

CHAN 0680



I Fagiolini

CHACONNE

Thomas Tomkins

MUSIC
DIVINE



I Fagiolini

CHANDOS early music



Facsimile of the title page of the bass part of Thomas Tomkins's 1622 songbook

By permission of the British Library

Thomas Tomkins (1572–1656)

Songs of 3, 4, 5 and 6 parts (London, 1622)

- To Mr. Doctor *Heather*
- 1 **Music divine, proceeding from above** 3:52
Carys Lane, Rachel Elliott, Richard Wyn Roberts, Hugh Wilson,
Matthew Brook, Giles Underwood
- To Mr. *Robert Chetwode*
- 2 **To the shady woods now wend we** 1:27
Rachel Elliott, Carys Lane, Richard Wyn Roberts, Hugh Wilson,
Matthew Brook
- To Doctor *Dowland* [The First Part]
To Master *John Daniell* [The Second Part]
- 3 **O let me live for true love** 5:34
Rachel Elliott, Robert Hollingworth, Hugh Wilson, Matthew Brook
- To Mr. *John Steevens*
- 4 **See, see the shepherds' Queen** 2:09
Rachel Elliott, Anna Crookes, Richard Wyn Roberts, Hugh Wilson,
Matthew Brook
- To Mr. *Nicholas Carlton*
- 5 **Phyllis, yet see him dying** 2:13
Carys Lane, Rachel Elliott, Richard Wyn Roberts, Hugh Wilson,
Matthew Brook
- To Mr. *Thomas Warwicke*
- 6 **When I observe those beauty's wonderments** 2:48
Rachel Elliott, Carys Lane, Robert Hollingworth, Hugh Wilson,
Matthew Brook, Giles Underwood

- To my ancient, & much revered Master, *William Byrd*
7 Too much I once lamented 6:27
 Rachel Elliott, Carys Lane, Richard Wyn Roberts, Hugh Wilson,
 Giles Underwood
- To my Brother Mr. *Nicholas Tomkins*
8 Fond men that do so highly prize 1:50
 Rachel Elliott, Carys Lane, Matthew Brook
- To Master *John Coprario*
9 Oyez! Has any found a lad 1:39
 Rachel Elliott, William Purefoy, Nicholas Hurndall Smith,
 Matthew Brook
- To my Brother *Peregrine Tomkins* [The First Part]
 To my Brother *Robert Tomkins* [The Second Part]
10 Weep no more, thou sorry Boy 5:27
 Rachel Elliott, Richard Wyn Roberts, Robert Hollingworth,
 Matthew Brook
- To Master *John Ward*
11 Oft did I marle how in thine eyes 2:30
 Anna Crookes, Rachel Elliott, Richard Wyn Roberts, Hugh Wilson,
 Matthew Brook, Giles Underwood
- To Mr. *William White*
12 Adieu, ye city-prisoning towers! 1:54
 Rachel Elliott, Anna Crookes, William Purefoy,
 Nicholas Hurndall Smith, Matthew Brook

- To my deare Father Mr. *Thomas Tomkins*
13 Our hasty life away doth post 2:03
 Rachel Elliott, Robert Hollingworth, Matthew Brook
- To Mr. *Nathaniel Giles*
14 Come, shepherds, sing with me 2:01
 Carys Lane, Rachel Elliott, William Purefoy, Hugh Wilson,
 Matthew Brook
- To Master *William Crosse*
15 How great delight from those sweet lips I taste 1:50
 Rachel Elliott, Carys Lane, Matthew Brook
- To Mr. *William Walker*
16 No more I will thy love importune 1:47
 Rachel Elliott, Richard Wyn Roberts, Hugh Wilson
- To Mr. *Henry Molle*
17 Phyllis, now cease to move me 2:08
 Carys Lane, Rachel Elliott, Richard Wyn Roberts, Hugh Wilson,
 Matthew Brook
- To Mr. *Humfrey Withy*
18 Sure, there is no god of Love! 1:39
 Carys Lane, Rachel Elliott, Nicholas Hurndall Smith
- To Mr. *Phinees Fletcher*
19 Fusca, in thy starry eyes 2:33
 Anna Crookes, Rachel Elliott, Richard Wyn Roberts, Hugh Wilson,
 Matthew Brook

20 To Mr. *Orlando Gibbons*
Cloris, when as I woo 2:19
Carys Lane, Rachel Elliott, Richard Wyn Roberts, Hugh Wilson,
Matthew Brook

21 To my Brother Mr. *John Tomkins*
Woe is me! that I am constrained 4:14
Rachel Elliott, Carys Lane, Richard Wyn Roberts, Hugh Wilson,
Giles Underwood, Matthew Brook

22 To my sonne *Nathanael Tomkins*
Turn unto the Lord our God 2:24
Carys Lane, Rachel Elliott, Richard Wyn Roberts,
Nicholas Hurndall Smith, Hugh Wilson, Matthew Brook

23 To Mr. Doctor *Ailmer*
It is my well-beloved's voice 2:19
Carys Lane, Rachel Elliott, Richard Wyn Roberts, Hugh Wilson,
Nicholas Hurndall Smith, Matthew Brook

24 To Mr. *Thomas Myriell*
When David heard that Absalom was slain 4:40
Carys Lane, William Purefoy, Richard Wyn Roberts, Hugh Wilson,
Matthew Brook

25 To Master *Thomas Day*
Love, cease tormenting 2:57
Richard Wyn Roberts, William Purefoy, Matthew Brook

26 To my Brother *Giles Tomkins*
Was ever wretch tormented 4:20
Rachel Elliott, Robert Hollingworth, Matthew Brook,
Giles Underwood

TT 77:15

I Fagiolini
Robert Hollingworth director

I Fagiolini

soprano
Rachel Elliott
Carys Lane
Anna Crookes

counter-tenor
Richard Wyn Roberts
William Purefoy
Robert Hollingworth

tenor
Hugh Wilson
Nicholas Hurndall Smith

bass
Matthew Brook
Giles Underwood



Eric Richmond

Tomkins: Songs of 3, 4, 5 and 6 parts

There are two ways of approaching the 1622 songbook by Thomas Tomkins. One way is to think of it solely in terms of its appeal to the modern listener. On that count critical opinion is undivided: this collection is musically superb, even one of the highlights of English song before the age of Purcell. But there is another way of addressing the book: by trying to hear and understand it through Tomkins's own ears and mind. Listeners who care only for the intrinsic quality of the pieces may stop reading now, and simply turn to the music, since it speaks so eloquently for itself. To understand Tomkins's own perspective, however, calls for some probing behind the scenes.

