éprouver le plaisir du jeu.

Kathryn Bennetts et Peter Bowman

Classement du répertoire par niveau

Systèmes internationaux de classement par niveau

Le classement du répertoire par niveau est un outil essentiel de la pédagogie vocale et instrumentale. Présenter la musique dans un ordre progressif est une approche de l'enseignement présente dans les manuels et les recueils de musique du monde entier, à toutes les époques. Tandis que de nombreuses sources s'accordent sur ce format de base, l'appellation et l'identification des différentes étapes du développement musical se révèlent plus difficiles à cerner. Certains pays mesurent la progression vocale et instrumentale en une succession de degrés, tandis que d'autres parlent de niveaux ou de paliers.

Étant donnée la diversité des approches et des appellations au plan international dans ce domaine, il n'est pas surprenant qu'aucun système ne puisse convenir à l'ensemble des pays. De ce fait, il est probablement plus approprié de suggérer qu'un élève commençant à utiliser ce recueil doit avoir au moins 4 à 5 ans de pratique instrumentale. En termes de paliers, niveaux ou degrés, cela correspondrait au degré 3–4 (RU et Commonwealth), au niveau élémentaire 1 ou 2 (USA) ou niveau 2–3 (Allemagne).

Critères de sélection du répertoire

La tâche de sélectionner du répertoire adapté à chaque stade de développement des élèves qui soit également attrayant sur le plan strictement musical peut s'avérer parfois ardue. C'est pourquoi, nos critères de sélection sont constitués d'un panachage des éléments suivants :

- Exigences techniques/musicales de la pièce,
- Capacités techniques/musicales de l'élève,
- Centres d'intérêt musicaux de l'élève,
- Compétences en termes de lecture de partitions,
- Âge de l'élève : enfant, adolescent ou adulte.

Le répertoire classé dans la présente anthologie

À ce niveau, l'application de ces critères a permis d'inclure une large palette de répertoire s'adressant aux différentes catégories d'élèves identifiées ci-dessus. La présence de différents styles de danses telles que la pavane, le branle et la gaillarde, ou de pièces abstraites et descriptives telles qu'*Fantasia*s et *Narrenaufzug*, doit permettre à l'élève de prendre conscience de l'éventail de styles musicaux légitimement accessibles aux flûtistes à bec et souligner la polyvalence de l'instrument. Les titres à programme peuvent donner lieu à des interprétations inventives d'une musique qui, bien que d'origine distante dans le temps, peut s'avérer essentielle à notre époque.

Toutes les indications métronomiques sont de l'éditeur et ne sont proposées qu'à titre de suggestion. Le tempo plus rapide de certaines pièces constituera un défi à relever, notamment en termes de coups de langue et de dextérité des doigts, tandis que dans les pièces de caractère descriptif citées plus haut, le défi sera plutôt de nature stylistique.

Les 32 pièces sélectionnées mêlent à la fois du répertoire pédagogique déjà bien établi et des œuvres moins connues.

Einleitung

Die vorliegende Sammlung besteht aus Stücken für Sopranblockflöte und Klavier/Cembalo. Es war uns wichtig, Spielstücke zu präsentieren, die abwechslungsreich sind, gut auf der Blockflöte gespielt werden können, und die sowohl musikalisch als auch technisch interessant sind. Alle Stücke wurden erstmals zwischen Anfang des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts veröffentlicht – ein Zeitraum von ca. 100 Jahren, aus dem eine Auswahl von Musikstücken der Spätrenaissance getroffen wurde.

Die Entscheidungen für die Auswahl und den Schwierigkeitsgrad der Stücke haben wir auf der Grundlage unserer eigenen Erfahrungen als Lehrer getroffen und nicht aufgrund der Anforderungen von Prüfungsausschüssen oder Wettbewerben. Bei der Auswahl der Stücke haben wir außerdem auf gewisse musikalische Herausforderungen für den Blockflötenspieler geachtet, z. B. das Spielen in einem gedehnten, singenden Stil einerseits und in einem straffen rhythmischen Tanzstil andererseits. Diese beiden Spieltechniken kommen in der Blockflötenliteratur häufig nebeneinander vor, und so ist es wichtig, dass die Spieler schnell zwischen beiden Techniken wechseln können. Eine weitere Fähigkeit, die in zahlreichen Stücken gefordert wird, ist, die Töne schnell und präzise mit der Zunge anzustoßen. Außerdem sollten die Spieler in der Lage sein, verschiedene Artikulationsarten anzuwenden.

Die gesamte europäische Musik stammt entweder von Liedern oder Tänzen ab, und dies ist nirgendwo offensichtlicher als in den relativ unkomplizierten Stilrichtungen der Renaissancetänze. Es ist wichtig, die Ursprünge der Blockflötenstücke zu kennen, um ein Verständnis für die grundlegenden Techniken sowie die komplexeren Musikstile zu entwickeln, die in späteren Jahrhunderten folgten. Wir haben viele verschiedene Tänze sowie einige andere Stücke in diese Sammlung aufgenommen, um eine solide Grundlage für die technische und musikalische Entwicklung der Spieler zu schaffen. Die technischen Herausforderungen beschränken sich im Allgemeinen auf die Entwicklung eines deutlichen und präzisen Zungenstoßes, der sowohl für das singende als auch für das lebhaft, rhythmische Spiel geeignet ist. Fingerfertigkeit und Atemtechnik gehören natürlich ebenfalls zur technischen Grundausstattung des Blockflötenspielers – daher bietet jedes Stück Gelegenheit, diese Fähigkeiten auszubauen.

Die Anmerkungen zu den Stücken und Informationen über Renaissancetänze und andere musikalische Formen in diesem Buch sollen den Schülern helfen, die Musik in ihren Kontext einzuordnen und sie motivieren, die musikalischen und interpretatorischen Möglichkeiten der einzelnen Stücke zu entdecken. Die Erläuterungen können jedoch nicht die Zusammenarbeit zwischen Schüler und Lehrer in einer wöchentlichen Unterrichtsstunde ersetzen.

Wir hoffen, dass die Stücke in diesem Buch den Blockflötenspielern als Inspiration dienen, mehr über ihr Instrument und dessen Repertoire zu erfahren und sie somit zum Üben motivieren, um noch mehr Spaß am Musikmachen zu haben.

Kathryn Bennetts und Peter Bowman

Einteilung nach Schwierigkeitsgraden

Internationale Einstufungssysteme

Die Einteilung von Spielstücken in Schwierigkeitsgrade ist ein wesentlicher Bestandteil der Instrumental- und Gesangspädagogik. Musikstücke in ansteigendem Schwierigkeitsgrad zu präsentieren ist ein Unterrichtsansatz, der in der Unterrichts- und Spielliteratur auf der ganzen Welt und in allen Jahrhunderten zu finden ist. Zwar herrscht meist Einigkeit über dieses Grundprinzip, doch ist die Kennzeichnung und Identifizierung verschiedener Stadien musikalischer Entwicklung nicht so leicht fassbar. In einigen Ländern werden instrumentale oder gesangliche Fortschritte mithilfe einer Reihe von Schwierigkeitsgraden gemessen, während andere die Bezeichnung „Stufe“ oder „Niveau“ verwenden. Angesichts der vielen verschiedenen internationalen Ansätze, das Unterrichtsrepertoire in Schwierigkeitsgrade einzuteilen, ist es kein Wunder, dass es kein einheitliches internationales System gibt, an dem sich alle Länder orientieren können. Für die vorliegende Sammlung schlagen wir deshalb vor, dass ein Schüler, der mit diesem Buch arbeiten möchte, mindestens vier bis fünf Jahre Spielerfahrung haben sollte. Das entspricht Stufe 2–3 in Deutschland (Schwierigkeitsgrad 3–4 in Großbritannien und im Commonwealth und Mittelstufe bis fortgeschrittene Mittelstufe in den USA).

Kriterien für die Auswahl der Stücke

Oft ist es nicht ganz so einfach, Musik für Schüler auszuwählen, die für ihre Entwicklungsstufe geeignet ist und sie gleichzeitig musikalisch anspricht. Die Auswahlkriterien stellen daher eine Mischung aus folgenden Aspekten dar:

- Technisch-musikalische Anforderung des Stückes
- Technisch-musikalische Fähigkeiten der Schüler
- Musikalisches Interesse der Schüler
- Notenkenntnisse
- Alter der Schüler (Kinder, Jugendliche, Erwachsene)

Einstufung der Schwierigkeitsgrade in dieser Anthologie

Die Berücksichtigung dieser Kriterien diene als Grundlage für diese Sammlung mit verschiedenen Spielstücken für diese Spielstufe und richtet sich an die verschiedenen o. g. Schülergruppen. Die verschiedenen Tänze, z. B. Pavane, Branle und Galliarde, sowie die anderen, teilweise programmatischen Stücke wie z. B. die *Fantasias* und *Narrenaufzug* sollen ein Bewusstsein für die vielen verschiedenen musikalischen Stilrichtungen wecken, die Blockflötenspielern zur Verfügung stehen. Darüber hinaus sollen sie die Vielseitigkeit des Instruments hervorheben. Programmatische Titel regen zu einer fantasievollen Interpretation einer Musik an, die zeitlich so weit entfernt ist und für unsere heutige Zeit doch so wichtig sein kann.

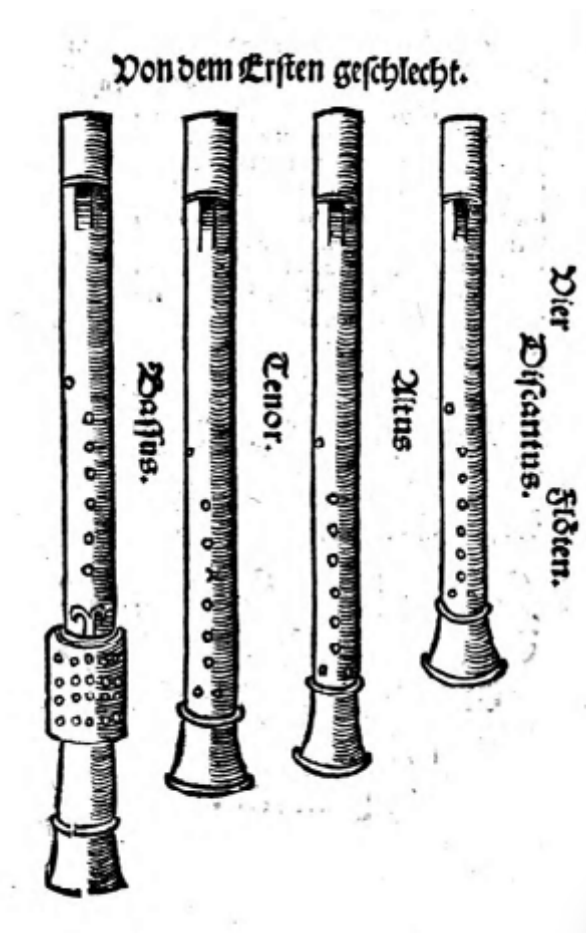
Alle Metronomangaben wurden nachträglich hinzugefügt und sind lediglich als Vorschläge zu betrachten. Das schnellere Tempo einiger Stücke stellt eine Herausforderung dar, vor allem was Zungenstoß und Fingerfertigkeit angeht, während die programmatischen Stücke, wie oben erwähnt, hauptsächlich stilistische Herausforderungen enthalten.

Durch die Auswahl von 32 Stücken soll das bewährte Unterrichtsrepertoire mit weniger bekannten Werken kombiniert werden.

Martin Agricola (ca.1486–1556) was a German music teacher whose most popular treatise, *Musica instrumentalis deudsch*, first published in 1529, gives descriptions of musical instruments with instructions on how to play them. This woodcut is taken from his treatise and shows the members of the recorder family most commonly played during the first half of the sixteenth century: the descant, treble, tenor, and bass.

Martin Agricola (vers 1486–1556) était un professeur de musique allemand dont le traité publié en 1529, *Musica instrumentalis deudsch*, très populaire, décrit les instruments de musique et leur mode de jeu. Cette gravure sur bois est tirée du traité et représente les instruments de la famille des flûtes à bec les plus courants au cours de la première moitié du seizième siècle : les flûtes à bec soprano, alto, ténor et basse.

Martin Agricola (ca.1486–1556) war ein deutscher Musikpädagoge, dessen bekanntestes Lehrwerk, *Musica instrumentalis deudsch*, 1529 veröffentlicht wurde und Beschreibungen von Musikinstrumenten mit Spielanleitungen enthält. Der Holzschnitt stammt aus diesem Werk und zeigt die Mitglieder der Blockflötenfamilie, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts am häufigsten gespielt wurden: Sopran, Alt, Tenor und Bass.



1. Es ist ein Ros entsprungen

Anon. (Praetorius)
(1571 – 1621)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = \text{ca. } 60$

The musical score for 'Es ist ein Ros entsprungen' is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system concludes the piece with a final vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked as 'ca. 60' (approximately 60 beats per minute). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is common time (C).

© 2016 Schott Music Ltd, London

2. Fabordón

Anon. (Alonso Mudarra)
(1510 – 1580)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 76$

The musical score for 'Fabordón' is written for piano. It consists of a single system of staves. The tempo is marked as '76' (76 beats per minute). The key signature is one sharp (F# major/C# minor). The time signature is 3/4.

© 2016 Schott Music Ltd, London

5

Track 3/35

3. Bransle de Poictou

Adrian Le Roy
(ca. 1520 – 1598)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 215-220$ ($\text{♩} = \text{ca. } 73$)

8

8

16

Track 4/36

4. Ronde

“Tausand Dukaten im Sack”

Tielman Susato
(ca. 1510 – ca. 1570)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 80$

6

10

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 5/37

5. M. George Whitehead his Almand

John Dowland
(1563 – 1626)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = \text{ca. } 63$

© 2016 Schott Music Ltd, London

6⁸

8

11⁸

8

16⁸

8

21⁸

8

6. La Traditora

(Galliard)

Anon.

Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 62$

4

8

11

15

Fine

D.C. al Fine

Track 7/39

7. The Night Watch

(Almain)

Anthony Holborne

(ca. 1545 – 1602)

Arr. Yeo Yat-Soon

♩ = 160

Measures 1-6 of the piece. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The tempo is marked as ♩ = 160.

Measures 7-12 of the piece. Measures 7 and 8 are marked with a first ending (1.) and a second ending (2.). The first ending leads back to the beginning of the piece, and the second ending leads to measure 13.

Measures 13-18 of the piece. Measures 13 and 14 are marked with a first ending (1.) and a second ending (2.). The first ending leads back to the beginning of the piece, and the second ending leads to measure 19.

Measures 19-24 of the piece. Measures 19 and 20 are marked with a first ending (1.) and a second ending (2.). The first ending leads back to the beginning of the piece, and the second ending leads to measure 21.

8. Alman

Robert Johnson
(ca. 1583 – 1633)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = \text{ca. } 62$

5

11

© 2016 Schott Music Ltd, London

9. Nachtanz

“Sehr zu Unrecht”

Tielman Susato
(ca. 1510 – ca. 1570)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = \text{ca. } 175$

© 2016 Schott Music Ltd, London

8

8

17

17

26

26

34

34

41

41

10. Galliard

“La Rocha el Fuso”

Anon.

Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 63$ ($\text{♩} = \text{ca. } 189$)

5

10

15

20

11. Gaillard

“La Fanfare”

Pierre Phalèse
(ca. 1510 – 1575)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 58$ ($\text{♩} = 174$)

8

5

9

13

12. Quanto sia liet' il giorno

Philippe Verdelot
(ca. 1480/5 – 1530/2)
Arr. Yeo Yat-Soon

♩ = 60

8

6

12

17

22

27

27

32

32

37

37

42

13. Alman

Anon.
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = \text{ca. } 78$

The musical score for '13. Alman' is presented in a standard staff format. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = \text{ca. } 78$. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (6, 12, 17, and 22). The melody is written in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, as well as dynamic markings like z (zuccato) and $(-)$ (diminuendo). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Track 14/46

14. Ronde

"Mein Freund"

Tielman Susato
(ca. 1510 – ca. 1570)
Arr. Yeo Yat-Soon

♩ = ca. 78

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 15/47

15. Second Ronde

Tielman Susato
(ca. 1510 – ca. 1570)
Arr. Yeo Yat-Soon

♩ = ca. 84

© 2016 Schott Music Ltd, London

16. Ronde

Tielman Susato
(ca. 1510 – ca. 1570)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = \text{ca. } 68$

8

6

11

17

23

17. Alman

Robert Johnson (ca. 1583 – 1633)

Giles Farnaby (ca. 1563 – 1640)

Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 120$

5

10

14

18. Ronde

“Es war einmal ein Mädchen”

Tielman Susato
(ca. 1510 – ca. 1570)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = \text{ca. } 80$

The musical score is written for a vocal line and a piano accompaniment. It is in 3/2 time and key of B-flat major. The tempo is marked as ca. 80. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady bass line and a treble line with chords and melodic fragments. The vocal line consists of a single melodic line. The score includes repeat signs and a key signature change to B-flat major in the final system.

19. Fayne Would I Wedd

Richard Farnaby
(ca. 1594 – 1623)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 66$

8

5

10

15

20

Track 20/52

20. Pastime with Good Company

Henry VIII, King of England
(1491 – 1547)

Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 116$

5

10

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 21/53

21. Narrenaufzug

Tielman Susato
(ca. 1510 – ca. 1570)

Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 94$

© 2016 Schott Music Ltd, London

7

8

12

8

17

8

22

8

27

8

22. Pavane de la Bataille

Anon. 16th Cent
Published by Pierre Phalèse
(ca. 1510 – 1575)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = \text{ca. } 58$

7

14

21

27

8

33

8

37

8

42

8

23. Gaillarde de la Bataille

Anon. 16th Cent
Published by Pierre Phalèse
(ca. 1510 – 1575)
Arr. Yeo Yat-Soon

♩. = 64

8

9

9

17

17

25

25

Track 2/34

33

33

24. Air

Thomas Morley
(1557/58 – 1602)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 114$

8

15

22

29

1. 2.

1. 2.

25. Fricassée

Anon. (Pierre Attaignant)

(ca. 1494 – 1552)

Arr. Yeo Yat-Soon

♩ = 128

8

7

13

19

25

31⁸

System 1 (Measures 31-36): Treble clef melody begins with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. Piano accompaniment features chords and moving lines in both staves.

37⁸

System 2 (Measures 37-41): Treble clef melody continues with eighth and quarter notes. Piano accompaniment includes chords and moving lines.

42⁸

System 3 (Measures 42-46): Treble clef melody has a quarter rest followed by eighth and quarter notes. Piano accompaniment features chords and moving lines.

47⁸

System 4 (Measures 47-52): Treble clef melody continues with eighth and quarter notes. Piano accompaniment includes chords and moving lines.

53⁸

System 5 (Measures 53-57): Treble clef melody features a half note with a sharp sign. Piano accompaniment includes chords and moving lines.

26. Wolsey's Wilde

William Byrd
(ca. 1540 – 1623)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 66$

8

7

12

17

21

8

25

8

29

8

33

8

27. Tower Hill

Giles Farnaby
(ca. 1563 – 1640)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 86$

1

7

13

19

28. Ballet des Matelotz

Michael Praetorius
(1571 – 1621)
Arr. Yeo Yat-Soon

♩ = 95

8

6

8

10

1. 2.

29. Ballet des Princesses

Anonymous
(Terpsichore 1612)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 144$

6

12

16

21

30. Fantasia

Ludwig Senfl
(ca. 1486 – ca. 1543)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 56$

8

4

7

10

13

19

8

22

8

25

This block contains measures 25 and 26 of the musical score. Measure 25 begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble staff starts with a quarter rest, followed by a dotted quarter note G4, an eighth note F4, a quarter note E4, a dotted quarter note D4, an eighth note C4, and a quarter note B3. The bass staff provides accompaniment with a quarter note G3, a dotted quarter note F3, an eighth note E3, a quarter note D3, a dotted quarter note C3, and a quarter note B2. Measure 26 continues the melody in the treble staff with a dotted quarter note A3, an eighth note G3, a quarter note F3, a dotted quarter note E3, an eighth note D3, and a quarter note C3. The bass staff continues with a dotted quarter note B2, an eighth note A2, a quarter note G2, a dotted quarter note F2, an eighth note E2, and a quarter note D2. The system concludes with a double bar line.

28
8

28
8

31⁸



34⁸



37⁸



40⁸



43⁸



46⁸



31. Sellinger's Round

Anon.
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 62$

5

9

13

17

8

21

8

25

8

29

8

32. Fantasia

Anthony Holborne

(ca. 1545 – 1602)

Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 126$

8

7

12

17

This musical score is for a piano and voice piece, spanning measures 22 to 42. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the voice part is written in a single treble clef. The score is divided into five systems, each starting with a measure number (22, 27, 32, 37, 42) and a repeat sign. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more complex melody in the right hand, often using chords and arpeggios. The voice part consists of a single melodic line with lyrics written below the notes. The score concludes with a double bar line at the end of measure 42.

22
8

27
8

32
8

37
8

42
8

Renaissance Dances and other Musical Forms

Air (Aire)

In Renaissance music, an air is a solo song with lute accompaniment. Well-known composers of airs include John Dowland, Thomas Campion, and Thomas Morley.

Almande (Fr.) Almayne (Eng.), Allemande (Fr.)

The name means ‘German Dance’ and it may have had its origins in the 14th-century courtly *basse danse* (see below). The spelling, like the dance itself, developed over time, from *Almand(e)* to the widely accepted French *Allemande* in the 18th-century. It is a simple binary form dance that first appeared during the early part of the 16th century. During the 17th century *allemandes* continued to be performed as dances although in purely instrumental music they developed a more significant role in the baroque instrumental suite. *Allemandes* are generally in common 4/4 time but can also be in 2/2 time and are played at a moderate tempo.

Ballett (Ger.), Ballet (Fr.), Balletto (It.)

The name was most famously used by the Italian composer Giovanni Gastoldi (ca. 1554 – 1609) to describe pieces that could be sung, danced, or simply played on instruments.

Branle, Brawl (Eng.), Bransle (Fr.)

A *branle* was originally a sideways step in the *basse danse*. As a dance type, the *branle* was a dance for couples arranged either in a line or a circle, but for which the primary feature was a sideways step. Its origin is as a simple rustic dance, which in its circular form was known in the Middle Ages as a *Carole*. The linear form of the dance was called the *Farandole*, which in the late Renaissance became the *Coranto*, and later developed into an important dance movement (*courante*) of Baroque instrumental suites and sonatas. Many regional varieties of the *branle* developed but the main types were the *branle simple*, which typically made use of three-bar phrases, although also sometimes six-bar phrases (not 3 + 3 but 4 + 2); the *branle gai*, in 6/4 time, and the *branle double*, which has clear eight-bar phrasing in triple time.

Fabordón (Sp.), Fauxbourdon (Fr.)

A psalm melody with a simple homophonic accompaniment. The Spanish name is derived from the French *faux* (false) and *bourdon* (low note). The form originated in 14th century France as a development of the traditional organum accompaniment, which admitted the intervals of the octave, the fifth, and occasionally, the fourth, to plainchant melodies. In *fauxbourdon*, the range of intervals included in the accompaniment was extended to include the intervals of the third and the sixth, and their compounds. To 14th century musicians, these harmonies would have sounded ‘false’, or at least strange.

Fantasia

The word ‘fantasia’ is derived from the Greek word ‘phantasia’, meaning ‘imagination’, or ‘product of the imagination’, and ‘caprice’. Pieces called ‘Fantasia’ are first mentioned in the early part of the 16th century, and were works that evolved from a musical ‘idea’, rather than the title indicating a particular genre of com-

position. Fantasias emphasize the ‘freely invented’ (rather than borrowed) nature of motivic material. In England the emphasis was on diversity of material, and monothematic fantasias were seldom found. During the 16th and 17th centuries, fantasias were composed using material from polyphonic models such as motets, masses, chansons, madrigals, or even other fantasias.

Galliard

The *galliard* is a lively dance in triple time. It is traditionally paired with the stately pavane as a lively counterpart. However, because of the time required to execute the vigorous high leaps the *galliard* is not played fast. Rhythmically the dance consists of three light hops followed by a larger leap, followed by a pause for two beats. The strongest accent in the bar falls, therefore, on the fourth beat:



A further rhythmic feature of the galliard is the use of hemiola patterns (3 against 2) in the bars leading into cadences. This is sometimes notated in contemporary editions as alternating 6/4 and 3/2 bars.

Nachtanz (Ger. = ‘after-dance’)

Nachtanz is the name given to the second of a pair of dances, the first of which is often slow, processional, and in duple time; the second a lively dance in triple time. Typical pairings during the Renaissance include the *pavane* and *galliard*, and the *basse danse* and *saltarello*. The differences between the two types of dance were the meter, a slight change in tempo, and the height of the steps from the floor – the *pavane* and *basse danse* having low steps, whilst the *galliard* and *saltarello* were leaping dances.

Pavane (Eng. and Fr.), Paduana (Ger.), Pavana or Padovana (It.)

The *pavane* is a stately processional dance in duple time. It was often coupled with a contrasting lively dance (the *Nachtanz*) in triple time such as the *galliard*. Dancing the *pavane* remained popular at court through the 16th and early 17th centuries but just as the dance began to die out in the latter part of the 16th century, English composers such as William Byrd and John Dowland employed contrapuntal techniques to add musical depth and significance to the form.

Ronde

A circle dance for couples, popular in northern France and the Low Countries.

Danses de la Renaissance

Air (Aire)

Dans la musique de la Renaissance, un air est un chant pour voix seule avec accompagnement de luth. Les célèbres compositeurs John Dowland, Thomas Campion et Thomas Morley en ont écrit aussi.

Almande (fr.), Almayne (angl.), Allemande (fr.)

Son nom fait référence à la « danse allemande » et peut trouver ses origines dans une danse de cour du 14^e siècle, la basse-danse (voir ci-dessous). L'orthographe du mot, comme la danse elle-même, a évolué au fil du temps, passant d'*almand(e)* au terme français largement accepté d'*allemande* au 18^e siècle. Il s'agit d'une forme de danse binaire simple apparue pendant la première partie du 16^e siècle. Les *allemandes* furent jouées comme danses tout au long du 17^e siècle tout en prenant parallèlement une place plus significatif dans la musique instrumentale pure, au sein de la suite instrumentale baroque. Les *allemandes* sont généralement en 4/4, mais peuvent aussi être en 2/2, sur un tempo modéré.

Ballet (fr.), Ballett (all.), Balletto (it.)

Ce terme a été utilisé en particulier par Giovanni Gastoldi (env. 1554 – 1609), pour décrire les pièces qui pouvaient être chantées, dansées ou simplement jouées sur des instruments.

Branle, Brawl (angl.), Bransle (fr.)

Le *branle* désignait à l'origine un pas latéral de la *basse-danse*. En tant que style de danse, le terme s'applique à une danse de couples en chaîne ou en cercle dont l'élément caractéristique est la progression latérale. Au départ, il s'agissait d'une danse paysanne simple, connue au Moyen-âge dans sa forme circulaire sous le nom de carole. La forme linéaire de la danse était appelée *farandole*, avant de prendre le nom de *coranto* à la fin de la Renaissance pour devenir ensuite un mouvement de danse important de la suite et de la sonate instrumentale baroque (*courante*). De nombreuses variantes régionales du branle se sont développées, mais les genres principaux restent le *branle simple*, constitué de phrases caractéristiques de trois mesures voire de six mesures (non pas 3+3 mais 4+2) ; le *branle gai* à 6/4 et le *branle double* qui présente clairement un phrasé de huit mesures à trois temps.

Fabordón (esp.), Fauxbourdon (fr.)

Il s'agit d'une mélodie de psaume assortie d'un accompagnement homophonique simple. L'appellation espagnole dérive du français *faux* et *bourdon* (note grave), dont la forme est apparue en France au 14^e siècle. Elle est dérivée de l'organum traditionnel accompagnant les mélodies de plain-chant, qui autorisait les intervalles d'octave, de quinte et parfois de quarte. Dans le faux-bourdon, la palette des intervalles admis fut étendue à la tierce et à la sixte dans leurs différentes combinaisons. Aux oreilles des musiciens du 14^e siècle, ces harmonies sonnaient très « faux », ou du moins de manière étrange.

Fantasia

Le terme de « fantaisie » est dérivé du grec « phantasia » qui signifie « imagination » ou « produit de l'imagination » et « caprice ». Les premières pièces intitulées ainsi apparaissent au début du 16^e siècle sous la forme d'œuvres dérivant d'une « idée » musicale sans que le

titre indique un genre particulier de composition. Les fantasias se concentrent davantage sur la nature « librement inventée » (plutôt qu'empruntée) du matériel mélodique. En Angleterre, l'accent était mis sur la diversité des matériaux et les fantaisies monothématiques étaient rares. Pendant les 16^e et 17^e siècles, les fantaisies étaient composées à partir de matériaux provenant de modèles polyphoniques tels que les motets, les messes, les madrigaux ou même d'autres fantaisies.

Gaillarde

La *gaillarde* est une danse animée à trois temps. Elle va traditionnellement de pair avec la pavane plus cérémonieuse dont elle constitue le pendant plus animé. Cependant, à cause du temps nécessaire à l'exécution de grands sauts, la *gaillarde* n'est pas une danse rapide. Rythmiquement, elle consiste en trois sauts légers suivis d'un saut plus grand, suivi d'une pause de deux temps. C'est pourquoi l'accent le plus fort de la mesure tombe sur le quatrième temps.



Un autre élément rythmique caractéristique de la gaillarde est l'utilisation de motifs semblables à des hémioles (3 pour 2) dans les mesures cadentielles. Dans les éditions modernes, ces passages sont parfois notés sous forme d'une alternance de mesures à 6/4 et à 3/2.

Nachtanz (all. = « après-danse »)

Nachtanz est le nom donné à la seconde de deux danses allant par paires, dont la première est souvent lente, solennelle à deux temps tandis que la seconde est une danse animée à trois temps. Les paires de danses typiques de la Renaissance incluent notamment *pavane* et *gaillarde* ou *basse-danse* et *saltarelle*. Les deux types de danses se différencient de par le changement de mesure, une légère modification de tempo et la hauteur des pas par rapport au sol – la pavane et la *basse-danse* se composant de pas peu élevés tandis que la *gaillarde* et la *saltarelle* sont des danses sautées.

Pavane (fr. et angl.), Paduana (all.), Pavana ou Padovana (it.)

La *pavane* est une danse majestueuse à deux temps. Elle était souvent couplée à une danse plus animée à trois temps telle que la *gaillarde* (appelée *Nachtanz*). Danser la *pavane* est resté en vogue à la cour pendant tout le 16^e et au début du 17^e siècle. À la fin du 16^e siècle, au moment où elle commençait à décliner, des compositeurs anglais tels que William Byrd et John Dowland s'en emparèrent, employant des techniques contrapuntiques pour ajouter du poids et de la profondeur musicale à la forme.

Ronde

Danse de couple en rond, populaire dans le nord de la France et aux Pays-Bas.

Renaissancetänze

Air (Aire)

In der Renaissancemusik ist ein Air ein einstimmiges Lied mit Lautenbegleitung. Bekannte Komponisten von Airs sind u. a. John Dowland, Thomas Campion und Thomas Morley.

Almande (frz.), Almayne (engl.), Allemande (frz.)

Der Begriff bedeutet „deutscher Tanz“. Die Allemande entwickelte sich wahrscheinlich aus der höfischen *Basse Danse* (s. u.) des 14. Jahrhunderts. Die Schreibweise entwickelte sich, wie der Tanz selbst, mit der Zeit weiter, so dass aus *Almand(e)* im 18. Jahrhundert das allgemein anerkannte französische Wort *Allemande* wurde. Die *Allemande* ist ein einfacher, zweiteiliger Tanz, der Anfang des 16. Jahrhunderts entstand. Im 17. Jahrhundert wurde die Allemande zwar auch weiterhin getanzt, doch entwickelte sie sich darüber hinaus als reines Instrumentalstück zu einem wichtigen Bestandteil der barocken Instrumentalsuite. Die Allemande steht meist im 4/4-Takt (manchmal jedoch auch im 2/2-Takt) und wird mäßig schnell gespielt.

Ballett (dt.), Ballet (frz.), Balletto (ital.)

Der Begriff wurde durch Giovanni Gastoldi berühmt (ca. 1554–1609) und für Stücke verwendet, die gesungen, getanzt oder einfach auf Instrumenten gespielt werden konnten.