Thomas Tomkins was aged fifty when the book appeared in print. It was his first collection to be published; a vast successor, containing virtually all of his church music, was evidently planned in his lifetime, but was published only posthumously. The title of the songbook is somewhat blunt and unalluring; it reads: *Songs of 3, 4, 5 and 6 parts, by Thomas Tomkins: organist of his Majesty's Chapel Royal*. Within this title,

however, lie two clues that help to explain both the reason for the book's existence and the nature of its contents.

The first clue is the reference to the Chapel Royal organistship. In 1622, when the *Songs* appeared, Tomkins had only just taken up this appointment. Before that, for more than twenty years, he had worked in provincial Worcester as organist of its cathedral. Almost certainly the 1622 songbook arises from his new-found link with London, and the widening of his musical horizons. The contents of the volume bear out that interpretation. The book is dedicated to William Herbert, third earl of Pembroke and Lord Chamberlain (who in the following year received the dedication of Shakespeare's first folio edition). Clearly composer and dedicatee knew each other in London, for in his preface Tomkins mentions Pembroke's 'often frequenting and favourable attention to the music in the Chapel'. In addition, each piece in the book has been individually dedicated to a different person. Some of the recipients are members of Tomkins's family; others are

musicians in royal service, including William Byrd, John Coprario, John Dowland, Orlando Gibbons, and various singers in the Chapel Royal choir. In short, the 1622 songbook seems to have been a thanksgiving gift to family, friends and colleagues, occasioned by Tomkins's appointment to the Chapel Royal.

The other significant word in the title is 'Songs'. In Tudor parlance that word has the broadest of meanings, signifying 'pieces of music' of any kind, not necessarily ones with English words on secular subjects. Evidently the title was chosen with care, for Tomkins's 1622 book is extremely miscellaneous. Some of the contents are madrigals, canzonets and ballets (or 'fa-las'), Italianate forms made popular in England by Thomas Morley and Thomas Weelkes. Others are more solemn (and more traditionally English) polyphonic pieces, written in the manner of Byrd and Gibbons. Three works are actually anthems, setting Biblical texts; another uses a metrical paraphrase of verses from the Song of Songs. To match the variety of styles, Tomkins has ensured a variety of scoring: as the songbook's title declares, there are pieces for three, four, five and six singers. Greater diversity is hard to imagine, and two explanations may lie behind it. First, since

the dedicatees themselves represent a cross-section of England's music profession, Tomkins's mix of styles, genres and textures may set out to reflect their various interests and specialisms. Second (and more prosaically), if the book were to be commercially viable, it had to catch the eye of potential purchasers. Variety helped to promote sales. Certainly there is something in it to satisfy every taste and mood.

The dedications are fascinating to ponder, not least because some of them are so apt, others so unexpected. With a tidy sense of symmetry, Tomkins dedicated the first piece in the set, as originally published, to his father ('Our hasty life away doth post', a three-voice madrigal on the subject of old age), and the last piece – a serious six-voice anthem, 'Turn unto the Lord our God' – to his son Nathaniel, who was studying at Oxford to become a clergyman. Three of Tomkins's brothers are given a madrigal apiece, but the fourth brother – John Tomkins, organist of St Paul's Cathedral and himself a composer of church music – nicely receives an anthem, the six-voice 'Woe is me! that I am constrained'. William Heather, a London singing-man known for his musical connoisseurship, would have been very

content with his piece, the six-voice 'Music divine, proceeding from above', perhaps the best work in the whole collection. Another London music collector, the clergyman Thomas Myriell, must have been equally pleased with 'When David heard that Absalom was slain', since he already had settings of that text by several other composers. Two lutenists, John Dowland and John Daniel, share the dedication of 'O let me live for true love', a delightful ballett written in the transparent four-voice texture they themselves preferred for their own songs. Conversely, dazzling six-voice polyphony is chosen for 'Oft did I marle how in thine eyes', dedicated to John Ward, whose 1613 book of sonorous, serious madrigals possibly served as a model for Tomkins.

But there are some surprises, too. Orlando Gibbons, a musician not known for frippery, is named at the head of 'Cloris, when as I woo'; yet the piece itself is insubstantial, sets a light-hearted text, and is musically remote from anything Gibbons himself ever wrote. More mysteriously still, Tomkins dedicated the bittersweet ballett 'Too much I once lamented' to his 'ancient, & much revered Master, William Byrd'; yet the piece unashamedly echoes a famous work by

Thomas Weelkes, 'O care, thou wilt despatch me', published in 1600. It would be hard to find two composers more distant from each other in temperament and manner than Weelkes and Byrd. What is going on here? Has haste forced Tomkins to find any old pieces to dedicate to Gibbons and Byrd, two of the greatest musicians of the age? Does a dab of wit, even tongue-in-cheek irony, colour those incongruous dedications? Or does something biographical lie beneath them, meaningful to the musicians themselves but lost on us today? At moments like this the musicologist simply gives up in despair, and resorts instead to that much easier approach: of sitting back and enjoying these lovely works for what they are.

© 2002 John Milsom

A note from the director

Tomkins's 1622 collection is unique for a book of (mostly) English madrigals in its unremitting quality and breadth of invention. Not only is every piece very fine, but many are outright masterworks. It was therefore something of a surprise to discover that the book had not been recorded before. Admittedly, the virtuosic nature and large range of individual parts do not immediately

make the book's content suitable for popular choral use; and many of the madrigals do not even conform to what is 'expected' of the genre, either English or Italian. Yet, these works stand apart from and above most of their kind by virtue of the intense musical satisfaction they provide. For a modern listener, the composer's desire to paint the text of a madrigal often gets in the way of its musical flow: Tomkins's achievement is his delivery of such wonderfully colourful word-painting without compromising the supreme quality of the music.

An instance of this is Tomkins's treatment of the 'fa la' refrain. What other composers viewed simply as the cue to finish a madrigal with a clichéd dance-like chorus, Tomkins considered an opportunity further to develop the piece with an extended textless fantasia in one of a wide variety of styles, expanding the music beyond the immediate framework of the often uninspiring text (which good English madrigalists often happily ignored anyway). The 1622 book is a pleasure on this level alone.

For those who know I Fagiolini primarily through our Theatre of Music project – staged madrigal comedies, *ensaladas* and *chansons* (see CHAN 0665) – this recording may come as a surprise; but the group is not to be

pigeonholed. And this, our sixteenth anniversary, would be a good occasion for me to take my hat off to my fellow singers – musicians of the finest quality who in the course of an I Fagiolini concert may be asked to sing Tomkins, Vecchi, Janequin, Poulenc, Berio, South African *iscathamiya*, and jazz – all as idiomatically as if each style was their home territory. *Ego moriturus vos saluto*.

A final thought. Fifty years ago, long before early music became fashionable, English choirs and singing groups were regularly performing madrigals in concert. All these years later, despite the research into repertoire and sources, and the availability of cheap computer editions of early music, madrigals are less frequently sung and heard in concert than they used to be. The intimacy of much of the English repertoire is, however, wonderfully suited to the medium of recording: just a few singers with a microphone (plus the birds, cars, lorries, planes, and nearby building works, of course) recreating the almost private pleasure that chamber music of the highest quality can bring. We hope you enjoy hearing these pieces as much as we have enjoyed singing them over the last few years.

© 2002 Robert Hollingworth

The name **I Fagiolini** has been misspelt and mispronounced throughout the world. The group first came to notice in 1988 by winning the UK Early Music Network's Young Artists' Competition and has since earned a reputation for being one of Europe's most innovative and challenging vocal ensembles. This is due in large part to their Theatre of Music project which presents staged versions of Renaissance vocal works to give them context and to make them more accessible to a contemporary audience. The group continues its series of recordings for Chandos, focussing on English and European Renaissance repertoire which it also performs in concert.

I Fagiolini has been invited to festivals all over Western Europe, and also to Cairo,

Marrakech, Hong Kong, Beijing, Kiev, Tel Aviv, Cape Town, Soweto and Hamilton, Bermuda, often as ambassadors for the British Council. Collaborations have been particularly successful in recent years and include solo voice performances of Monteverdi's 1610 Vespers with His Majesty's Sagbutts & Cornetts, Schubert operas with the London Philharmonic Youth Orchestra and part-improvised repertoire with the SDASA Chorale of Soweto. The group works regularly for the BBC and made its debut at the BBC Proms in August 2000. It is also increasingly involved in educational work whether in schools or summer courses. More information at www.ifagiolini.com

Tomkins: Lieder zu 3, 4, 5 und 6 Stimmen

Es gibt zwei mögliche Herangehensweisen an das Liederbuch von Thomas Tomkins aus dem Jahre 1622. Entweder man konzentriert sich ausschließlich auf seine Wirkung auf ein modernes Publikum – in dieser Hinsicht sind sich die Kritiker einig: Diese Sammlung ist von höchster musikalischer Qualität und kann sogar als einer der Höhepunkte des englischen Liedes vor Purcell bezeichnet werden. Oder man nähert sich dem Liederbuch auf andere Art, nämlich indem man versucht, diese Musik wie Tomkins selbst zu hören und zu verstehen. Diejenigen, die sich in erster Linie für die immanente Qualität der Stücke interessieren, brauchen also nicht weiter zu lesen und mögen sich lieber direkt der Musik zuwenden, die so beredt für sich selbst spricht. Will man aber Tomkins' eigene Perspektive besser verstehen, so muß man doch ein bißchen genauer hinter die Kulissen schauen.

Als das Liederbuch im Druck erschien, war Thomas Tomkins fünfzig Jahre alt. Es handelte sich um seine erste veröffentlichte Sammlung; ein umfangreicher Nachfolgebänd, der nahezu seine gesamte

Kirchenmusik beinhalten sollte, war zwar anscheinend zu seinen Lebzeiten bereits geplant, wurde dann aber erst postum veröffentlicht. Der Titel des Liederbuches, geradeheraus und ohne Umschweife, lautet einfach: *Songs of 3, 4, 5 and 6 parts, by Thomas Tomkins: organist of his Majesty's Chapel Royal* (Lieder zu 3, 4, 5 und 6 Stimmen von Thomas Tomkins: Organist der Königlichen Kapelle seiner Majestät). In diesem Titel finden sich aber zwei Hinweise, die sowohl die Gründe für die Entstehung des Buches als auch seinen Inhalt zu erklären helfen.

Den ersten Hinweis stellt die Erwähnung der Organistenstelle an der Chapel Royal dar. Im Jahr 1622, als die Lieder erschienen, hatte Tomkins diese Position gerade erst angetreten. Davor war er mehr als zwanzig Jahre im provinziellen Worcester als Organist der dortigen Kathedrale tätig. Das Liederbuch erwächst mit ziemlicher Sicherheit seiner neu geknüpften Verbindung mit London und der Erweiterung seines musikalischen Horizonts. Eine solche Interpretation wird durch den Inhalt der Sammlung bekräftigt. Das Buch ist William

Herbert, dem dritten Grafen von Pembroke und königlichen Haushofmeister gewidmet (der im folgenden Jahr auch die Widmung zu Shakespeares "First Folio Edition" erhalten sollte). Komponist und Widmungsträger waren in London offenbar miteinander bekannt, denn in seinem Vorwort spricht Tomkins von Pembrokes "häufigen Besuchen und wohlgesonnenem Interesse für die Musik in der Kapelle". Außerdem ist jedes Stück der Sammlung jeweils einer einzelnen Person gewidmet. Bei manchen Widmungsträgern handelt es sich um Mitglieder von Tomkins' eigener Familie, andere sind Musiker im königlichen Dienst, wie etwa William Byrd, John Coprario, John Dowland, Orlando Gibbons und mehrere Sänger im Chor der Chapel Royal. Kurzum, das Liederbuch des Jahres 1622 scheint ein Dankesgeschenk an Familie, Freunde und Kollegen anlässlich von Tomkins' Berufung an die Chapel Royal gewesen zu sein.

Der andere bedeutungsvolle Hinweis im Titel ist das Wort "Songs". Im Sprachgebrauch der Tudor-Zeit war dieses Wort sehr allgemein zu verstehen: "Musikstücke" jeglicher Art, nicht unbedingt mit englischem Text und weltlicher Thematik. Offenbar wurde der Titel mit großer Sorgfalt gewählt, denn Tomkins'

Liederbuch ist in der Tat sehr bunt durchmischt. Bei einigen Werken handelt es sich um Madrigale, Kanzonetten und Ballettos (oder "fa-las"), also Gattungen italienischer Prägung, die in England durch Thomas Morley und Thomas Weelkes Beliebtheit erlangt hatten. Andere sind polyphone Stücke von ernsthafterem (und traditioneller englischem) Charakter, in der Manier von Byrd und Gibbons gehalten. Drei sind echte Anthems, in denen ein englischer Bibeltext vertont wird, ein weiteres benutzt als Textvorlage eine metrische Paraphrase einiger Zeilen aus dem Hohelied Salomos. Um dem stilistischen Spektrum gerecht zu werden, bediente sich Tomkins unterschiedlicher Besetzungen – wie im Titel des Liederbuches bereits angegeben, gibt es Stücke für drei, vier, fünf und sechs Sänger. Größere Vielfalt kann man sich kaum vorstellen, und das mag auf zwei Gründe zurückzuführen sein. Zum einen dürfte Tomkins in seiner Mischung von Stilen, Genres und Klanggeweben darum bemüht gewesen sein, die verschiedenen Interessen und Vorlieben seiner Widmungsträger, die selbst einen Querschnitt durch Englands professionelles Musikleben darstellten, widerzuspiegeln. Zum anderen – und dies wäre ein wesentlich prosaischerer Grund –

musste die Sammlung die Aufmerksamkeit potentieller Käufer auf sich ziehen, um kommerziell tragbar zu sein. Die Vielfalt trug dazu bei, den Verkauf anzuregen. Es findet sich darin sicherlich etwas für jeden Geschmack und jede Stimmung.