Branle, Brawl (engl.), Bransle (frz.)

Ein *Branle* war ursprünglich ein Seitwärtsschritt in der *Basse Danse*. Später wurde aus dem Branle ein Paartanz, der entweder als Reihen- oder Rundtanz getanzt wurde und sich durch den typischen Seitwärtsschritt auszeichnete. Er entwickelte sich aus einem einfachen Bauerntanz, der in seiner Rundform im Mittelalter unter der Bezeichnung *Carole* bekannt war. Die Reihenform des Tanzes wurde zunächst als *Farandole* bezeichnet, hieß in der Spätrenaissance *Coranto* und entwickelte sich später zu einem bedeutenden Tanz (*Courante*) der Barocksuite und -sonate. Zwar entstanden viele regionale Varianten des Branle, doch waren die Hauptformen der *Branle simple*, der meist aus dreitaktigen, hin und wieder aber auch sechstaktigen Phrasen bestand (nicht 3 + 3, sondern 4 + 2), der *Branle gai* im 6/4-Takt und der *Branle double*, der in einer klar erkennbaren achttaktigen Phrasierung im Dreiertakt steht.

Fabordón (span.) Fauxbourdon (frz.)

Eine Melodie zu einem Psalm mit einer einfachen homophonen Begleitung. Der spanische Begriff setzt sich aus den französischen Wörtern *faux* (falsch) und *bourdon* (tiefer Ton, Bass) zusammen. Die Form entstand im 14. Jahrhundert in Frankreich als Weiterentwicklung der traditionellen Organum-Begleitung, die im Gregorianischen Gesang die Oktave, Quinte und manchmal auch Quarte zuließ. Im *Fauxbourdon* kamen die Terz und Sexte in verschiedenen Zusammensetzungen hinzu. Für die Musiker des 14. Jahrhunderts klangen diese Harmonien „falsch“ oder zumindest seltsam.

Fantasie

Das Wort „Fantasie“ stammt von dem griechischen Wort „Phantasia“ ab, das „Vorstellungskraft“, „Produkt der Einbildung“ oder „Laune“ bedeutet. Stücke mit der Bezeichnung „Fantasie“ wurden erstmals Anfang des 16. Jahrhunderts erwähnt und waren Werke, die nicht aus dem Namen für ein bestimmtes Kompositionsgenre,

sondern aus einer musikalischen „Idee“ heraus entstanden. Fantasien betonten die „frei erfundenen“ (und nicht die entlehnten) Motive. In England lag der Schwerpunkt auf der Vielseitigkeit des Stoffs, so dass monothematische Fantasien selten waren. Im 16. und 17. Jahrhundert wurden Fantasien aus dem Material aus polyphonen Formen wie Motetten, Messen, Chansons, Madrigalen und sogar anderen Fantasien komponiert.

Galliarde

Die *Galliarde* ist ein lebhafter Tanz im Dreiertakt, der zunächst mit der langsameren Pavane kombiniert wurde. Da man für die dynamischen hohen Sprünge, die bei der *Galliarde* ausgeführt werden müssen, Zeit braucht, wird sie jedoch nicht besonders schnell gespielt. Rhythmisch gesehen besteht der Tanz aus drei kleineren Sprüngen, gefolgt von einem größeren Sprung. Danach folgt eine Pause über zwei Zählzeiten. Die stärkste Betonung im Takt liegt daher auf der Vier:



Eine weitere rhythmische Eigenschaft der Galliarde ist die Verwendung von Hemiolen (3 zu 2) in Takten, die in Kadenzen enden. Diese sind in zeitgenössischen Ausgaben manchmal abwechselnd als 6/4 und 3/2 Takt notiert.

Nachtanz

Nachtanz ist die Bezeichnung für den zweiten Tanz einer Kombination aus zwei Tänzen. Der erste ist oft ein langsamer Schreittanz in einer geraden Taktart, der zweite ein lebhafter Tanz im Dreiertakt. Typische Paarungen in der Renaissance waren *Pavane* und *Galliarde* sowie *Basse Danse* und *Saltarello*. Die Unterschiede zwischen den beiden Tänzen waren das Metrum, ein leichter Tempowechsel und die Höhe der Tanzschritte vom Boden aus – bei der *Pavane* und *Basse Danse* wurden die Füße nur leicht vom Boden abgehoben, während *Galliarde* und *Saltarello* Springtänze waren.

Pavane (frz. und engl.), Paduana (dt.), Pavana oder Padovana (ital.)

Die *Pavane* ist ein langsamer, geradtaktiger Schreittanz. Sie wurde oft mit einem schnellen Tanz (dem *Nachtanz*) im Dreiertakt, z. B. einer *Galliarde*, kombiniert. Die *Pavane* war im gesamten 16. und 17. Jahrhundert bei Hofe sehr beliebt, doch gerade als der Tanz Ende des 16. Jahrhunderts aus der Mode kam, verwendeten englische Komponisten wie William Byrd und John Dowland Kontrapunkttechniken, um der Pavane mehr musikalische Tiefe und Bedeutung zu verleihen.

Ronde

Reigen für Paare, der in Nordfrankreich und den Benelux-Ländern beliebt war.

Renaissance Composers and Publishers

Attaignant, Pierre (ca.1494; d. Paris, late 1551/2) was a French music printer, publisher and bookseller. He was influential in the development and dissemination of a new, faster and more economical method of printing. He published numerous collections of *chansons*, motets, masses, pieces for lute, and collections of ensemble dances. In 1537 he was appointed *imprimeur et libraire du Roy en musique* (music printer and bookseller to the French King).

Byrd, William (b. London ca.1540; d. Essex 1623). Byrd was the most important English composer of his time. He wrote motets, masses, anthems, secular part-songs, and instrumental works including fantasias, sets of variations, and dances mainly for keyboard and viols. His style was imitative and polyphonic and he was one of a group of composers who expanded the number of players or singers in polyphonic music from four to five or six, which allowed greater variety of contrasting combinations and textures.

Dowland, John (b. London 1563; d. London 1626). An English composer, lutenist and singer, John Dowland spent much of his working life in Continental Europe. He wrote numerous lute songs and solo lute music, much of which is based on dance forms including *pavans*, *galliards*, *almains*, and *jigs*, and consort music in five parts. He is best known for his melancholic songs such as *Come, heavy sleep*, *Flow my tears*, *I saw my Lady weepe*, and *In darkness let me dwell*. His best-known instrumental work in this style is *Lachrimae or Seaven Teares*, a set of seven pavans for five viols and lute, each based on the theme derived from the lute song *Flow my tears*.

Farnaby, Giles (b. c. 1560/63; d. 1640). Although he gained his degree in music from Oxford University in 1592, Farnaby originally trained as a cabinet maker. He composed madrigals, canzonets, psalm tunes, and music for the virginals. He was a major contributor to *The Fitzwilliam Virginal Book*, which was compiled between 1609 and 1619.

Farnaby, Richard (b. c. 1594; d. 1623). English composer and son of Giles Farnaby, who probably taught him music. *The Fitzwilliam Virginal Book* includes four pieces attributed to Richard.

Henry VIII, King of England (b. 1491; d. 1547). When Henry ascended the throne in 1509, music began to occupy a prominent place in life at court. This is reflected in the number of musicians employed by Henry at the time of his death in 1547, which numbered nearly 60. The names of many of these, and their instruments, are known from court records, and includes four or five musicians of the well-known Bassano family of woodwind players and instrument makers. An inventory of Henry's huge collection of 183 wind instruments showed that he owned flutes, sackbuts (an early type of trombone), trumpets, and bagpipes, as well as 76 recorders.

There are many contemporary accounts of Henry's enjoyment of music-making. Henry himself is known to have played the organ, lute and virginals. He set two masses in five parts, and composed small pieces for instrumental consort, and songs, such as *Pastyme with Good Company*.

Holborne, Antony [Anthony] (b. c. 1545; d. 1602). English composer about whom little is known. Holborne described himself as "gentleman and servant to her most excellent Majestie". He wrote stately dances for cittern, lute, bandora, and (perhaps the works he is today best known for) consorts of mixed- or single-family instruments such as viols or recorders.

Johnson, Robert (b. c. 1583; d. 1633) English composer and lutenist. He was in the service of minor nobility until 1604, when he was appointed lutenist to James I, and was responsible for the upkeep of the king's lutes. As a composer, he is best known for the songs he wrote for plays performed at the Globe and Blackfriars theatres, but he also wrote dance music for court masques, as well as dance-inspired pieces for solo lute.

Morley, Thomas (b. 1557/58; d. 1602). English church musician, composer, editor, theorist, publisher and organist. He was a one-time student of William Byrd, and in 1592 became a Gentleman of the Chapel Royal. He was one of the most influential musical figures in the final years of the 16th century and is remembered today mainly for his madrigals on English texts. Morley composed ballets, a substantial amount of church music, lute songs, and his famous music treatise, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597). Other works and publications include: *Canzonets* for 2, 3, and 4 voices, *Madrigals* for 4 and 5 voices, the *1st Book of Balletts* for 5 instruments or voices, the *1st Book of Consort Lessons* for 6 instruments, and the *1st Book of Ayres* for lute and bass viol.

Mudarra, Alonso (b. c. 1510; d. 1580). Spanish vihuelist and composer. He was raised in a noble household and subsequently entered the priesthood. Mudarra became a canon at Seville Cathedral in 1546, less than two months before the publication of his vihuela book. During the following 34 years he played an important role in cathedral affairs, finally assuming day-to-day responsibilities of running the cathedral. Mudarra's *Tres libros de musica en cifras para vihuela* was published in Seville in 1546. It comprises 77 works, including the earliest music published for guitar, and the earliest *fabordón* psalm printed in Spain. Other works in the collection are 27 fantasias, three pavanas, a galliard, and variations on popular songs. His songs include romances, villancicos, canciones, and sonnets. Also included are Latin settings of psalms, and masses.

Phalèse, Pierre (b. Antwerp ca.1510; d. Leuven between 1575 and 1576). Phalèse was a bookseller who later became a publisher. His early publications included scholarly books but his main output comprised *chansons* and *motets*, music for lute, sacred music, and later dance music. Following his death, his son, Pierre Phalèse junior, continued the family publishing business.

Praetorius, Michael (1571–1621) was a German composer, organist and theorist. He is best known today for his *Syntagma Musicum* (1614–1619), a treatise in three volumes, which dealt in volume 1 (1614) with the music of the church, in volume 2 with the instruments of the time (1618), and in the third volume (1618) with genres of composition. An appendix to volume 2, *Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia* (1620) consisted of woodcut drawings of the early 17th century instrumentation. A fourth volume on composition was unfinished at the time of his death. Of his secular

compositions, *Terpsichore* (1612) contains more than 300 dances (in ancient Greek mythology 'Terpsichore' is one of the nine muses and the Greek goddess of dance and chorus). Pretorius' sacred music for the Lutheran church consists of numerous works based on hymn melodies and motets based on psalm texts.

Roy, Adrian Le (b. c. 1520; d. 1598)

Le Roy was a lutenist and music printer. He was born in northern France but lived and worked in Paris. He and his business partner, Robert Ballard, were awarded the title of Royal Music Printer in 1553. However, his greatest contributions to music history were his compositions, which included instruction books for both lute and guitar. He also published arrangements of four-part chansons, psalms, dances and fantasias. His *Traicté de Musique* (1583) included the rules of counterpoint and other elements of composition.

Senfl, Ludwig (b. c. 1486; d. 1543). Senfl was a Swiss-born church musician, composer, and editor. It is thought that he probably studied with Heinrich Isaac, composer at the court of Emperor Maximilian I, based in Augsburg, succeeding him in 1513. Following Maximilian's death in 1519, he had trouble finding employment until, in 1523, he joined the Hofkapelle of Duke Wilhelm of Bavaria in Munich where he remained until his death. As a composer of motets and liturgical music Senfl was indebted both to Isaac, whose music he edited for publication, and to Josquin des Prez. He set four-voice Latin odes, and polyphonic *lieder* which included arrangements of popular songs.

Susato, Tielman (b. ca. 1510; d. ca. 1570) was a music publisher, composer and instrumentalist. He spent most of his working life in the southern Netherlands (modern-day Belgium), where he developed his music publishing business, initially in Antwerp, later in Alkmaar, north Holland. He published *chansons* and motets by mainly Flemish composers including Orlande de Lassus, Clemens non Papa, Josquin des Prez and Thomas Crecquillon, as well as his own works. He is best remembered today for his collection of dances, *Danserye* (1551), which are arrangements in four parts of well-known *chansons*.

Verdelot, Philippe (b. c. 1480/85; d. before 1552) Born in northern France, Verdelot was a composer of madrigals and motets. Practically nothing is known of his early career except that he travelled to northern Italy (Venice and Bologna) sometime during the early part of the 16th century. He spent time in Rome before moving to Florence in 1521 where he held a position at Cardinal Giulio de' Medici's court before attaining two of the most prestigious musical positions in the city: *maestro di cappella* at the baptistry of S. Maria del Fiore, and at the cathedral. He was one of the most important composers of Italian madrigals and a pioneer of the genre. Verdelot also wrote around 58 motets, influencing his contemporaries and later composers of both motets and masses.

Compositeurs et éditeurs de la Renaissance

Attaignant, Pierre (vers 1494 ; Paris, fin 1551 ou 1552) était un imprimeur de musique, éditeur et libraire français. Il exerça une certaine influence sur le développement et la diffusion d'une nouvelle méthode d'impression plus rapide et plus économique et publia de nombreux recueils de chansons, motets, messes, pièces pour luth et danses d'ensembles. En 1537, il obtint la charge d'*imprimeur et libraire du Roy en musique*.

Byrd, William (vers 1540 à Londres ; 1623 dans l'Essex). Compositeur anglais le plus important de son temps, Byrd écrivit des motets, des messes, des *anthems*, des chansons profanes à plusieurs voix ainsi que des œuvres instrumentales, notamment des fantaisies, des ensembles de variations et des danses, principalement pour violes et instruments à claviers. Il écrivait dans un style imitatif et polyphonique et faisait partie d'un groupe de compositeurs qui augmentèrent le nombre de musiciens ou de chanteurs pour le faire passer de quatre à cinq ou six, permettant ainsi une plus grande variété de combinaisons et davantage de contrastes de textures dans la musique polyphonique.

Dowland, John (Londres 1563 ; Londres 1626). Compositeur, luthiste et chanteur anglais, John Dowland passa une grande partie de sa vie active en Europe continentale. Il écrivit un grand nombre de chansons accompagnées du luth, mais aussi de la musique pour luth seul, dont une grande partie s'appuie sur des formes de danse telles que la pavane, la gaillarde, l'allemande et les jigs, ainsi que de la musique de consort à cinq parties. Ses chansons mélancoliques telles que *Come, heavy sleep, Flow my tears, I saw my Lady weep*, et *In darkness let me dwell* l'ont rendu célèbre. Son œuvre instrumentale la plus connue dans ce style est *Lachrimae or Seaven Teares, Figured in Seaven Passionate Pavans*, un ensemble de sept pavanés pour cinq violes et luth, chacune fondée sur le thème de la version pour luth de *Flow my tears*.

Farnaby, Giles (env. 1560/63 – 1640). Bien que diplômé en musique de l'université d'Oxford en 1592, Farnaby était d'abord ébéniste de formation. Il composa des madrigaux, des canzonettas, des psaumes et de la musique pour virginal et fut l'un des principaux contributeurs du *Fitzwilliam Virginal Book* compilé entre 1609 et 1619.

Farnaby, Richard (vers 1594 – 1623). Compositeur anglais fils de Giles Farnaby qui lui enseigna probablement la musique. *The Fitzwilliam Virginal Book* comprend quatre pièces attribuées à Richard.

Henry VIII, roi d'Angleterre (1491 – 1547). À partir de l'accession au trône d'Henry en 1509, la musique occupa progressivement une place prépondérante à la cour, comme le montre le nombre de musiciens employés au moment de sa mort en 1547, soit une soixantaine. Les registres de la cour listent le nom et l'instrument de la majorité d'entre eux, notamment ceux de quatre ou cinq musiciens issus de la célèbre famille Bassano, instrumentistes à vent de la famille des bois et facteurs d'instruments. Un inventaire de la grande collection de 183 instruments de musique d'Henry VIII indique qu'il possédait des flûtes traversières, des sacqueboutes (sorte de trombone primitif), des trompettes et des cornemuses, ainsi que 76 flûtes à bec.