Es ist faszinierend, die Widmungen zu betrachten, nicht zuletzt weil viele so treffend und andere so unerwartet sind. Mit ordentlichem Sinn für Symmetrie widmete Tomkins in der Originalveröffentlichung das erste Lied der Sammlung seinem Vater ("Our hasty life away doth post", ein dreistimmiges Madrigal über das Alter), und das letzte – ein ernstes, sechsstimmiges Anthem "Turn unto the Lord our God" – seinem Sohn Nathaniel, der zu jener Zeit an der Universität Oxford studierte, um Pfarrer zu werden. Drei von Tomkins' Brüdern ist je ein Madrigal zugeeignet, während der vierte Bruder John Tomkins, Organist an der St. Paul's Cathedral und selbst Komponist von Kirchenmusik, passenderweise mit einem Anthem, dem sechsstimmigen "Woe is me! that I am constrained", bedacht wird. William Heather, ein Londoner Sänger, der für seinen guten musikalischen Geschmack bekannt war, wird wohl mit seinem Stück, dem sechsstimmigen "Music divine, proceeding from above" – vielleicht das beste

der gesamten Sammlung – sehr zufrieden gewesen sein. Ebenso dürfte sich der Pfarrer Thomas Myriell, ein weiterer Londoner Musiksammler, über "When David heard that Absalom was slain" gefreut haben, da er den gleichen Text bereits in den Vertonungen mehrerer anderer Komponisten besaß. Die beiden Lautenisten John Dowland und John Daniel teilen sich die Widmung von "O let me live for true love", einem wunderbaren Balletto, das in genau der klaren vierstimmigen Textur gehalten ist, die sie selbst für ihre Lieder bevorzugten. Dagegen wählt der Komponist für "Oft did I marle how in thine eyes" blendende sechsstimmige Polyphonie und widmet es John Ward, dessen 1613 veröffentlichte Sammlung volltönender, ernster Madrigale Tomkins wohl als Vorbild gedient haben mag.

Es gibt jedoch auch Überraschungen. Orlando Gibbons, ein Komponist, der nicht gerade für Flittertand bekannt ist, erscheint als Widmungsträger für "Cloris, when as I woo", obwohl das Stück selbst nicht viel Substanz aufweist, einen unbekümmerten Text vertont und musikalisch weit von allem entfernt ist, was Gibbons je geschrieben hat. Noch rätselhafter mutet der Umstand an, daß Tomkins das bittersüße Balletto "Too much I once lamented" seinem "alten und

hochverehrten Meister William Byrd" widmet, obwohl darin ganz ungeniert ein berühmtes Werk von Thomas Weelkes aus dem Jahre 1600 anklingt, nämlich "O care, thou wilt despatch me". Es wäre schwierig, zwei Komponisten zu finden, die bezüglich ihres Temperaments und ihrer Art weniger gemeinsam haben als Weelkes und Byrd. Was geht hier vor? Zwang die Eile Tomkins dazu, Gibbons und Byrd, zweien der größten Musiker ihrer Zeit, einfach irgendein Stück zu widmen? Sind diese abwegigen Widmungen von einem Hauch Witz, vielleicht sogar von einer gewissen Ironie geprägt? Oder liegt ihnen ein biographisches Detail zugrunde, das für die Musiker selbst von Bedeutung war, dessen Kenntnis sich uns heute aber entzieht? Es sind Momente wie diese, in denen der Musikwissenschaftler verzweifelt aufgibt und jenen viel einfacheren Weg einschlägt: sich zurückzulehnen und diese herrlichen Werke so zu genießen, wie sie sind.

© 2002 John Milsom
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Anmerkung des musikalischen Leiters
Tomkins' Sammlung aus dem Jahre 1622 ist für ein Buch (größtenteils) englischer Madrigale in ihrer ungebrochenen Qualität

und ihrem Einfallsreichtum einmalig. Nicht nur sind die Stücke durchweg von hoher Qualität, sondern bei manchen handelt es sich um regelrechte Meisterwerke. Die Überraschung war daher umso größer, als es sich herausstellte, daß die Sammlung noch nie zuvor eingespielt worden war. Zugegebenermaßen macht die virtuose Natur und der große Umfang einzelner Stimmen den Inhalt der Sammlung für den allgemeinen Chorgebrauch ungeeignet, und viele der Madrigale halten sich nicht einmal an das, was von diesem Genre – sei es in seiner englischen oder seiner italienischen Ausprägung – "erwartet" wird. Dennoch heben sich diese Werke von den meisten ihrer Art dadurch ab, daß sie musikalisch so hochgradig befriedigend sind. Für den modernen Hörer steht der Wunsch des Komponisten, den Text eines Madrigals nachzuzeichnen, oft dem musikalische Fluß im Wege: Tomkins' Errungenschaft ist es, solche wunderbare, farbenfrohe Wortmalerei zu erzielen, ohne dabei die überragende Qualität der Musik zu beeinträchtigen.

Ein Beispiel dafür stellt Tomkins' Behandlung des "Fa-la"-Refrains dar. War dieser für andere Komponisten nur das Stichwort, um ein Madrigal mit einem abgedroschenen, tanzartigen Refrain zu

beenden, so sah Tomkins ihn als Gelegenheit, sein Stück mit Hilfe einer ausgedehnten, textlosen Fantasia in einem von vielen verschiedenen Stilen weiterzuentwickeln und so die Musik über den Rahmen eines oft uninspirierten Textes (den gute englische Madrigalisten sowieso oft einfach ignorierten) hinaus auszubauen. Schon allein in dieser Hinsicht ist das Liederbuch des Jahres 1622 eine wahre Freude.

Diejenigen, die I Fagiolini in erster Linie aus unserem "Theatre of Music"-Projekt in Szene gesetzter Madrigal-Komödien, Ensaladas und Chansons (siehe CHAN 0665) kennen, wird diese Einspielung vielleicht überraschen, doch die Gruppe läßt sich nicht so leicht kategorisieren. Und dieser unser sechzehnter Geburtstag scheint mir eine gute Gelegenheit, den Hut vor meinen Mitsängern zu ziehen, allesamt Musiker höchster Qualität, von denen im Laufe eines I-Fagiolini-Konzerts beispielsweise erwartet werden mag, Tomkins, Vecchi, Janequin, Poulenc, Berio, Südafrikanische Iscathamiya und Jazz zu singen –, und alles mit solch idiomatischer Sicherheit, als handele es sich bei dem jeweiligen Stil um ihr Spezialgebiet. *Ego moriturus vos saluto.*

Ein abschließender Gedanke: Vor fünfzig Jahren, lange bevor die Alte Musik in Mode

kam, sangen englische Chöre und Gesangsgruppen in Konzerten regelmäßig Madrigale. Jetzt, so viele Jahre später, hört man in Konzerten viel seltener Madrigale, und das trotz all der Forschung bezüglich des Repertoires und der Quellen sowie der Verfügbarkeit von günstigen Computer-Editionen Alter Musik. Die Intimität eines Großteils des englischen Repertoires läßt dieses jedoch für Aufnahmen auf Tonträger als besonders geeignet erscheinen: nur ein paar Sänger mit einem Mikrophon (und natürlich den Vögeln, Autos, Lastwagen, Flugzeugen und angrenzenden Bauarbeiten), die das fast private Vergnügen, das Kammermusik höchster Qualität erzeugen kann, neu erschaffen. Wir hoffen, daß Ihnen diese Stücke beim Hören ebensoviel Freude machen, wie wir im Laufe der letzten Jahre dabei empfunden haben, sie zu singen.

© 2002 Robert Hollingworth
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Der Name **I Fagiolini** ist für die Welt nicht einfach zu schreiben oder auszusprechen. Das Ensemble machte erstmals 1988 auf sich aufmerksam, als es den Early Music Network Nachwuchswettbewerb in Großbritannien gewann; seitdem hat es sich als eine der

innovativsten und anspruchsvollsten Vokalgruppen Europas etabliert. Zu verdanken ist dies nicht zuletzt dem Projekt "Theatre of Music", mit dem das Ensemble szenische Darbietungen von Vokalwerken der Renaissance gibt, um einen Kontext für diese Musik zu schaffen und sie einem modernen Publikum besser zugänglich zu machen. Für Chandos nimmt das Ensemble eine Reihe von Schallplatten unter besonderer Beachtung des Renaissance-Repertoires auf, das auch in den Konzertprogrammen repräsentiert wird.

Festivaleinladungen haben I Fagiolini durch ganz Westeuropa, nach Kairo, Marrakesch, Hongkong, Beijing, Kiew, Tel Aviv, Kapstadt, Soweto and Hamilton

(Bermuda) geführt, oft als Botschafter für den British Council. Die musikalische Zusammenarbeit mit anderen Ensembles hat sich in jüngsten Jahren als sehr erfolgreich erwiesen, so etwa Monteverdis Marienvesper mit His Majestys Sagbutts & Cornetts (Solostimmen), Schubert-Opern mit dem London Philharmonic Youth Orchestra und ein teilimprovisiertes Repertoire mit dem SDASA Chorale von Soweto. Das Ensemble tritt regelmäßig für die BBC auf und hat im August 2000 sein Debüt bei den BBC-Promenadenkonzerten gegeben. Zunehmend engagiert es sich auch in der Bildungsarbeit an Schulen und auf Sommerkursen. Weitere Informationen unter www.ifagiolini.com

Tomkins: Songs à 3, 4, 5 et 6 parties

Le recueil de *songs* de 1622 de Thomas Tomkins peut être abordé de deux façons. L'une consiste à prendre en compte son seul attrait pour le mélomane contemporain. À cet égard, l'opinion critique est unanime: cette musique est magnifique, comptant même parmi les fleurons du *song* anglais avant l'époque de Purcell. Mais on peut aussi essayer de l'entendre et de le comprendre comme le faisait Tomkins lui-même. Les auditeurs ne se soucient que de la qualité intrinsèque des pièces peuvent s'arrêter ici et se contenter d'écouter la musique, car elle parle fort éloquemment pour elle-même. En revanche, cerner le point de vue du compositeur exige de s'intéresser aux coulisses de la création.

Thomas Tomkins a cinquante ans à la publication de son recueil. C'est son premier ouvrage publié, et la vaste suite qu'il prévoit manifestement de lui donner de son vivant, regroupant la quasi-intégralité de sa musique d'église, ne paraîtra qu'après sa mort. Peu soucieux de subtilité, le titre du recueil: *Songs à 3, 4, 5 et 6 parties, de Thomas Tomkins: organiste de la Chapelle royale de Sa Majesté*, n'est guère attrayant. Il contient cependant

deux indices qui nous éclairent à la fois sur les raisons de son existence et sur la nature du contenu.

Le premier indice est la référence à la qualité d'organiste de la Chapelle royale du compositeur. Lorsque ce volume paraît en 1622, Tomkins vient tout juste d'entrer en fonctions. Auparavant, et pendant plus de vingt ans, il a travaillé en province, comme organiste de la cathédrale de Worcester. Son recueil de *songs* de 1622 naît presque certainement de ses liens nouveaux avec Londres et de l'élargissement de son horizon musical. Le contenu du volume le confirme. Il est dédié à William Herbert, troisième comte de Pembroke et grand chambellan (à qui sera également dédiée, un an plus tard, la première édition en folio des œuvres de Shakespeare). Compositeur et dédicataire sont manifestement en contact l'un avec l'autre à Londres, car Tomkins, dans sa préface, mentionne "les fréquentes visites et l'attention favorable [de Pembroke] à l'égard de la musique de la Chapelle". Chacune des pièces a par ailleurs son propre dédicataire. Il s'agit tantôt de membres de la famille du

compositeur, tantôt de musiciens au service du roi, dont William Byrd, John Coprario, John Dowland, Orlando Gibbons et divers chanteurs du chœur de la Chapelle royale. Bref, ce recueil de 1622 semble être un moyen pour le compositeur de remercier sa famille, ses amis et ses collègues à l'occasion de sa nomination à la Chapelle royale.

L'autre mot important dans ce titre est celui de "song", qui, au début du dix-septième siècle, a un sens très large, désignant toute "pièce musicale" quelle qu'elle soit, sans qu'il s'agisse nécessairement d'une chanson profane en anglais. Le titre n'a manifestement pas été choisi au hasard, car ce recueil contient de tout: des madrigaux, *canzonets* et *balletts* (aussi appelés "fa-las") – autant de formes d'inspiration italienne popularisées en Angleterre par Thomas Morley et Thomas Weelkes –, mais aussi des pièces polyphoniques plus solennelles (et plus propres à la tradition anglaise), écrites dans le style de Byrd ou de Gibbons. Trois de ces pièces sont en fait des *anthems*, sur des textes bibliques; une autre utilise une paraphrase poétique de versets du Cantique des cantiques. À cette diversité des styles correspond une diversité des effectifs: comme le précise le titre, ce recueil réunit des pièces pour trois, quatre, cinq et six chanteurs. Difficile d'imaginer une

plus grande variété, et l'on peut y trouver deux explications. D'une part, les dédicataires étant eux-mêmes des représentants de la profession musicale en Angleterre, ce mélange de styles, de genres et d'effectifs cherche peut-être à refléter la diversité de leurs intérêts et de leurs talents propres. D'autre part (et plus prosaïquement), pour être commercialement viable, ce recueil doit attirer l'œil d'acheteurs potentiels. Sa diversité est un argument de vente. Il y en a assurément là pour tous les goûts et toutes les humeurs.