De nombreux comptes-rendus d'époque témoignent du plaisir qu'éprouvait Henry à jouer de la musique. On sait qu'il jouait de l'orgue, du luth et du virginal. Il est également l'auteur de deux messes à cinq voix ainsi que de courtes pièces pour consort instrumental et de chansons telles que *Pastyme with Good Companye*.

Holborne, Antony [Anthony] (vers 1545 – 1602). Compositeur anglais dont on sait peu de choses. Holborne lui-même se décrivait comme « gentleman au service de son excellente Majesté ». Il est l'auteur de danses majestueuses pour cistre, luth, bandora et (peut-être les œuvres qui lui valent sa célébrité aujourd'hui) pour consort de différentes familles d'instruments seules ou mélangées, notamment les violes et les flûtes à bec.

Johnson, Robert (vers 1583 – 1633) Compositeur et luthiste anglais. Au service de la petite noblesse jusqu'en 1604, il entra ensuite au service du luthiste James I, chargé de l'entretien des luths du roi. En tant que compositeur, il est connu essentiellement pour ses chansons destinées aux spectacles joués au Globe and Blackfriars Theater, mais il a également écrit de la musique de danse pour les masques organisés à la cour ainsi que des pièces pour luth seul inspirées de danses.

Morley, Thomas (1557/58 – 1602). Musicien d'église, compositeur, éditeur, théoricien, éditeur et organiste anglais. Élève éphémère de William Byrd, il devint en 1592 Gentleman de la Chapelle royale. Il fut l'une des personnalités musicales les plus influentes de la fin du 16^e siècle et reste connu aujourd'hui pour ses madrigaux sur des textes anglais. Morley est également l'auteur de ballets, d'un nombre non négligeable d'œuvres de musique sacrée, d'airs de luth ainsi que d'un célèbre traité de musique intitulé *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597). Ses autres œuvres et publications comprennent les ouvrages suivants : *Canzonets* pour 2, 3, et 4 voix, *Madrigals* pour 4 et 5 voix, *1st Book of Balletts* pour 5 instruments ou voix, *1st Book of Consort Lessons* pour 6 instruments, et *1st Book of Ayres* pour luth et contrebasse de viole de gambe.

Mudarra, Alonso (vers 1510 – 1580). Ce vihueliste et compositeur espagnol fut élevé dans une famille noble avant d'entrer en religion et de devenir chanoine à la Cathédrale de Séville en 1546, moins de deux mois avant la publication de son manuel de vihuela. Au cours des 34 années suivantes, il joua un rôle important dans la gestion des affaires de la cathédrale pour finalement en assumer la gestion quotidienne. Ses *Tres libros de musica en cifras para vihuela* furent publiés à Séville en 1546. Ils comprennent 77 œuvres parmi lesquelles les toutes premières publications pour guitare ainsi que les premiers psaumes fabordón publiés en Espagne. Ses chansons incluent des romances, des *villancicos*, des *canciones* et des sonnets ainsi que des psaumes et des messes en latin.

Phalèse, Pierre (Anvers vers 1510 ; Louvain entre 1575 et 1576). D'abord libraire, Phalèse devint ensuite éditeur. Ses premières publications incluaient des livres scolaires, mais sa principale production concernait la musique, notamment des chansons, des motets, de la musique pour luth, de la musique sacrée et plus tard de la musique de danse. Après sa mort, son fils, Pierre Phalèse junior, continua à diriger la maison d'édition familiale.

Praetorius, Michael (1571 – 1621) était un compositeur, organiste et théoricien allemand. Il est connu aujourd'hui pour son

Syntagma Musicum (1614 – 1619), traité en trois volumes dont le premier (1614) est consacré à la musique sacrée, le deuxième (1618) aux instruments de musique de son temps et le troisième (1618) aux différents genres de compositions. Un appendice au deuxième volume, *Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia* (1620) consiste en dessins lithographiés des instruments du début du 17^e siècle. À la mort de Praetorius, un quatrième volume sur la composition est resté inachevé. Parmi ses œuvres profanes, *Terpsichore* (1612) contient plus de 300 danses (dans la mythologie grecque, Terpsichore est la muse de la danse et des chœurs). Sa musique sacrée pour l'église luthérienne consiste en de nombreuses pièces fondées sur des hymnes et en motets écrits à partir de textes de psaumes.

Roy, Adrian Le (vers 1520 – 1598). Le Roy était luthiste et imprimeur de musique. Bien que natif du nord de la France, il vivait et travaillait à Paris. Avec son associé Robert Ballard, il obtint le titre d'Imprimeur de musique du Roy. Cependant, sa plus grande contribution à l'histoire de la musique réside dans ses compositions parmi lesquelles des manuels pédagogiques à la fois pour luth et guitare. Il publia également des arrangements de chansons, danses, psaumes et fantaisies à quatre voix. Son *Traicté de Musique* (1583) détaille les règles du contrepoint ainsi que d'autres éléments de composition.

Senfl, Ludwig (1486 – 1543). Musicien, compositeur et éditeur de nationalité suisse, Senfl fit vraisemblablement ses études musicales auprès d'Heinrich Isaac, compositeur à la cour de l'empereur Maximilien I^{er} à Augsbourg, et à qui il succéda en 1513. Après la mort de Maximilien en 1519, il eut du mal à retrouver un emploi jusqu'en 1523, date à laquelle il entra à la chapelle de la cour du duc Guillaume de Bavière à Munich où il resta jusqu'à sa mort. En tant que compositeur de motets et de musique liturgique, Senfl devait beaucoup à Isaac, dont il publia la musique, ainsi qu'à Josquin des Prés. Il mit en musique des odes latines à quatre voix ainsi que des chansons polyphoniques, notamment des arrangements de chansons populaires.

Susato, Tielman (vers 1510 ; vers 1570) était éditeur de musique, compositeur et instrumentiste. Il passa la plus grande partie de sa vie active dans le sud des Pays-Bas (actuelle Belgique), où il développa son entreprise d'édition musicale, d'abord à Anvers puis à Alkmaar, dans le nord de la Hollande. Il publia des chansons et des motets principalement de compositeurs flamands parmi lesquels Roland de Lassus, Clemens non Papa, Josquin des Prés et Thomas Créquillon, ainsi que ses propres œuvres. Il est célèbre aujourd'hui pour son recueil de danses intitulé *Danserye* (1551), qui comprend des arrangements à quatre voix de chansons connues.

Verdelot, Philippe (vers 1480/85 – avant 1552). Verdelot était un compositeur de madrigaux et de motets natif du nord de la France. On ne sait pratiquement rien de ses débuts hormis le fait qu'il voyagea dans le nord de l'Italie (Venise et Bologne) au début du 16^e siècle. Il passa ensuite un certain temps à Rome avant de s'installer à Florence en 1521 où il occupa un poste à la cour du Cardinal Giulio de Medici pour accéder ensuite à deux des plus hautes fonctions musicales de la ville : *maestro di cappella* au baptistère de Sta Maria del Fiore ainsi qu'à la cathédrale. Il fut l'un des compositeurs les plus importants de madrigaux italiens et un pionnier du genre. Verdelot écrivit également 58 motets qui exercèrent une influence certaine sur ses contemporains ainsi que sur les compositeurs de messes et de motets de la génération suivante.

Komponisten und Verleger der Renaissance

Attaignant, Pierre (geboren ca. 1494, gestorben Ende 1551 oder 1552 in Paris) war ein französischer Notendrucker, Verleger und Buchhändler. Er war maßgeblich an der Entwicklung und Verbreitung eines neuen, schnelleren und ökonomischeren Druckverfahrens beteiligt und veröffentlichte zahlreiche Sammlungen mit Chansons, Motetten, Messen, Stücken für Laute sowie Sammlungen mit Gruppentänzen. 1537 wurde er zum *imprimeur et libraire du Roy en musique* (Notendrucker und Buchhändler des Königs) ernannt.

Byrd, William (geboren ca. 1540 in London, gestorben 1623 in Essex). Byrd war der bedeutendste englische Komponist seiner Zeit. Er schrieb Motetten, Messen, Kirchenlieder, mehrstimmige weltliche Lieder und Instrumentalwerke, darunter Fantasien, Variationen und Tänze, hauptsächlich für Orgel und Gambe. Sein Stil war imitativ und polyphon, und er gehörte zu einer Gruppe von Komponisten, die die Anzahl der Musiker oder Sänger in der polyphonen Musik von fünf auf sechs erhöhten, was eine größere Kombinationsvielfalt und mehr Kontraste ermöglichte.

Dowland, John (geboren 1563 in London, gestorben 1626 in London). Dowland war ein englischer Komponist, Lautenist und Sänger und verbrachte den Großteil seines Berufslebens auf dem europäischen Festland. Er schrieb zahlreiche Lautenlieder, komponierte aber auch Stücke für Laute solo, meist Tänze wie Pavanen, Galliardien, Allemanden und Jigs sowie fünfstimmige Consort-Musik. Bekannt wurde er mit seinen melancholischen Liedern wie z. B. *Come, heavy sleep, Flow my tears, I saw my Lady weep* und *In darkness let me dwell*. Seine bekanntestes Instrumentalwerk in diesem Stil ist *Lachrimae or Seaven Teares, Figured in Seaven Passionate Pavans*: sieben Pavanen für fünf Gamben und Laute, von denen jede eine Variation über das Thema aus dem Lautenlied „Flow my tears“ ist.

Farnaby, Giles (ca. 1560/63–1640). Farnaby schloss zwar 1592 sein Musikstudium an der Oxford University ab, war aber ursprünglich gelernter Möbelschreiner. Er komponierte Madrigale, Kanzonetten, Psalmmodien und Musik für Virginal. Darüber hinaus leistete er einen bedeutenden Beitrag zu *The Fitzwilliam Virginal Book*, das zwischen 1609 und 1619 zusammengestellt wurde.

Farnaby, Richard (ca. 1594–1623). Englischer Komponist und Sohn von Giles Farnaby, bei dem er wahrscheinlich Musikunterricht hatte. *The Fitzwilliam Virginal Book* enthält vier Stücke, die Richard Farnaby zugeschrieben werden.

Heinrich VIII, König von England (1491–1547). Als Heinrich 1509 den Thron bestieg, erhielt die Musik einen bedeutenden Stellenwert am Hof. Dies wird aus der großen Anzahl von fast 60 Musikern ersichtlich, die dort angestellt waren, als Heinrich 1547 starb. Die Namen und Instrumente vieler dieser Musiker sind aus den Aufzeichnungen des Hofes bekannt, darunter vier oder fünf Musiker der bekannten Holzbläser- und Instrumentenbauerfamilie Bassano. Eine Bestandsaufnahme von Heinrichs umfangreicher Blasinstrumentensammlung, die aus 183 Exemplaren bestand, ergab, dass er Flöten, Sackbuts (Renaissanceposaunen), Trompeten und Sackpfeifen sowie 76 Blockflöten besaß.

Es gibt viele zeitgenössische Aufzeichnungen darüber, wie gerne Heinrich Musik machte. Heinrich selbst spielte bekanntlich Orgel, Laute und Virginal. Er schrieb zwei fünfstimmige Messen, komponierte kleine Consort-Stücke sowie Lieder, z. B. *Pastyme with Good Company*.

Holborne, Antony [Anthony] (ca. 1545–1602). Englischer Komponist, über den nur wenig bekannt ist. Holborne selbst bezeichnete sich als „Gentleman und Diener Ihrer Majestät“. Er schrieb Tänze für Cister, Laute, Pandora sowie Werke (für die er heute wohl am bekanntesten ist) für Consorts aus gemischten Instrumenten oder Instrumenten derselben Familie, z. B. Gamben oder Blockflöten.

Johnson, Robert (ca. 1583–1633) Englischer Komponist und Lautenspieler. Bis 1604 stand er in den Diensten des Kleinadels und wurde dann als Lautenist an den Hof Jakobs I. berufen. Dort war er für die Instandhaltung der Lauten des Königs zuständig. Als Komponist ist er vor allem für seine Lieder bekannt, die er für Theaterstücke am Globe- und Blackfriars-Theatre schrieb. Er schrieb jedoch auch Tanzmusik für höfische Maskenspiele sowie Tänze für Sololaute.

Morley, Thomas (1557/58–1602). Englischer Kirchenmusiker, Herausgeber, Musikwissenschaftler, Verleger und Organist. Er war ein ehemaliger Schüler von William Byrd und wurde 1592 Gentleman der Chapel Royal. In den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts war er einer der einflussreichsten Musiker und ist heute vor allem für seine Madrigale mit englischem Text bekannt. Morley schrieb Ballette, zahlreiche Kirchenmusikstücke, Lautenlieder sowie seine berühmte musikwissenschaftliche Abhandlung *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597). Weitere Werke und Veröffentlichungen sind u. a.: *Canzonets* für 2, 3, und 4 Stimmen, *Madrigals* für 4 und 5 Stimmen, das *1st Book of Balletts* für 5 Instrumente oder Stimmen, das *1st Book of Consort Lessons* für 6 Instrumente sowie das *1st Book of Ayres* für Laute und Bassgambe.

Mudarra, Alonso (ca. 1510–1580). Spanischer Vihuela-Spieler und Komponist. Er wuchs in einem adligen Haushalt auf und wurde anschließend zum Priester geweiht. 1546, zwei Monate vor der Veröffentlichung seines Vihuela-Buches, wurde Mudarra Chorherr in der Kathedrale von Sevilla. In den darauffolgenden 34 Jahren spielte er eine bedeutende Rolle für die Angelegenheiten der Kathedrale und war schließlich für deren täglichen Betrieb verantwortlich. Mudarras *Tres libros de musica en cifras para vihuela* wurde 1546 in Sevilla veröffentlicht. Es enthält 77 Werke, darunter die ältesten veröffentlichten Gitarrenstücke und der älteste *Fabordón*-Psalm, der je in Spanien gedruckt wurde. Darüber hinaus enthält die Sammlung 27 Fantasien, drei Pavanen, eine Galliarde sowie Variationen bekannter Lieder. Zu seinen Liedern zählen Romanzen, Villancicos, Kanzonen und Sonette. Außerdem vertonte er Psalmen und Messen in lateinischer Sprache.

Phalèse, Pierre (geboren ca. 1510 in Antwerpen, gestorben zwischen 1575 und 1576 in Löwen). Phalèse war Buchhändler und wurde später Verleger. Zu seinen frühen Veröffentlichungen zählen wissenschaftliche Bücher, doch schrieb er hauptsächlich Musik, z. B. Chansons und Motetten, Musik für Laute, Kirchenmusik und später Tanzmusik. Nach seinem Tod führte sein Sohn Pierre Phalèse der Jüngere den Musikverlag als Familienbetrieb weiter.

Praetorius, Michael (1571–1621) war ein deutscher Komponist, Organist und Musikwissenschaftler. Heute ist er vor allem für seine dreibändige Abhandlung *Syntagma Musicum* (1614–1619) bekannt, die sich in Band 1 (1614) mit Kirchenmusik, in Band 2 (1618) mit den damaligen Instrumenten und in Band 3 (1618) mit Kompositionsgattungen befasst. Ein Anhang zu Band 2, *Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia* (1620), bestand aus Holzschnitten mit den Musikinstrumenten des frühen 17. Jahrhunderts. Ein vierter Band zum Thema Komposition war noch unvollendet, als Praetorius starb. Seine Sammlung *Terpsichore* (1612) enthält über 300 weltliche Tänze (in der griechischen Mythologie ist Terpsichore eine der neun Musen sowie die griechische Göttin des Tanzes und Chorgesangs). Seine geistliche Musik für die lutherische Kirche besteht aus zahlreichen Kirchenliedern und Motetten mit Psalmtexten.

Roy, Adrian Le (ca. 1520–1598). Le Roy war Lautenist und Notensetzer. Er wurde in Nordfrankreich geboren, lebte und arbeitete jedoch in Paris. Er und sein Geschäftspartner Robert Ballard wurden 1553 mit dem Titel „Königliche Notensetzer“ ausgezeichnet. Sein größter Beitrag zur Musikgeschichte waren jedoch seine Kompositionen, darunter Lehrbücher sowohl für Laute als auch für Gitarre. Darüber hinaus veröffentlichte er Bearbeitungen vierstimmiger Chansons, Psalmen, Tänze und Fantasien. Sein *Traicté de Musique* (1583) enthält die Prinzipien des Kontrapunkts und anderer kompositorischer Elemente.

Senfl, Ludwig (ca. 1486–1543). Senfl wurde in der Schweiz geboren und war Kirchenmusiker, Komponist und Herausgeber. Seine Ausbildung erhielt er wahrscheinlich von dem Hofkomponisten Heinrich Isaac am Hof Kaiser Maximilians I in Augsburg und wurde 1513 dessen Nachfolger. Nach Maximilians Tod 1519 fand er zunächst keine Anstellung, bis er 1523 Mitglied der Hofkapelle von Herzog Wilhelm von Bayern in München wurde, wo er bis zu seinem Tod lebte. Als Komponist von Motetten und Kirchenmusik war Senfl sowohl Isaac, dessen Musik er für die Veröffentlichung überarbeitete sowie Josquin des Prez zu Dank verpflichtet. Er vertonte vierstimmige lateinische Oden und schrieb und bearbeitete mehrstimmige Lieder.

Susato, Tielman (geboren ca. 1510, gestorben ca. 1570) war Musikverleger, Komponist und Instrumentalist. Er verbrachte den Großteil seines Berufslebens in den südlichen Niederlanden (dem heutigen Belgien), wo er seinen Musikverlag betrieb – zunächst in Antwerpen und später im nordholländischen Alkmaar. Er veröffentlichte *Chansons* und Motetten, hauptsächlich von flämischen Komponisten wie z. B. Orlande de Lassus, Clemens non Papa, Josquin des Prez und Thomas Crecquillon, aber auch eigene Werke. Heute ist er vor allem für seine Sammlung mit Tänzen, *Danserye* (1551), bekannt, die vierstimmige Bearbeitungen beliebter *Chansons* enthält.

Verdelot, Philippe (ca. 1480/85; gest. vor 1552) Verdelot wurde in Nordfrankreich geboren und war Komponist von Madrigalen und Motetten. Über seinen frühen Werdegang ist praktisch nichts bekannt, außer, dass er irgendwann Anfang des 16. Jahrhunderts nach Norditalien reiste (Venedig und Bologna). Er verbrachte einige Zeit in Rom, bevor er 1521 nach Florenz ging, wo er einen Posten am Hof von Kardinal Giulio de' Medici innehatte, bevor er zwei der prestigeträchtigsten musikalischen Ämter der Stadt erhielt: *Maestro di cappella* am Baptisterium von Santa Maria del Fiore sowie das gleiche Amt am Dom selbst. Er gehörte zu den

bedeutendsten Komponisten italienischer Madrigale und gilt als Vorreiter dieses Genres. Verdelot schrieb außerdem ca. 58 Motetten und beeinflusste damit seine Zeitgenossen sowie spätere Komponisten von Motetten und Madrigalen.

Notes on the Pieces

1. *Es ist ein Ros entsprungen*

This is a Christmas carol that was first published in the Speyer Hymnal in 1599 (Speyer is a regional Cathedral town, near Cologne). Michael Praetorius published his own harmonization of the melody in 1609. A literal translation of the title is “A Rose has Sprung Up”, although the more poetic, and often used, translation is “Lo, How a Rose E’er Blooming”. As it is a carol, it should be played in a singing style.

2. *Fabordón*

The *fabordón* has its roots in song, as it was originally a psalm melody. However this piece is suitable for a more robust and rhythmic interpretation which could make use of the strong dominant-tonic relationships, and the syncopations, for example in bars 1 and 2.

3. *Bransle de Poictou*

The syncopated, drone-like accompaniment of *Bransle le Poictou* reinforces the sideways steps of the *branle simple* dance to produce a gentle swaying motion. The bransle is composed in the authentic mixolydian mode (mode 7) G2-G3. The D of the drone-like bass, the dominant in the scale of G, is known as the *reciting note* or *tenor*. Each section consists of two, six-bar phrases (4 plus 2 and, in the second section, 2 plus 4).

4. *Ronde “Tausand Dukaten im Sack”*

This *Ronde* is in three sections, the first two consisting of four-bar phrases. The third section is six bars long, made up of three two-bar mini phrases. Short, light articulation for the repeated notes will give your performance a light, lively character.

5. *M. George Whitehead his Almand*

M. George Whitehead his Almand is taken at a moderate tempo and, apart from the repeated notes, should be played in a lyrical, singing style. The syncopated notes in bars 17 and 19 add rhythmic interest, which can be highlighted with an extra accent.

6. *La Traditora*

La Traditora is a galliard and, therefore, normally preceded by a pavane. The galliarde is the livelier of the pair of dances and often includes hemiolas in one or other of the parts, sometimes both, particularly at cadences. The repeated notes should be played in a light, lively manner, whilst the stepwise passages (see recorder part bar 2) may be played in a broader style. One should, however, still pay attention to the rhythmic impulse of the upbeat.

7. *The Night Watch*

The primarily step-wise melodic movement of *The Night Watch* suggests a moderate tempo and a broad, singing style of playing (similar to an Alman). The four-bar phrases are each made up of two-bar mini phrases.

8. *Alman*

The step-wise movement and duple-time meter of Robert Johnson’s *Alman* suggest a straight-forward dance in a moderate tempo. There is, however, much of rhythmic interest due to the dotted-quaver, semiquaver figures scattered liberally throughout the piece and, not least, the syncopated rhythms of bars 10, 11, 12, 13, and 15.

9. *Nachtanz “Sehr zu Unrecht”*

A number of Susato’s pieces carry titles but it is not clear what role these should play in preparing interpretations of the pieces. The title, *Sehr zu Unrecht* (which can mean ‘It’s Quite Wrong’ or ‘Without good Reason’), may indicate a somewhat admonishing, reproving, or even scolding character for this piece. The repeated crotchets suggest a robust interpretation and the clear, strict four-bar phrases appear to reinforce this somewhat inflexible approach. The stepwise moving quavers, however, may be played in a more ‘forgiving’ lyrical style. A *Nachtanz* is a lively dance in triple time.

10. *Galliard “La Rocha el Fuso”*

In *La Rocha el Fuso* the time signature indicates bars in 3/2 and 6/4 but note that these do not alternate on a bar-by-bar basis. Nor is the time signature of the upper (recorder) part necessarily the same as the accompaniment in any given bar. The hemiolas, which are so typical of Galliards, are used by the composer first to accommodate the steps of the dance, and second to highlight cadences. Decisions about how these are to be interpreted must be made on a bar-by-bar basis.

11. *Gaillard “La Fanfare”*

La Fanfare, like *La Rocha el Fuso*, is a Galliard, and as such can be expected to contain a number of hemiolas or other cross-rhythms. Treat each bar on an individual basis, and when a decision is made, execute it as confidently as possible. Where it occurs, the tension between the parts that results from this rhythmic mis-match should enhance the performance.

12. *Quanto sia liet’ giorno*

Quanto sia liet’ il giorno (‘How happy the Day’), like the previous two pieces, makes use of both duple and triple time. This is clearly indicated by the barring of the piece but should nevertheless be supported by ensuring that the rhythm of every bar is made clear with careful use of stress and articulation.

13. *Alman*

The anonymous Alman was originally composed for the virginals (an early keyboard instrument, similar to the harpsichord). It is in three sections; the first two are eight bars long, in regular four-bar phrases. The third has an extended two-bar final cadence, making it ten bars long (4 + 4 + 2) in total. Although the piece appears to be in G minor, it is in fact in a transposed version of the Aeolian mode (A minor). The recorder part on its own has a modal character due to several absent F#s, (see bars 7 and 11), and so may sound slightly odd to our modern ears. Due to the mainly step-wise movement of the melody it should be played in a broad singing style.

14. *Ronde “Mein Freund”*

The title of Susato’s *Ronde, Mein Freund* (‘My Friend’) as with piece 9 may suggest a particular character. In this case the light repeated crotchets and rising quaver runs suggest a happy friendship.

15. *Second Ronde*

Strings of running quavers establish the flowing melodic character of Susato’s *Second Ronde*. The syncopations in bars 2 and 3 add rhythmic spice, and should be highlighted with a lightly articulated accent.

16. *Ronde*

The repeated quaver motif of this *Ronde* will need to be lightly and clearly articulated and should be played to contrast the smooth, running quavers of the second section. The leaping bass line, especially in the opening section, sets the character for what should be a lively performance.

17. *Alman*

The moderate tempo and stepwise melodic movement of the first section of *Alman* is in contrast to the busyness that develops as the piece progresses. This is particularly apparent in the accompaniment, which consists of an almost unbroken stream of running quavers in both hands of the keyboard part. For the recorder player, whose part is at times simply an accompaniment to the keyboard, this means being very aware of the activity in the keyboard, and not becoming too prominent but instead fitting in, even in the leaping passage of bars 15–16.

18. *Ronde “Es war einmal ein Mädchen”*

The sub-title of the *Ronde*, *Es war einmal ein Mädchen* (‘There Once was a Girl’), as with other *Rondes* in our collection (see pieces 9 and 14), suggests a wistful character. The dotted crotchets in the first two bars may reinforce this, but the leaping bass line of the opening bars and the repeated notes of the second and third sections simultaneously suggest a more robust character. The tonality of the piece is similarly indecisive, as it shifts from a bright F major in the opening bars through to the melancholic character of D minor at the end.

19. *Fayne Would I Wedd*

Fayne Would I Wedd (‘Gladly Would I Marry’) is a light, lively piece in G minor. Runs of quavers are interspersed with repeated notes in crotchets or wide leaps, as in bars 9–10 and 13–14. These should be clearly and lightly articulated for the best effect.

20. *Pastime with Good Company*

This is one of Henry VIII’s best-known pieces. Repeated notes, including the dotted crotchet and quaver figure in the opening bars, should be played in a light and lively manner, with clear articulation. The short rising scalar passages in the second half of the piece (bars 9–13) should contrast the opening, and be played in a broad, singing manner.

21. *Narrenaufzug*

Narrenaufzug (‘Parade of Fools’) is another of Susato’s titled pieces that suggests a particular character. The frequent repetition of the four-quaver figure (see bars 1 and 2) with the repeated crotchets that follow it, and its dotted crotchet plus quaver counterpart from bar 17, amount to an effective piece of musical imagery.

22. *Pavane de la Bataille*

Pavans and galliards are often paired together; the lively triple-time galliard follows and contrasts the stately duple-time pavan. The *Pavane de la Bataille* uses repeated quaver and semiquaver motifs to depict the sounds of battle, but the steady minim beat adds an air of foreboding and sobriety to the dance.

23. *Gaillard de la Bataille*

To imitate the sounds of battle this piece also makes extensive use of repeated-note motifs, but compared with the previous pavan,

this triple-time dance is an altogether more lively and vigorous affair. Note that the galliard dance consists of three light steps followed by a leap and a two beat rest. This pattern can be seen in the music where two-bar phrases consisting of three crotchets (see bars 1 and 3), followed by a minim or dotted minim (e.g. bars 2 and 4), establish a pattern of beats (short-short-short-long) that is repeated throughout the piece.

24. *Air*

Although the *Air* is a song-like piece and should be played in a singing style, there are enough repeated notes and rhythmic variety, particularly through the use of syncopation (see bars 3, 5, 9, and 31) to make for an interesting and varied performance. Repeated notes can be played slightly shorter and lighter than they otherwise might be. Syncopated notes may be given a light articulation accent, to emphasize the rhythmic change.

25. *Fricassée*

Fricassée is taken from a collection of songs published in 1536 by Pierre Attaignant. In Attaignant’s edition it was a special kind of polyphonic four-part song called a *Quodlibet*, in which each singer sings a different song, all at the same time. This produces a rich and varied piece of music. In our version, the recorder plays the soprano line from the original song, and the accompanist plays the other parts. This method of mixing up different pieces to produce a new piece of music is similar to cooking, where ingredients are placed into a pot and cooked together – *fricassée* is a dish similar to stew.

26. *Wolsey’s Wilde*

The bass line of *Wolsey’s Wilde* is a *passamezzo moderno*, which lends a strong sense of tonality to the piece, making it more familiar to our modern ears. The piece is played quite fast, so try to feel the pulse in dotted minim beats. *Wolsey’s Wilde* is in the form of a set of short variations, with more quaver runs added as the piece progresses.

27. *Tower Hill*

Tower Hill is an enduring favourite taken from the *Fitzwilliam Virginal Book* (early 17th century). A strictly rhythmic approach to the piece is necessary, especially from bar 13, where the accompaniment begins an extended passage of syncopations. Even the opening bars clearly indicate the composer’s intention to establish a robust rhythmic pattern. The descending scale pattern from bar 13 offers a chance for a more melodic interpretation – it is a passage that is repeated in an ornamented version from bar 21.

28. *Ballet des Matelotz*

Ballet des Matelotz (‘Sailor’s Dance’) was published in Michael Praetorius’s *Terpsichore*, in 1612. It is a lively dance in two sections. In general, notes moving in stepwise motion, including all quaver passages, should be played broadly, with smooth, gentle tonguing. Lightly articulated crotchet upbeats will add rhythmic energy to the performance.

29. *Ballet des Princesses*

Ballet des Princesses (‘Princess’s Dance’). The name of the composer of *Ballet des Princesses* is not known but it was published by Michael Praetorius in his collection *Terpsichore*, in 1612. The title suggests a more gentle, elegant performance of this dance than that of piece 28, *Ballet des Matelotz*.

30. *Fantasia*

Another piece of three-part polyphony, by Ludwig Senfl. The source from which this *Fantasia* is adapted was published in 1538. It is a beautiful, flowing work which freely employs a variety of melodic and rhythmic figures including syncopation, offering performers the chance to engage their imagination and musicianship to the full.

31. *Sellinger's Round*

Sellinger's Round was composed for keyboard and was included in the Fitzwilliam Virginal book of the early 17th century. The original version, which included a theme and eight variations has been radically edited and reduced in length so that recorder players can enjoy a little of what this piece has to offer. In a steady 6/8 time signature there are bars of flowing melody, as well as light, rhythmic passages.

32. *Fantasia*

Anthony Holborne's *Fantasia* was originally composed for bandora: a long-necked string instrument with 6 or 7 courses, similar to a cittern. It is thought to have been invented around 1560 by English instrument maker John Rose. Holborne wrote many solo pieces for the new instrument. *Fantasia* employs a variety of rhythmic and melodic patterns, to explore its expressive potential.

Notes sur les pièces

1. *Es ist ein Ros entsprungen*

Noël publié pour la première fois en 1599 dans le livre de cantiques de Speyer (Speyer est une cité épiscopale à proximité de Cologne). Michael Praetorius en publia sa propre harmonisation en 1609. Traduit littéralement, le titre signifie « Une rose est éclos », bien que les paroles les plus souvent utilisées en français soient « Dans une étable obscure ». Comme il s'agit d'un Noël, le morceau sera joué dans un style chantant.

2. *Fabordón*

À l'origine mélodie de psaume, le *fabordón* plonge ses racines dans la chanson. Cependant, cette pièce se prête parfaitement à une interprétation robuste et rythmique qui pourra s'appuyer sur les fortes relations dominante-tonique et sur les syncopes telles qu'on les trouve aux mesures 1 et 2.

3. *Bransle de Poitou*

L'accompagnement syncopé de ce *Bransle de Poitou*, semblable à un bourdon, vient souligner les pas latéraux du branle simple pour produire un léger mouvement de balancement. Cette pièce est composée dans un authentique mode mixolydien (mode 7) *sol2-sol3*. Le *ré* de la basse, dominante de la gamme de *sol*, est ce qu'on appelle le ton de récitation ou teneur. Chaque partie consiste en deux phrases de six mesures (4 plus 2 et, dans la deuxième partie, 2 plus 4).

4. Ronde « *Tausand Dukaten im Sack* »

Cette ronde est en trois parties dont les deux premières consistent en phrases de quatre mesures. La troisième partie compte six mesures composées de trois mini-phrases de deux mesures. Sur

les notes répétées, une articulation brève et aérienne donnera à votre interprétation un caractère léger et animé.

5. *M. George Whitehead his Almand*

M. George Whitehead his Almand se joue à un tempo modéré et, hormis les notes répétées, dans un style lyrique et chantant. Les notes syncopées des mesures 17 et 19 ajoutent un agrément rythmique qui peut être souligné par un accent supplémentaire.