Les dédicaces offrent un sujet de réflexion fascinant, notamment parce que les plus inattendues côtoient les plus pertinentes. Selon une symétrie bien ordonnée, Tomkins dédie à son père la première pièce du recueil (dans l'ordre de la publication) – "Our hasty life away doth post", madrigal à trois voix sur la vieillesse –, et la dernière – un *anthem* à six voix plein de gravité, "Turn unto the Lord our God" – à son fils Nathaniel, alors étudiant à Oxford en vue de devenir pasteur. Trois de ses frères se voient chacun dédier un madrigal, mais le quatrième, John Tomkins, organiste de la cathédrale Saint-Paul à Londres, et lui-même compositeur de musique sacrée, reçoit comme il se doit un *anthem* à six voix, "Woe is me! that I am constrained". William Heather, chanteur londonien reconnu comme

un mélomane averti, n'a pu qu'être satisfait du morceau à six voix qui lui revient, "Music divine, proceeding from above", probablement la meilleure pièce de tout le recueil. Un autre collectionneur de musique londonien, l'homme d'Église Thomas Myriell, a dû pareillement apprécier "When David heard that Absalom was slain", car il possédait déjà des pièces de plusieurs autres compositeurs sur ce même texte. "O let me live for true love", un délicieux *ballett* adoptant cette texture transparente à quatre voix qu'ils privilégient eux-mêmes dans leurs propres *songs*, est conjointement dédié à John Dowland et à John Daniel, tous deux luthistes. En revanche, c'est une éclatante polyphonie à six voix qui est retenue pour "Oft did I marle how in thine eyes", dédié à John Ward, dont le recueil de madrigaux sérieux, imposants, de 1613 a peut-être servi de modèle à Tomkins.

Mais le recueil réserve aussi des surprises. Le nom d'Orlando Gibbons, musicien tout sauf superficiel, figure en tête de "Cloris, when as I woo"; la pièce elle-même, sans réelle substance, met en musique un texte allègre et est musicalement éloignée de tout ce que Gibbons lui-même a jamais écrit. Plus mystérieusement encore, Tomkins dédie à son "vieux et très révérent maître, William Byrd", un *ballett* doux-amer, "Too much I once

lamented", alors que celui-ci fait sans vergogne référence à une pièce célèbre de Thomas Weelkes, "O care, thou wilt despatch me", publiée en 1600. Il serait pourtant difficile de trouver deux compositeurs plus différents que Weelkes et Byrd, aussi bien du point de vue de leur tempérament que de leur style. Que faut-il en conclure? Pressé par le temps, Tomkins aurait-il repris n'importe quelles pièces anciennes pour les dédier à Gibbons et à Byrd, deux des plus grands musiciens de l'époque? Faut-il voir dans ces dédicaces incongrues un trait d'esprit, voire une ironie voilée? Ou y a-t-il là une clé biographique, évidente pour les musiciens eux-mêmes, mais perdue aujourd'hui? Confronté à de telles questions, le musicologue renonce tout bonnement à percer le mystère et opte pour une solution beaucoup plus confortable: écouter et goûter tranquillement ces pièces ravissantes pour elles-mêmes.

© 2002 John Milsom

Traduction: Josée Bégau

Note du directeur artistique

La qualité et l'inventivité constantes du recueil de 1622 de Tomkins en font un cas unique pour un volume (presque exclusivement) composé de madrigaux anglais. Non

seulement chaque pièce est de belle facture, mais beaucoup d'entre elles sont de véritables chefs-d'œuvre. Nous avons donc été surpris de découvrir que ce recueil n'avait encore jamais été enregistré. Certes, la virtuosité et le large ambitus des différentes parties ne se prêtent pas à une utilisation en chorale; sans compter que nombre de ces madrigaux ne se conforment même pas à ce qu'on "attend" de ce genre, que ce soit dans sa version anglaise ou italienne. Mais, par l'intense satisfaction musicale qu'elles procurent, ces œuvres ne s'en distinguent pas moins de la plupart de leurs consœurs et les surpassent. Pour un auditeur contemporain, le désir du compositeur de traduire musicalement le texte d'un madrigal agit souvent au détriment du flux musical. La réussite de Tomkins tient à sa capacité à ne jamais compromettre la qualité suprême de la musique par son figuralisme, pourtant merveilleusement coloré.

Ceci apparaît notamment dans le traitement des "fa la" servant de refrain. Alors que d'autres compositeurs y associent automatiquement un chœur final banal sur des rythmes de danse, Tomkins y voit l'occasion d'enrichir son madrigal d'une longue fantaisie sans paroles de style très varié, ce qui lui permet de développer la musique au-delà du cadre immédiat d'un texte souvent

peu inspirant (que les bons madrigalistes anglais ignorent le plus souvent, de toute façon). À ce seul niveau, le recueil de 1622 est un pur plaisir.

Pour ceux qui connaissent essentiellement I Fagiolini au travers de notre programme "Theatre of Music" (basé sur des comédies madrigalesques, des *ensaladas* et des chansons mises en scène – voir CHAN 0665), ce nouveau disque sera peut-être une surprise, mais notre ensemble ne peut être catalogué une fois pour toutes. Je profite d'ailleurs de ce que nous célébrions nos seize ans d'existence pour tirer mon chapeau à mes collègues chanteurs, tous remarquables musiciens, capables d'enchaîner Tomkins, Vecchi, Janequin, Poulenc, Berio, des chants *iscathamiya* sud-africains et du jazz au cours d'un même concert d'I Fagiolini, et toujours aussi idiomatiquement que s'ils n'avaient jamais pratiqué d'autre style de leur vie. *Ego moriturus vos saluto.*

Un dernier point. Il y a cinquante ans, bien avant l'engouement actuel pour la musique ancienne, chœurs et ensembles vocaux anglais donnaient régulièrement des madrigaux en concert. Un demi-siècle plus tard, en dépit des recherches menées sur le répertoire et les sources, en dépit aussi de l'existence d'éditions de musique ancienne informatisées et peu

coûteuses, cette musique est moins chantée et moins entendue en concert que par le passé. Le caractère intime d'une grande partie du répertoire anglais est pourtant merveilleusement adapté à l'enregistrement discographique, un petit nombre de chanteurs et un micro (sans compter les oiseaux, voitures, camions, avions et marteaux-piqueurs du voisinage, bien entendu) suffisant à recréer le plaisir quasiment privé qu'offre une musique de chambre de la plus grande qualité. Nous espérons que vous prendrez autant de plaisir à écouter ces pièces que nous en avons eu à les chanter depuis quelques années.

© 2002 Robert Hollingworth

Traduction: Josée Bégau

I Fagiolini a vu son nom mal orthographié et mal prononcé dans le monde entier. L'ensemble retint l'attention dès 1988 lorsqu'il remporta un Concours britannique réservé aux jeunes artistes de musique ancienne. Aujourd'hui, il est considéré comme l'un des ensembles vocaux les plus innovateurs et les plus stimulants d'Europe. Ceci est dû en grande partie à son projet "Theatre of Music" qui propose des mises en scène d'œuvres

vocales de la Renaissance qui permettent de replacer ces œuvres dans leur contexte et de les rendre plus accessibles au public moderne. Le groupe poursuit sa série d'enregistrements pour Chandos, se concentrant sur le répertoire anglais et européen de la Renaissance qu'il interprète également en concert.

I Fagiolini a pris part à de nombreux festivals en Europe occidentale ainsi qu'au Caire, à Marrakech, Hong Kong, Pékin, Kiev, Tel Aviv, Cape Town, Soweto et Hamilton aux Bermudes, souvent en tant qu'ambassadeur du British Council. L'ensemble s'est lancé avec succès dans de nombreuses collaborations ces dernières années, entre autres une version pour voix solistes des Vêpres de 1610 de Monteverdi avec His Majestys Sagbutts & Cornetts, des opéras de Schubert avec le London Philharmonic Youth Orchestra ainsi qu'un répertoire semi-improvisé avec le SDASA Chorale de Soweto. Le groupe travaille régulièrement pour la BBC et a fait ses débuts aux Promenade Concerts de la BBC en août 2000. Il s'investit également de plus en plus dans des projets éducatifs dans le cadre des écoles ou bien de cours d'été. Pour de plus amples renseignements, consultez www.ifagiolini.com.

À mon frère l'AUTEUR.
JUSQU'ALORS tu étais mortel: à présent
 commence à *vivre*,
 et ne cesse qu'avec le *Temps*. Que tes Muses donnent
 ce que la Nature a refusé, l'*Éternité*:
 ma Muse cadette te rend volontiers hommage,
 mais ma louange n'est rien. Tout est démesuré,
 lorsque multiplié par la loupe d'une grande affection.
 Ta valeur n'en est pas moins inchangée, et ne serait
 pas différente
 si je parlais en *Juge*, et non en *Frère*.
 Cette confirmation j'en ai, que cet Art est si *grand*,
 si *libre*,
 que nul, à moins d'être *bon*, ne saurait te *critiquer*.

À Mr. Doctor *Heather*
Musique divine, émanant d'en haut
 Musique divine, émanant d'en haut,
 dont le sujet sacré est souvent l'Amour,
 en lui apparaît son harmonie céleste
 dès lors que des accords mélodieux doucement
 concordent,
 mais en lui encourt une injuste calomnie,
 dès lors qu'on appelle Amour ce qui n'est en vérité
 que Concupiscence.

À Mr. *Robert Chetwode*
Allons aux bois ombreux
 Allons aux bois ombreux
 passer la mi-journée.
 Fa la la.
 Phébus s'y fait plus distant,
 et nous pouvons d'autant nous enhardir.
 Fa la la.

To my Brother the AUTHOR.
YET thou wert mortall: now begin to *live*,
 And end with onely *Time*. Thy Muses give
 What Nature hath deny'd, *Eternitie*:
 Gladly my younger Muse doth honour thee,
 But mine's no praise. A large increase *it* has
 That's multiply'd through strong affections glas.
 Yet is thy worth the same, and were no other
 Though as a *Judge* I spake, not as a *Brother*.
 This comfort have, this Art's so *great*, so *free*,
 None but the *good* can reach to *censure* thee.
 John Tomkins

To Mr. Doctor *Heather*
^[1] **Music divine, proceeding from above**
 Music divine, proceeding from above,
 Whose sacred subject oftentimes is Love,
 In this appears her heavenly harmony
 Where tuneful concords sweetly do agree,
 And yet in this her slander is unjust,
 To call that Love which is indeed but Lust.

To Mr. *Robert Chetwode*
^[2] **To the shady woods now wend we**
 To the shady woods now wend we
 And there the mid-day spend we.
 Fa la la.
 There Phœbus' self is colder,
 And we may be the bolder.
 Fa la la.

Meinem Bruder, dem AUTOR gewidmet
OBWOHL du sterblich warst: beginne jetzt zu
leben,
 und ende nur mit der *Zeit*. Deine Muses geben
 was die Natur verwehrt, die *Ewigkeit*:
 Froh ehrt dich meine jünger'e Muse,
 doch ist's nicht Lob allein. Stark vergrößert wird,
 was durch das Glas großer Zuneigung gesch'n.
 Und doch ist dein Wert der gleiche, und wäre nicht
 anders,
 spräche ich als *Richter* und nicht als *Bruder*.
 Dies sei dein Trost, diese Kunst ist so *groß*, so *frei*,
 daß die *Guten* allein vermögen, dich zu *tadeln*.

Mr. Doktor *Heather* gewidmet
Göttliche Musik, von oben herrührend
 Göttliche Musik, von oben herrührend,
 deren heiliger Gegenstand oftmals die Liebe ist,
 darin erscheint ihre himmlische Harmonie,
 wo klangvolles Einvernehmen süß
 zusammenkommt,
 und doch ist ihre Verleumdung ungerecht,
 da sie Liebe nennt, was in Wahrheit nur Lust ist.

Mr. *Robert Chetwode* gewidmet
Begeben wir uns nun zu den schattigen Wäldern
 Begeben wir uns nun zu den schattigen Wäldern
 und verbringen dort den Mittag.
 Fa la la.
 Dort ist selbst Phœbus kühler
 und wir umso mutiger.
 Fa la la.

À Doctor *Dowland* [Première partie]
À Master *John Daniell* [Seconde partie]
Oh, laisse-moi vivre d'amour vrai
Oh, laisse-moi vivre d'amour vrai.
Fa la la.
Oh, laisse-moi vivre, mais ne me laisse plus vivre
qu'il n'en faut à ma vie pour rendre mon amour plus fort.
Fa la la.
Oh, laisse-moi mourir d'amour vrai.
Fa la la.
Que ni l'Espoir ni le passage du Temps ne mette un
terme à ma peine.

À Mr. *John Steevens*
Voyez, voyez la Reine des bergers
Voyez, voyez la Reine des bergers,
la belle Phyllis tout en vert.
Fa la la.
Les bergers la ramenant scéant
au son des chalumeaux et de leurs chants.
Fa la la.
Alors dansons en file
et chantons chemin faisant!
Fa la la.