6. *La Traditora*

La Traditora est une gaillarde et, par conséquent, généralement précédée d'une pavana. La gaillarde est la plus animée de ces deux danses et présente souvent des hémioles à l'une ou l'autre des parties, parfois aux deux, en particulier dans les cadences. Les notes répétées seront jouées avec légèreté et animation, tandis que les passages en mouvement conjoint (voir partie de flûte à bec mesure 2) pourront être interprétés dans un style plus ample. Il faudra toutefois toujours veiller à l'impulsion rythmique sur les levées.

7. *The Night Watch*

Le mouvement mélodique essentiellement en mouvement conjoint de *The Night Watch* suggère un tempo modéré et un style ample et chantant (similaire à une allemande). Les phrases de quatre mesures sont constituées chacune de mini-phrases de deux mesures.

8. *Alman*

Le mouvement conjoint et la mesure à deux temps de cette allemande de Robert Johnson suggèrent une danse simple à tempo modéré. Toutefois, celle-ci présente un grand intérêt rythmique du fait des motifs de croches et croches pointées dont la pièce est généreusement agrémentée, et notamment les rythmes syncopés des mesures 10, 11, 12, 13 et 15.

9. *Nachtanz « Sehr zu Unrecht »*

Un certain nombre des compositions de Susato portent des titres, mais leur rôle dans la préparation de l'interprétation de ces pièces n'est pas évident. Le titre de *Sehr zu Unrecht* (« À tort » ou « Pour les mauvaises raisons ») pourrait indiquer un caractère quelque peu désapprouvateur, voire réprobateur pour cette pièce. Les notes répétées suggèrent une interprétation bien campée tandis que les phrases claires et strictes de quatre mesures semblent renforcer cette approche teintée d'inflexibilité. Les croches en mouvements conjoints pourront toutefois être jouées dans un style lyrique plus « conciliant ». Une *Nachtanz* est une danse animée à trois temps.

10. *Galliarde « La Rocha el Fuso »*

Dans *La Rocha el Fuso*, les mesures indiquées sont 3/2 et 6/4, mais vous remarquerez que ces dernières n'alternent pas sur la base d'une mesure sur deux. La mesure de la partie supérieure (flûte à bec) n'est pas non plus nécessairement la même que celle de l'accompagnement. Particulièrement caractéristiques de la gaillarde, les hémioles sont utilisées ici d'abord pour coïncider avec les pas de danse et ensuite pour mettre en valeur les cadences. Les décisions relatives à l'interprétation seront prises mesures par mesure.

11. *Gaillarde « La Fanfare »*

Comme *La Rocha el Fuso*, *La Fanfare* est une gaillarde et en tant que telle, on peut s'attendre à ce qu'elle présente un certain nombre d'hémioles ou d'autres décalages rythmiques. Traitez chaque

mesure individuellement et lorsque vous avez pris une décision, exécutez-la avec autant d'assurance que possible. En tout état de cause, la tension entre les parties résultant de ces enchevêtrements rythmiques doit rehausser l'interprétation.

12. *Quanto sia liet' giorno*

Comme les deux pièces précédentes, *Quanto sia liet' il giorno* (Quelle belle journée) présente des mesures à deux et trois temps. Le découpage des barres de mesure permet de les identifier clairement, cependant il sera néanmoins utile de souligner le rythme spécifique à chaque mesure grâce à une utilisation soignée des accents et de l'articulation.

13. *Alman*

Cette allemande anonyme fut initialement composée pour virginal (un instrument à clavier ancien, proche du clavecin). Elle est en trois parties. Les deux premières comptent huit mesures subdivisées en phrases régulières de quatre mesures. La troisième partie comporte une cadence finale supplémentaire de deux mesures, la portant à dix mesures au total (4+4+2). Bien que la pièce soit en *sol* mineur, il s'agit en réalité d'une version transposée du mode éolien (*la* mineur). La partie de flûte à bec présente un caractère modal propre lié à l'absence de nombreux *fa*#, (voir notamment mesures 7 et 11) qui résonne avec quelque étrangeté à nos oreilles modernes. Du fait des mouvements essentiellement conjoints de la mélodie, celle-ci sera interprétée principalement dans un ample style chantant.

14. Ronde « *Mein Freund* »

Tout comme pour la pièce n° 9, le titre de cette ronde de Susato, *Mein Freund* (Mon ami) peut suggérer un caractère spécifique. Ici, la présence de noires légères et répétées ainsi que de traits de croches ascendants suggère une joyeuse amitié.

15. *Second Ronde*

Des traits de croches établissent la fluidité mélodique de cette autre ronde de Susato. Les syncopes des mesures 2 et 3 ajoutent du piment rythmique et seront soulignées par des accents articulés.

16. *Ronde*

Le motif de croches récurrent de cette ronde devra être articulé avec clarté et légèreté afin de contraster avec la douceur des traits de croches de la seconde partie. La ligne de basse disjointe, en particulier dans la première partie, établit le caractère de ce qui devrait être une interprétation animée.

17. *Alman*

Le tempo modéré et le mouvement mélodique conjoint de la première partie de cette allemande contrastent avec l'animation qui se développe progressivement par la suite. On le voit bien dans l'accompagnement qui consiste en un flux quasi ininterrompu de croches aux deux mains de la partie de clavier. Pour le flûtiste à bec, dont la partie consiste parfois simplement à accompagner le clavier, cela signifie qu'il faut être particulièrement attentif à l'activité du clavier en cherchant non pas à se placer au premier plan, mais au contraire, à se fondre avec lui, y compris dans les passages disjoints des mesures 15–16.

18. Ronde « *Es war einmal ein Mädchen* »

Comme pour les autres rondes de ce recueil (voir pièces 9 et 14),

le sous-titre de celle-ci, *Es war einmal ein Mädchen* (Il était une fois une jeune fille), suggère un caractère nostalgique. Les noires pointées des deux premières mesures vont dans ce sens, mais la ligne de basse disjointe du début et les notes répétées de la deuxième et de la troisième partie suggèrent simultanément un caractère plus robuste. La tonalité de la pièce elle aussi est fluctuante puisqu'elle passe du *fa* majeur brillant des mesures d'ouverture à la mélancolie de *ré* mineur à la fin.

19. *Fayne Would I Wedd*

Fayne Would I Wedd (Volontiers je me marierais) est une pièce légère et animée en *sol* mineur. Des traits de croches sont intercalés avec des noires répétées ou de grands intervalles disjoints, comme dans les mesures 9–10 et 13–14. Ces derniers seront articulés avec clarté et légèreté pour obtenir le meilleur effet.

20. *Pastime with Good Company*

Il s'agit de l'une des pièces les plus connues d'Henry VIII. Les notes répétées, y compris les noires pointées et les motifs de croches des premières mesures, seront clairement articulées et interprétées avec légèreté et animation. Les brefs passages de gammes ascendantes de la deuxième moitié de la pièce (mesures 9–13) contrasteront avec le début par leur style ample et chantant.

21. *Narrenaufzug*

Narrenaufzug (Parade des fous) est une autre pièce de Susato dont le titre suggère un caractère spécifique. La répétition constante d'un motif de quatre croches suivies de noires répétées (voir mesures 1 et 2) ainsi que le contrechant de noires pointées-croches à partir de la mesure 17, participent efficacement à la puissance d'évocation musicale de cette pièce.

22. *Pavane de la Bataille*

Les pavanes et les gaillardes vont généralement de pair et sont souvent associées, le ton animé de la gaillarde à trois temps venant contraster avec la pavane majestueuse à deux temps qui la précède. *La Pavane de la Bataille* fait appel à des motifs répétés de croches et doubles croches pour dépeindre les bruits d'une bataille, tandis que dans leur régularité, les blanches apportent un caractère sobre et prémonitoire à la danse.

23. *Gaillard de la Bataille*

Pour imiter les bruits de la bataille, cette pièce emploie elle aussi largement les motifs de notes répétées, mais par rapport à la pavane précédente, cette danse à trois temps est globalement plus animée et plus vigoureuse. Notez que les pas de danse de la gaillarde consistent en trois petits pas suivis d'un saut et d'une pause de deux temps. Ce motif apparaît également dans la musique où des phrases de deux mesures formées de trois noires (voir mesures 1 et 3) sont suivies d'une blanche ou d'une blanche pointée (par ex. mesures 2 et 4) et établissent ainsi un schéma rythmique court – long – court – long qui est répété tout au long de la pièce.

24. *Air*

Bien que *l'air* soit inspiré du chant et demande à être joué dans un style chantant, celui-ci présente suffisamment de notes répétées et de variété rythmique, en particulier grâce à l'utilisation de la syncope (voir mesures 3, 5, 9 et 31), pour en faire une interprétation intéressante et variée. Les notes répétées pourront être jouées avec un petit peu plus de brièveté et de légèreté qu'elles le seraient

autrement et les notes syncopées légèrement accentuées afin de souligner le changement rythmique.

25. *Fricassée*

Cette *Fricassée* est tirée d'un recueil de chansons publiée en 1536 par Pierre Attaingnant. Le recueil d'Attaingnant contient un genre particulier de chansons polyphoniques à quatre voix appelé « quolibet », dans lequel les chanteurs chantent tous en même temps des chansons différentes produisant ainsi des pièces de musique riches et variées. Dans notre version, la flûte à bec joue la partie de soprano de la chanson originale et l'accompagnateur joue les autres parties. Cette façon de mélanger différentes pièces pour en produire de nouvelles n'est pas sans évoquer la cuisine et le mélange d'ingrédients divers mis à cuire tous ensemble dans une unique casserole – comme dans une fricassée !

26. *Wolsey's Wilde*

La ligne de basse de *Wolsey's Wilde* est un *passamezzo moderno* et affirme le caractère tonal de la pièce, la rendant ainsi plus familière à nos oreilles modernes. Cette pièce sera interprétée sur un tempo relativement rapide, il sera donc plus indiqué de choisir une pulsation à la blanche pointée. *Wolsey's Wilde* se présente sous la forme d'un ensemble de variations avec adjonction toujours plus importante de traits de croches au fur et à mesure de la progression.

27. *Tower Hill*

Tower Hill est un grand classique issu du *Fitzwilliam Virginal Book* (début du 17^e siècle). Cette pièce nécessite une approche strictement rythmique, en particulier à partir de la mesure 13 où l'accompagnement entame un long passage syncopé. Les mesures d'ouverture indiquent d'ailleurs clairement l'intention du compositeur d'établir un solide motif rythmique. Les motifs descendants de la mesure 13 offrent l'occasion d'une interprétation plus mélodique – ce passage est répété dans une version ornementée à partir de la mesure 21.

28. *Ballet des Matelotz*

Le *Ballet des Matelotz* fut publié dans le recueil *Terpsichore* de Michael Praetorius en 1612. C'est une danse animée en deux parties. En général, les notes en mouvement conjoint, y compris tous les passages en croches, devraient être interprétées dans un mouvement ample, avec des coups de langue doux. Les levées articulées avec légèreté ajouteront de l'énergie rythmique à l'interprétation.

29. *Ballet des Princesses*

Le nom du compositeur du *Ballet des Princesses* est inconnu, mais la pièce fut publiée par Michael Praetorius dans son recueil *Terpsichore* en 1612. Le titre suggère une interprétation plus douce et raffinée de cette danse que celle de du *Ballet des Matelotz* (no 28).

30. *Fantasia*

Autre pièce polyphonique à trois voix, de Ludwig Senfl. La source dont est adaptée cette Fantasia fut publiée en 1538. Il s'agit d'une belle œuvre fluide qui utilise librement toute une variété de motifs mélodiques et rythmiques, notamment des syncopes. Elle offre aux interprètes l'occasion d'exploiter pleinement leur imagination et leur musicalité.

31. *Sellinger's Round*

Sellinger's Round fut composée pour instruments à clavier et figu-

rait dans le *Fitzwilliam Virginal book* au début du 17^e siècle. La version originale comprend un thème et huit variations, mais elle a été ici radicalement réduite en longueur afin que les flûtistes à bec puissent profiter aussi de ce que cette pièce a à offrir. Dans une mesure majestueuse à 6/8, certains passages privilégient la fluidité de la mélodie, tandis que d'autres sont plus légers et rythmiques.

32. *Fantasia*

Initialement, la *Fantasia* d'Anthony Holborne fut composée pour bandora, instrument à cordes à long manche proche du cistre, équipé de 6 ou 7 cordes. On pense qu'elle fut inventée vers 1560 par le facteur d'instruments anglais Jahn Rose. Holborne écrivit de nombreux solos pour ce nouvel instrument. La fantasia fait appel à toute une variété de motifs mélodiques et rythmiques afin d'en explorer le potentiel expressif.

Anmerkungen zu den Stücken

1. *Es ist ein Ros entsprungen*

Dieses Weihnachtslied wurde erstmals 1599 im Speyerer Gesangbuch veröffentlicht. 1609 veröffentlichte Michael Praetorius einen eigenen Chorsatz zu dieser Melodie. Da es sich um ein Weihnachtslied handelt, sollte es singend gespielt werden.

2. *Fabordón*

Der *Fabordón* hat seinen Ursprung im Gesang und war ursprünglich eine Psalm-Melodie. Das vorliegende Stück eignet sich allerdings eher für eine kraftvolle und rhythmische Interpretation, in der die intensiven Beziehungen zwischen Dominante und Tonika sowie die Synkopen, z. B. in Takt 1 und 2, zur Geltung kommen.

3. *Bransle de Poictou*

Die synkopierte, bordunartige Begleitung zu *Bransle le Poictou* unterstreicht die Seitwärtsschritte des Tanzes *Branle simple* und erzeugt ein sanftes Wiegen. Der Bransle ist authentisch im mixolydischen Modus (7. Modus) komponiert, d.h. von g–g1. Das D im bordunartigen Bass, das in der Tonleiter auf G die Dominante bildet, wird als *Rezitationston* oder *Tenor* bezeichnet. Jeder Teil besteht aus zwei sechstaktigen Phrasen (4 plus 2 und im zweiten Teil 2 plus 4).

4. *Ronde „Tausend Dukaten im Sack“*

Diese *Ronde* hat drei Teile, von denen die ersten beiden aus viertaktigen Phrasen bestehen. Der dritte Teil ist sechs Takte lang und besteht aus drei zweitaktigen Miniphrasen. Eine kurze, klare Artikulation der Tonwiederholungen verleiht dem Spiel einen leichten, lebhaften Charakter.

5. *M. George Whitehead his Almand*

M. George Whitehead his Almand ist ein mäßig schnelles Stück und sollte, abgesehen von den Tonwiederholungen, gefühlvoll und singend gespielt werden. Durch die Synkopen in Takt 17 und 19 erhält das Stück etwas mehr Rhythmus, der mit einem zusätzlichen Akzent betont werden kann.

6. *La Traditora*

La Traditora ist eine Galliarde, der normalerweise eine Pavane vorausgeht. Die Galliarde ist das schnellere Stück von beiden und enthält häufig Hemiolen in einem oder manchmal auch beiden Teilen, vor allem in den Kadenzen. Die Tonwiederholungen sollten

leicht und lebhaft gespielt werden, während die Passagen mit den Tonschritten (s. Blockflötenstimme Takt 2) breiter gespielt werden können. Man sollte jedoch trotzdem den rhythmischen Impuls in den Auftakten beachten.

7. *The Night Watch*

Die Melodie von *The Night Watch* besteht vorwiegend aus Tonschritten und gibt somit ein gemäßigtes Tempo und eine gedehnte, singende Spieltechnik vor (ähnlich wie die Alemande). Die viertaktigen Phrasen bestehen aus zweitaktigen Miniphrasen.

8. *Alman*

Die Tonschritte und der gerade Takt von Robert Johnsons *Alman* deuten auf einen einfachen Tanz in gemäßigtem Tempo hin. Es gibt jedoch zahlreiche rhythmische Stellen wie z. B. die Figuren aus punktierter Achtel und Sechzehntel, die großzügig über das ganze Stück verteilt sind, sowie die Synkopen in Takt 10, 11, 12, 13 und 15.

9. *Nachtanz „Sehr zu Unrecht“*

Eine Reihe von Susatos Stücken haben zwar Titel, doch ist nicht klar, welche Rolle sie bei der Vorbereitung der Interpretation der Stücke spielen sollen. Der Titel *Sehr zu Unrecht* hat etwas Ermahnendes, Rühendes oder sogar Tadelndes. Die sich wiederholenden Viertel deuten auf eine straffe Interpretation hin, und die klaren, strengen viertaktigen Phrasen scheinen diesen etwas starren Ansatz noch zu verstärken. Die in Tonschritten verlaufenden Achtel können jedoch in einem etwas „versöhnlicheren“, gefühlvollen Stil gespielt werden. Ein *Nachtanz* ist ein schneller Tanz in einer ungeraden Taktart.

10. *Galliarde „La Rocha el Fuso“*

In *La Rocha el Fuso* sind Takte im 3/2- und 6/4-Takt angegeben, doch wechseln sich diese nicht Takt für Takt ab. Außerdem ist die Taktart der Ober- (Blockflöten-) Stimme in den jeweiligen Takten nicht unbedingt identisch mit der Taktart in der Begleitung. Die für die Galliarde so typischen Hemiolien werden vom Komponisten erstens zur Anpassung an die Tanzschritte und zweitens zur Hervorhebung der Kadenzen verwendet. Die Entscheidung, wie diese interpretiert werden sollen, muss von Takt zu Takt neu getroffen werden.

11. *Gaillard „La Fanfare“*

La Fanfare ist wie *La Rocha el Fuso* eine Galliarde, so dass einige Hemiolien und andere Kreuzrhythmen zu erwarten sind. Jeder Takt sollte individuell behandelt werden, und wenn man eine Entscheidung trifft, sollte man sie so überzeugt wie möglich ausführen. Wann immer es durch diese rhythmische Diskrepanz zu einer Spannung zwischen den Stimmen kommt, sollte sie als Bereicherung für die Interpretation dienen.

12. *Quanto sia liet' il giorno*

In *Quanto sia liet' il giorno* („Wie glücklich der Tag“) werden wie in den beiden vorherigen Stücken eine gerade und eine ungerade Taktart verwendet. Diese Technik ist zwar aus der Anordnung der Takte ersichtlich, sollte aber trotzdem hervorgehoben werden, indem man den Rhythmus jedes Taktes durch eine akkurate Betonung und Artikulation klar herausarbeitet.

13. *Alman*

Die anonyme *Alman* war ursprünglich eine Komposition für Virginal (ein historisches Tasteninstrument, das dem Cembalo ähnelt).

Sie besteht aus drei Teilen: Die ersten zwei sind acht Takte lang, die in regelmäßige viertaktige Phrasen unterteilt sind. Der dritte Teil hat eine längere zweitaktige Schlusskadenz und ist dadurch insgesamt zehn Takte lang (4 + 4 + 2). Obwohl das Stück scheinbar in g-Moll steht, ist es doch eine transponierte Version des äolischen Modus (a-Moll). Auch die Blockflötenstimme für sich genommen hat einen modalen Charakter, da das Fis einige Male fehlt (s. Takt 7 und 11). Daher kann es sein, dass sie für unser heutiges Gehör etwas merkwürdig klingt. Aufgrund der überwiegend in Tonschritten verlaufenden Melodie sollte das Stück legato und singend gespielt werden.

14. *Ronde „Mein Freund“*

Wie bei Stück 9 könnte auch der Titel von Susatos *Ronde „Mein Freund“* eine bestimmte Stimmung andeuten. In diesem Fall weisen die leicht abgestoßen gespielten sich wiederholenden Viertel und aufsteigenden Achtelläufe auf eine glückliche Freundschaft hin.

15. *Second Ronde*

Die fließende melodische Stimmung von Susatos *Second Ronde* wird durch die Achtelläufe erzeugt. Die Synkopen in Takt 2 und 3 verleihen dem Stück rhythmischen Pep und sollten leicht betont werden.

16. *Ronde*

Das sich wiederholende Achtelmotiv dieser *Ronde* muss etwas abgestoßen gespielt und klar artikuliert werden und sollte als Kontrast zu den fließenden Achtelläufen des zweiten Teils dienen. Die Sprünge in der Bassstimme, vor allem am Anfang, bilden den Auftakt zu einer lebhaften Interpretation des Stückes.

17. *Alman*

Das gemäßigte Tempo und die in Tonschritten verlaufende Melodie des ersten Teils der *Alman* bilden einen Kontrast zu der Quirligkeit, die sich im Laufe des Stückes entwickelt. Diese wird insbesondere in der Cembalobegleitung deutlich, die in beiden Händen aus einem fast ununterbrochenen Fluss aus Achtelläufen besteht. Für den Blockflötenspieler, dessen Stimme bisweilen einfach eine Begleitung zur Cembalostimme ist, bedeutet das, sich der Aktivität des Cembalos sehr bewusst zu sein und nicht zu sehr in den Vordergrund zu treten, sondern sich anzupassen – selbst in der Passage mit den Sprüngen in Takte 15–16.

18. *Ronde „Es war einmal ein Mädchen“*

Der Untertitel der Ronde, *„Es war einmal ein Mädchen“*, deutet wie die anderen *Rondes* in dieser Sammlung (s. Stück 9 und 14) auf eine bestimmte, hier etwas schwermütige Stimmung hin. Die punktierten Viertel in den ersten beiden Takten verstärken diese Stimmung, wohingegen die Sprünge in der Bassstimme der Anfangstakte und die Tonwiederholungen im zweiten und dritten Teil gleichzeitig eine etwas fröhlichere Atmosphäre andeuten. Die Tonalität des Stückes ist genauso unbestimmt: Sie wechselt vom fröhlichen F-Dur in den Anfangstakten zu einer melancholischen Stimmung in d-Moll am Schluss.

19. *Fayne Would I Wedd*

Fayne Would I Wedd („Gern würd ich heiraten“) ist ein schnelles Stück in g-Moll. Die Achtelläufe sind mit Tonwiederholungen in Vierteln und großen Sprüngen durchsetzt wie in Takt 9-10 und 13-14. Sie kommen am besten zur Geltung, wenn sie deutlich und etwas abgestoßen artikuliert werden.

20. *Pastime with Good Company*

Dies ist eines der bekanntesten Stücke von Heinrich VIII. Tonwiederholungen einschließlich der Figur aus punktierter Viertel und Achtel in den Anfangstakten sollten schnell gespielt und deutlich artikuliert werden. Die kurze aufsteigende Tonleiterpassage in der zweiten Hälfte des Stückes (Takt 9–13) sollte einen Kontrast zum Anfang bilden und gedehnt und singend gespielt werden.

21. *Narrenaufzug*

Narrenaufzug ist ein weiteres Stück von Susato mit einem Titel, der eine bestimmte Atmosphäre andeutet. Die ständige Wiederholung der Figur aus vier Achteln (s. Takt 1 und 2) mit den darauffolgenden wiederholten Vierteln sowie ihrem Gegenstück aus punktierter Viertel plus Achtel ab Takt 17 ergeben ein Stück mit einer wirkungsvollen Bildersprache.

22. *Pavane de la Bataille*

Pavane und Galliarde werden oft miteinander kombiniert, wobei die Galliarde im schnellen Dreiertakt auf die langsamere geradtaktige Pavane folgt und einen Kontrast zu ihr bildet. Die *Pavane de la Bataille* enthält sich wiederholende Achtel- und Sechzehntelmotive, um Schlachtgeräusche darzustellen, doch erhält der Tanz durch die gleichförmigen Schläge auf den Halben etwas Unheilvolles und Ernstes.

23. *Gaillard de la Bataille*

Dieses Stück enthält ebenfalls zahlreiche Motive aus Tonwiederholungen, um Schlachtgeräusche nachzuahmen, doch im Vergleich zu der vorangegangenen Pavane ist dieser Tanz im Dreiertakt wesentlich lebhafter und dynamischer. Der Tanz besteht aus drei kleinen Schritten, auf die ein Sprung und eine Pause über zwei Zählzeiten folgen. Diese Abfolge ist auch in den Noten zu finden. Dort ergeben die zweitaktigen Phrasen aus je drei Vierteln (s. Takt 1 und 3), auf die eine Halbe oder punktierte Halbe folgt (z. B. Takt 2 und 4), einen Rhythmus (kurz-kurz-kurz-lang), der das ganze Stück hindurch wiederholt wird.

24. *Air*

Obwohl ein *Air* zur Gattung Lied gehört und singend gespielt werden sollte, enthält das vorliegende Stück doch so viele Tonwiederholungen und verschiedene Rhythmen, vor allem Synkopen (s. Takt 3, 5, 9 und 31), dass es interessant und abwechslungsreich gestaltet werden kann. Die Tonwiederholungen können etwas kürzer gespielt werden als sonst üblich. Die Synkopen können leicht betont gespielt werden, um den Rhythmuswechsel zu hervorzuheben.

25. *Fricassée*

Fricassée stammt aus einer Liedersammlung, die 1536 von Pierre Attaignant veröffentlicht wurde. In Attaignants Ausgabe war das Stück eine Art vierstimmiges polyphones Lied namens *Quodlibet*, in dem alle Sänger gleichzeitig jeweils ein anderes Lied singen. Dadurch entsteht ein opulentes und abwechslungsreiches Musikstück. In unserer Version spielt die Blockflöte die Sopranstimme aus dem Originallied, während die Begleitung die restlichen Stimmen spielt. Diese Methode, verschiedene Stücke so zu vermischen, dass ein neues Musikstück entsteht, ist so ähnlich wie Kochen: Verschiedene Zutaten kommen in einen Topf und werden zusammen gekocht: *Fricassée* (deutsche Schreibweise: Frikassee) ist eine Art Ragout.

26. *Wolsey's Wilde*

Die Bassstimme von *Wolsey's Wilde* ist ein *Passamezzo Moderno*, das dem Stück einen überaus tonalen Charakter verleiht und so-

mit für unsere modernen Ohren vertrauter klingen lässt. Da das Stück sehr schnell gespielt wird, sollte man versuchen, den Takt in punktierten Halben zu zählen. *Wolsey's Wilde* hat die Form eines kurzen Variationensatzes, wobei im Laufe des Stückes immer mehr Achtelläufe hinzukommen.

27. *Tower Hill*

Tower Hill ist sozusagen ein Evergreen aus dem *Fitzwilliam Virginal Book* (Anfang des 17. Jahrhunderts). Bei diesem Stück muss der Rhythmus streng eingehalten werden, vor allem ab Takt 13, da die Begleitung ab hier eine längere Passage aus Synkopen spielt. Selbst die Anfangstakte sind ein klares Zeichen für die Absicht des Komponisten, das Stück mit einem straffen Rhythmus auszustatten. Die absteigende Tonleiterpassage ab Takt 13 bietet die Möglichkeit zu einer eher melodischen Interpretation – sie wird ab Takt 21 in einer verzierten Version wiederholt.

28. *Ballet des Matelotz*

Ballet des Matelotz („Matrosentanz“) wurde 1612 in Michael Praetorius' *Terpsichore* veröffentlicht und ist ein schneller zweiteiliger Tanz. Generell sollten die Tonschritte einschließlich aller Achtelpassagen gedehnt und mit einem weichen Ansatz gespielt werden. Leicht abgestoßen gespielte Viertelaufakte verleihen der Interpretation eine stärkere rhythmische Dynamik.

29. *Ballet des Princesses*

Ballet des Princesses („Tanz der Prinzessinnen“). Der Name des Komponisten von *Ballet des Princesses* ist zwar nicht bekannt, doch wurde das Stück 1612 von Michael Praetorius in seiner Sammlung *Terpsichore* veröffentlicht. Der Titel deutet eine weichere, elegantere Interpretation an als die für Stück 28, *Ballet des Matelotz*.

30. *Fantasia*

Ein weiteres dreistimmiges Stück von Ludwig Senfl. Die Quelle, aus der diese Fantasia stammt, wurde 1538 veröffentlicht. Es ist ein schönes, fließendes Werk mit vielen verschiedenen melodischen und rhythmischen Figuren, u. a. Synkopen, die dem Interpreten die Möglichkeit bieten, seine Fantasia und sein musikalisches Können voll auszuschöpfen.

31. *Sellinger's Round*

Sellinger's Round wurde für Cembalo komponiert und war im *Fitzwilliam Virginal Book* aus dem frühen 17. Jahrhundert enthalten. Die Originalversion, die aus einem Thema und acht Variationen bestand, wurde grundlegend überarbeitet und gekürzt, so dass Blockflötenspieler nun die Vorzüge des Stückes genießen können. Es wird in einem gleichmäßigen 6/8-Takt gespielt und enthält sowohl fließende Melodiepassagen als auch eher staccato gespielte rhythmische Figuren.

32. *Fantasia*

Anthony Holbornes *Fantasia* wurde ursprünglich für Pandora geschrieben, ein 6- oder 7-chöriges Saiteninstrument mit langem Hals, das der Cister ähnelte. Wahrscheinlich wurde es um 1560 von dem englischen Instrumentenbauer John Rose erfunden. Holborne schrieb zahlreiche Solostücke für das neue Instrument. Seine *Fantasia* enthält viele verschiedene melodische und rhythmische Motive, so dass man mit verschiedenen Ausdrucksmitteln experimentieren kann.

About the Authors / À propos des auteurs / Über die Autoren



Kathryn Bennetts has a portfolio career as a performer and teacher of the recorder working with students of all ages. Her performances include music of all periods and with a particular passion for the contemporary repertoire she has, with her partner Peter Bowman, created an entirely new repertoire for the genre of recorder duo. Together they have recorded several CDs, given regular performances and radio broadcasts enabling their work to be heard throughout the UK, Europe and the USA. As a recorder consultant for the ABRSM Kathryn has selected music for the grade and diploma syllabuses and is an editor of ABRSM's *Time Pieces for Recorder*.

Kathryn Bennetts mène de front une carrière d'interprète et d'enseignante de la flûte à bec auprès d'élèves de tous âges. Toutes les époques lui sont familières, mais elle se dédie avec une passion particulière à la musique contemporaine et a créé un répertoire entièrement nouveau pour le genre du duo de flûtes à bec avec son partenaire Peter Bowman. Ensemble, ils ont enregistré plusieurs CD, donné des concerts et participé à des émissions radiophoniques afin de faire connaître leur travail au Royaume-Uni, en Europe et aux États-Unis. En tant que consultante pour la flûte à bec auprès de l'ABRSM, Kathryn a sélectionné les pièces des différents programmes pédagogiques et concours. Elle a également participé à l'ouvrage *Time pieces for Recorder* publié par l'ABRSM.

Kathryn Bennetts ist Blockflötistin und arbeitet als Blockflötenlehrerin mit Schülern aller Altersstufen. Bei ihren Auftritten spielt sie Musik aus allen Epochen, wobei ihre Leidenschaft jedoch dem zeitgenössischen Repertoire gilt. Gemeinsam mit ihrem Partner Peter Bowman hat sie ein völlig neues Repertoire für das Genre Blockflötenduo erschaffen. Sie haben zusammen mehrere CDs aufgenommen, viele Konzerte gegeben und Radiosendungen gemacht, so dass ihre Werke in ganz Großbritannien, Kontinentaleuropa und den USA zu hören sind. Als Blockflötenberaterin des ABRSM wählt Bennetts Musikstücke für Prüfungen aus und ist Mitherausgeberin der ABRSM-Publikation *Time Pieces for Recorder*.



Peter Bowman founded the *European Recorder Teachers' Association* (ERTA) (UK) in 1992 and was active in establishing the umbrella organization ERTA (International) to which he was elected chairman in 2009. As a performer, Peter is equally at home working with both early and contemporary music. He performs regularly with Kathryn Bennetts in the UK and abroad and together they have commissioned, premiered and recorded many new works for recorder duo.

Peter Bowman est membre fondateur de la European Recorder Teachers' Association (ERTA) (RU) en 1992 et a participé à la création de l'association faîtière, ERTA International, dont il a été élu président en 2009. En tant qu'interprète, Peter pratique aussi bien la musique ancienne que la musique contemporaine. Il se produit régulièrement avec Kathryn Bennetts au Royaume-Uni et à l'étranger. Ensemble, ils ont commandé, créé et enregistré de nombreuses œuvres nouvelles pour duo de flûtes à bec.

Peter Bowman gründete 1992 die European Recorder Teachers' Association (ERTA) (UK) und baute den Dachverband ERTA (International) auf, zu dessen Vorsitzenden er 2009 gewählt wurde. Als Interpret arbeitet Bowman sowohl mit alter als auch mit zeitgenössischer Musik. Mit Kathryn Bennetts gibt er regelmäßig Konzerte in Großbritannien und im Ausland, und zusammen haben sie viele neue Werke für Blockflötenduo in Auftrag gegeben, geschrieben und uraufgeführt.

Bibliography / Bibliographie

Erhardt, Martin

Upon a Ground – Improvisation on Ostinato Basses from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries

Magdeburg: Walhall EW905, 2003

Grove Music Online: www.oxfordmusiconline.com

Hudson, Richard

The Allemande, the Balletto, and the Tanz: The History

Cambridge: Cambridge University Press, 1986

Ed. Koczirz, Adolf

Österreichischer Lautenmusik in XVI. Jahrhundert

Denkmäler der Tonkunst in Österreich Bundesverlag, 1911

Quirey, Belinda

May I Have the Pleasure – the story of popular dancing

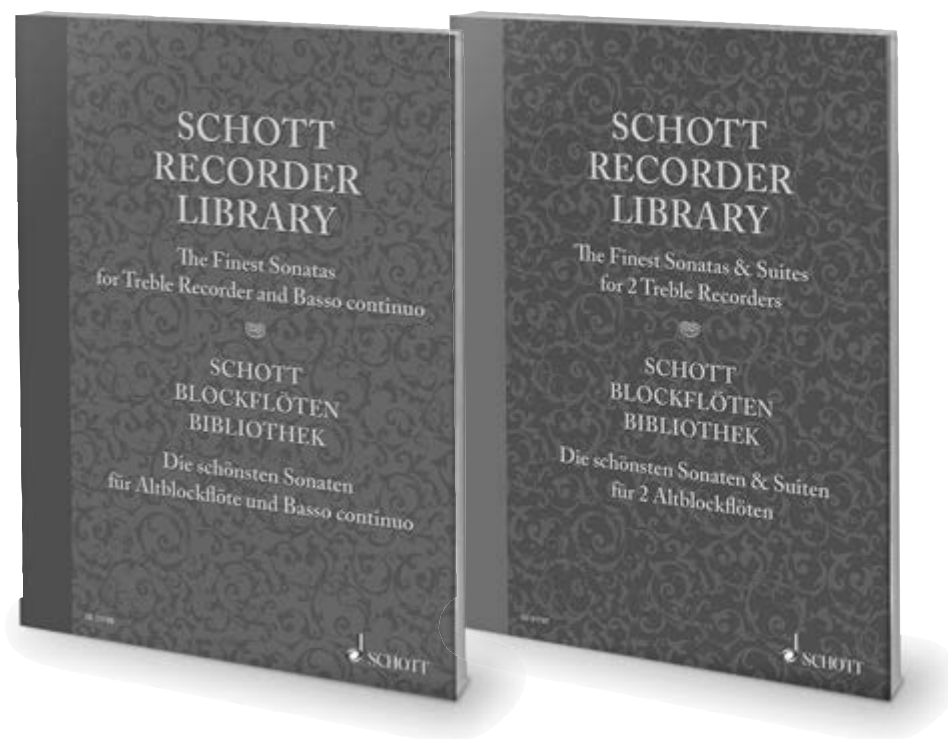
London: Dance Books Ltd, 1987

Tyler, James

The Early Guitar. Early Music Series 4

London: Oxford University Press, 1980

SCHOTT RECORDER LIBRARY



Original works for recorder, selected and edited by Elisabeth Kretschmann

The Finest Sonatas for Treble Recorder and Basso continuo

Including works by Vivaldi, Telemann and Handel

Difficulty: intermediate

ED 21788 *Score and part*

ED 21788-1 *Separate basso continuo part*

The Finest Sonatas & Suites for 2 Treble Recorders

Including works by Purcell, Telemann and Loeillet de Gant

Difficulty: intermediate

ED 21787 *Score*

 **SCHOTT**
www.schott-music.com

Track List

No.	Title / Intituelé / Titel	Composer / Compositeur / Komponist	Track
1.	Es ist ein Ros entsprungen	Anon. (Praetorius)	1/33
2.	Fabordón	Anon. (Mudarra)	2/34
3.	Bransle de Poitou	Adrian le Roy	3/35
4.	Ronde "Tausand Dukaten im Sack"	Tielman Susato	4/36
5.	M. George Whitehead his Almand	John Dowland	5/37
6.	La Traditora (Galliard)	Anon.	6/38
7.	The Night Watch (Almain)	Anthony Holborne	7/39
8.	Alman	Robert Johnson	8/40
9.	Nachtanz "Sehr zu Unrecht"	Tielman Susato	9/41
10.	Galliard "La Rocha el Fuso"	Anon.	10/42
11.	Gaillard "La Fanfare"	Pierre Phalèse	11/43
12.	Quanto sia liet' il giorno	Philippe Verdelot	12/44
13.	Alman	Anon.	13/45
14.	Ronde "Mein Freund"	Tielman Susato	14/46
15.	Second Ronde	Tielman Susato	15/47
16.	Ronde	Tielman Susato	16/48
17.	Alman	Robert Johnson / Giles Farnaby	17/49
18.	Ronde "Es war einmal ein Mädchen"	Tielman Susato	18/50
19.	Fayne Would I Wedd	Richard Farnaby	19/51
20.	Pastime with Good Company	Henry VIII	20/52
21.	Narrenaufzug	Tielman Susato	21/53
22.	Pavane de la Bataille	Anon.	22/54
23.	Galliarde de la Bataille	Anon.	23/55
24.	Air	Thomas Morley	24/56
25.	Fricassée	Anon. (Attaignant)	25/57
26.	Wolsey's Wilde	William Byrd	26/58
27.	Tower Hill	Giles Farnaby	27/59
28.	Ballet des Matelotz	Michael Praetorius	28/60
29.	Ballet des Princesses	Anon. (Terpsichore)	29/61
30.	Fantasia	Ludwig Senfl	30/62
31.	Sellinger's Round	Anon.	31/63
32.	Fantasia	Anthony Holborne	32/64



Please visit **www.schott-music.com/online-material** to download all audio files for free using the following voucher code: **ZvwcXeg4**

Sur le site **www.schott-music.com/online-material** vous pouvez accéder et télécharger gratuitement toutes les pistes audio en utilisant le code suivant : **ZvwcXeg4**

Auf der Website **www.schott-music.com/online-material** können alle Audio-Dateien mit dem folgenden Gutscheincode kostenlos heruntergeladen werden: **ZvwcXeg4**

Kathryn Bennetts: Recorder
 Yeo Yat-Soon: Harpsichord
 Sound Engineer: Sean Kenny
 Recorded at Ten21 Studios, Maidstone, 12th August 2015.
 © 2016 Schott Music Ltd, London

Renaissance Recorder Anthology 2

32 Pieces for Soprano (Descant) Recorder and Piano
selected and edited by Kathryn Bennetts and Peter Bowman

32 Pièces pour Flûte à bec soprano avec piano
sélectionnées et editées par Kathryn Bennetts et Peter Bowman

32 Stücke für Sopran Blockflöte und Klavier
ausgewählt und herausgegeben von Kathryn Bennetts und Peter Bowman

Contents / Sommaire / Inhalt

Page / Seite

The Pieces / Les pièces / Die Stücke

Title / Intitulé / Titel	Composer / Compositeur / Komponist	
1. Es ist ein Ros entsprungen	Anon. (Praetorius)	2
2. Fabordón	Anon. (Mudarra)	2
3. Bransle de Poictou	Adrian le Roy	2
4. Ronde "Tausand Dukaten im Sack"	Tielman Susato	3
5. M. George Whitehead his Almand	John Dowland	3
6. La Traditora (Galliard)	Anon.	4
7. The Night Watch (Almain)	Anthony Holborne	4
8. Alman	Robert Johnson	5
9. Nachtanz "Sehr zu Unrecht"	Tielman Susato	5
10. Galliard "La Rocha el Fuso"	Anon.	6
11. Gaillard "La Fanfare"	Pierre Phalèse	6
12. Quanto sia liet' il giorno	Philippe Verdelot	7
13. Alman	Anon.	8
14. Ronde "Mein Freund"	Tielman Susato	8
15. Second Ronde	Tielman Susato	8
16. Ronde	Tielman Susato	9
17. Alman	Robert Johnson / Giles Farnaby	9
18. Ronde "Es war einmal ein Mädchen"	Tielman Susato	10
19. Fayne Would I Wedd	Richard Farnaby	10
20. Pastime with Good Company	Henry VIII	11
21. Narrenaufzug	Tielman Susato	11
22. Pavane de la Bataille	Anon.	12
23. Galliarde de la Bataille	Anon.	13
24. Air	Thomas Morley	13
25. Fricassée	Anon. (Attaignant)	14
26. Wolsey's Wilde	William Byrd	15
27. Tower Hill	Giles Farnaby	16
28. Ballet des Matelotz	Michael Praetorius	16
29. Ballet des Princesses	Anon. (Terpsichore)	17
30. Fantasia	Ludwig Senfl	17
31. Sellinger's Round	Anon.	19
32. Fantasia	Anthony Holborne	20

ED 13592D
ISMN 979-0-2201-3905-5
ISBN 978-1-84761-546-5

 SCHOTT

Mainz · London · Madrid · Paris · New York · Tokyo · Beijing
© 2016/2022 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz · Printed in Germany

Track 1/33

1. Es ist ein Ros entsprungen

Anon. (Praetorius)
(1571 – 1621)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = \text{ca. } 60$

8

6

12

8

The musical score for 'Es ist ein Ros entsprungen' is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = ca. 60. The second staff starts at measure 6, and the third staff starts at measure 12. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing rests.

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 2/34

2. Fabordón

Anon. (Alonso Mudarra)
(1510 – 1580)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 76$

8

5

8

The musical score for 'Fabordón' is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It consists of two staves. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 76. The second staff starts at measure 5. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing rests.

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 3/35

3. Bransle de Poictou

Adrian Le Roy
(ca. 1520 – 1598)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 215-220$ ($\text{♩} = \text{ca. } 73$)

8

8

16

8

The musical score for 'Bransle de Poictou' is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It consists of three staves. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 215-220 (half note = ca. 73). The second staff starts at measure 8, and the third staff starts at measure 16. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing rests.

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 4/36

4. Ronde

“Tausand Dukaten im Sack”

Tielman Susato
(ca. 1510 – ca. 1570)
Arr. Yeo Yat-Soon

8 $\text{♩} = 80$

6

10

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 5/37

5. M. George Whitehead his Almand

John Dowland
(1563 – 1626)
Arr. Yeo Yat-Soon

8 $\text{♩} = \text{ca. } 63$

6

11

16

21

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 6/38

6. La Traditora

(Galliard)

Anon.

Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 62$

4

8

11

15

Fine

D.C. al Fine

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 7/39

7. The Night Watch

(Almain)

Anthony Holborne

(ca. 1545 – 1602)

Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 160$

7

13

19

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 8/40

8. Alman

Robert Johnson
(ca. 1583 – 1633)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = \text{ca. } 62$

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 9/41

9. Nachtanz

“Sehr zu Unrecht”

Tielman Susato
(ca. 1510 – ca. 1570)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = \text{ca. } 175$

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 10/42

10. Galliard

“La Rocha el Fuso”

Anon.
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 63$ ($\text{♩} = \text{ca. } 189$)

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 11/43

11. Gaillard

“La Fanfare”

Pierre Phalèse
(ca. 1510 – 1575)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 58$ ($\text{♩} = 174$)

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 13/45

13. Alman

Anon.
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = \text{ca. } 78$

8
6
12
17
22

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 14/46

14. Ronde

"Mein Freund"

Tielman Susato
(ca. 1510 – ca. 1570)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = \text{ca. } 78$

8
8

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 15/47

15. Second Ronde

Tielman Susato
(ca. 1510 – ca. 1570)
Arr. Yeo yat-Soon

$\text{♩} = \text{ca. } 84$

8
7

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 16/48

16. Ronde

Tielman Susato
(ca. 1510 – ca. 1570)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = \text{ca. } 68$

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 17/49

17. Alman

Robert Johnson (ca. 1583 – 1633)
Giles Farnaby (ca. 1563 – 1640)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 120$

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 18/50

18. Ronde

“Es war einmal ein Mädchen”

Tielman Susato
(ca. 1510 – ca. 1570)
Arr. Yeo Yat-Soon

♩ = ca. 80

6

11

16

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 19/51

19. Fayne Would I Wedd

Richard Farnaby
(ca. 1594 – 1623)
Arr. Yeo Yat-Soon

♩ = 66

6

11

16

20

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 20/52

20. Pastime with Good Company

Henry VIII, King of England
(1491 – 1547)
Arr. Yeo Yat-Soon

8 $\text{♩} = 116$

5

10

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 21/53

21. Narrenaufzug

Tielman Susato
(ca. 1510 – ca. 1570)
Arr. Yeo Yat-Soon

8 $\text{♩} = 94$

6

11

16

22

27

© 2016 Schott Music Ltd, London

22. Pavane de la Bataille

Anon. 16th Cent
Published by Pierre Phalèse
(ca. 1510 – 1575)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = \text{ca. } 58$

8

7

14

21

27

33

37

42

Track 23/55

23. Gaillarde de la Bataille

Anon. 16th Cent
Published by Pierre Phalèse
(ca. 1510 – 1575)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 64$

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 24/56

24. Air

Thomas Morley
(1557/58 – 1602)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 114$

© 2016 Schott Music Ltd, London

25. Fricassée

Anon. (Pierre Attaignant)

(ca. 1494 – 1552)

Arr. Yeo Yat-Soon

8 $\text{♩} = 128$

7

13

19

25

31

37

42

47

53

Track 26/58

26. Wolsey's Wilde

William Byrd
(ca. 1540 – 1623)
Arr. Yeo Yat-Soon

8 $\text{♩} = 66$

5

9

13

17

20

23

26

30

33

Track 27/59

27. Tower Hill

Giles Farnaby
(ca. 1563 – 1640)
Arr. Yeo Yat-Soon

8 $\text{♩} = 86$

6

11

17

21

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 28/60

28. Ballet des Matelotz

Michael Praetorius
(1571 – 1621)
Arr. Yeo Yat-Soon

8 $\text{♩} = 95$

6

10

1.

2.

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 29/61

29. Ballet des Princesses

Anonymous
(Terpsichore 1612)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 144$

The musical score for 'Ballet des Princesses' is written in 4/4 time with a tempo of 144 beats per minute. It consists of five staves of music. The first staff starts at measure 8. The second staff starts at measure 6. The third staff starts at measure 12 and includes a first ending bracket. The fourth staff starts at measure 16 and includes a second ending bracket. The fifth staff starts at measure 21 and includes both first and second ending brackets. The key signature has one flat (B-flat).

© 2016 Schott Music Ltd, London

Track 30/62

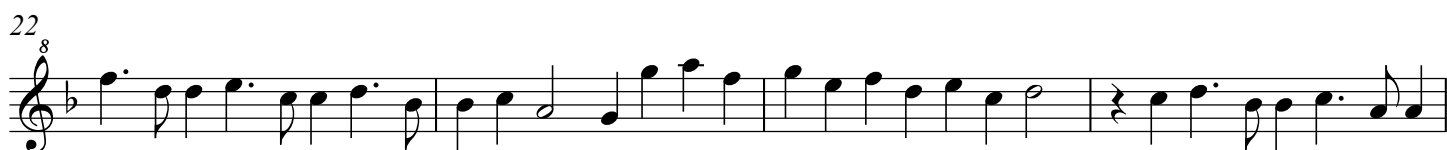
30. Fantasia

Ludwig Senfl
(ca. 1486 – ca. 1543)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 56$

The musical score for 'Fantasia' is written in 3/4 time with a tempo of 56 beats per minute. It consists of four staves of music. The first staff starts at measure 8. The second staff starts at measure 4. The third staff starts at measure 7. The fourth staff starts at measure 10. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

© 2016 Schott Music Ltd, London



Track 31/63

31. Sellinger's Round

Anon.
Arr. Yeo Yat-Soon

32. Fantasia

Anthony Holborne
(ca. 1545 – 1602)
Arr. Yeo Yat-Soon

$\text{♩} = 126$

8

6

11

16

22

28

33

39

43