À Mr. *Nicholas Carleton*
Phyllis, vois pourtant au seuil de la mort
Phyllis, vois pourtant au seuil de la mort
celui qui, à tes refus répétés,
fuit
sa vie, trop misérable, trop haïssable,
n'ayant la faveur ni de Phyllis ni d'Amour.
Pourtant, si tes yeux sont assassins,
tes yeux peuvent ressusciter.

To Doctor *Dowland* [The First Part]
To Master *John Daniell* [The Second Part]
[3] **O let me live for true love**
O let me live for true love.
Fa la la.
O let me live, yet let me live no longer
Than that my life may make my love the stronger.
O let me die for true love.
Fa la la.
Let not Hope or old Time come to end my woe.

To Mr. *John Steevens*
[4] **See, see the shepherds' Queen**
See, see the shepherds' Queen,
Fair Phyllis all in green.
Fa la la.
The shepherds home her bringing
With piping and with singing,
Fa la la.
Then dance we on a row
And chant it as we go!
Fa la la.

To Mr. *Nicholas Carleton*
[5] **Phyllis, yet see him dying**
Phyllis, yet see him dying,
Who, by thy oft denying,
Is flying
His life, too wretched, hateful,
Phyllis and Love ungrateful.
Yet when thine eyes have slain,
Thine eyes can raise again.

Doktor *Dowland* gewidmet [Der erste Teil]
Meister *John Daniell* gewidmet [Der zweite Teil]
O laß mich für wahre Liebe leben
O laß mich für wahre Liebe leben.
Fa la la.
O laß mich leben, doch laß mich nicht länger leben,
als mein Leben meine Liebe stärken mag.
O laß mich für wahre Liebe sterben.
Fa la la.
Laß weder Hoffnung noch Alter meinem Kummer
ein Ende bereiten.

Mr. *John Steevens* gewidmet
Sieh', sieh' der Schäfer Königin
Sieh', sieh' der Schäfer Königin,
die schöne Phyllis, ganz in grün.
Fa la la.
Die Schäfer bringen sie nach Haus'
mit Pfeifen und Gesang.
Fa la la.
Dann tanzen wir einen Reigen
und singen ihn dabei!
Fa la la.

Mr. *Nicholas Carleton* gewidmet
Phyllis, so sieh' ihn noch sterben
Phyllis, so sieh' ihn noch sterben,
der ob deiner steten Ablehnung
entflieht,
seinem Leben, zu elend, abscheulich,
Phyllis und die Liebe – beide undankbar.
Doch wenn deine Augen gerötet haben,
können deine Augen auch wieder zum Leben erwecken.

À Mr. *Thomas Warwicke*

Lorsque j'observe ces merveilles de beauté

Lorsque j'observe ces merveilles de beauté,
mes yeux, comme vous brûlez!

Mais que j'observe son oreille, si sourde à ma
plainte,

mes yeux, comme vous pleurez!

À mon tourment, Amour, viens donc en aide
en ouvrant sa sourde oreille ou en me fermant les
yeux.

À mon vieux et très révéré maître,

William Byrd

Trop me suis naguère lamenté

Trop me suis naguère lamenté
tandis qu'Amour tourmentait mon cœur.

Fa la la.

Hélas! et pauvre de moi! disais-je en me tordant.

Désormais ne suis plus que refrains et chansons.

Fa la la.

À mon frère, Mr. *Nicholas Tomkins*

Ces hommes enamorés qui louent si hautement

Ces hommes enamorés qui louent si hautement
le front d'une femme, ses lèvres et ses yeux,

et ne considèrent pas la meilleure part,

les vertus que recèle son cœur;

un tel amour montre bien

que l'on plaît aux sens et non à la pensée.

To Mr. *Thomas Warwicke*

6 **When I observe those beauty's wonderments**

When I observe those beauty's wonderments,
Mine eyes, how do you burn!

But when those ears, so deaf at my laments,
Mine eyes, how do you mourn!

Then for my torment, Love, this help devise

Or open her deaf ears, or close mine eyes.

To my ancient, & much revered Master,

William Byrd

7 **Too much I once lamented**

Too much I once lamented
While Love my heart tormented.

Fa la la.

Alas! and Ay me! sat I wringing.

Now chanting go and singing.

Fa la la.

To my Brother Mr. *Nicholas Tomkins*

8 **Fond men that do so highly prize**

Fond men that do so highly prize
A woman's forehead, her lips and eyes,

And look not to the better part,

What virtues dwelleth in the heart;

Such kind of loving showeth plain

You please your sense and not your brain.

Mr. *Thomas Warwicke* gewidmet

Betrachte ich die Wunder dieser Schönheit

Betrachte ich die Wunder dieser Schönheit,
wie brennen da meine Augen!

Doch sind diese Ohren meinen Klagen so taub,
wie trauern da meine Augen!

Dann, Liebe, komme meiner Qual so zur Hilfe,

öffne ihre tauben Ohren oder schließe meine

Augen.

Meinem alten und hochverehrten Meister

William Byrd gewidmet

Zuviel klagte ich einst

Zuviel klagte ich einst,
während die Liebe mein Herz quälte.

Fa la la.

Ach! und o weh! saß ich Hände ringend.

Nun geh ich, singend und frohlockend.

Fa la la.

Meinem Bruder Mr. *Nicholas Tomkins* gewidmet

Vernarrte Männer, die so hoch verehren

Vernarrte Männer, die so hoch verehren
Stirn, Lippen, Augen einer Frau,

und nicht den bess'ren Teil beachten,
nämlich welch' Tugend wohl in ihrem Herzen

wohnt;

Solch' Liebe deutlich zeigt:

Du erfreust die Sinne, nicht den Verstand.

À Master *John Coprario*
Oyez! Quiconque a-t-il trouvé enfant
Oyez!
Quiconque a-t-il trouvé enfant
aux ailes éclatantes,
vêtu de beauté nue,
portant arc et flèches empoisonnées?
Ici, hélas! tout près d'ici il se tient;
saisissez-le vite avant qu'il ne s'enfuie.

À mon frère, *Peregrine Tomkins*
[Première partie]
À mon frère, *Robert Tomkins*
[Seconde partie]
Ne pleure plus, pauvre Enfant
Ne pleure plus, pauvre Enfant,
l'Amour se satisfait et se fâche d'une bagatelle.
L'Amour suscite mille passions,
rit et pleure et chante et soupire.
Qu'elle sourie et il part en dansant,
sans songer à ses peines à venir.
Qu'elle le réprimande d'un œil courroucé
et il s'assoit et soupire: Pauvre de moi, je meurs!

Et pourtant, sitôt remis,
se réjouit autant que naguère s'affligeait;
joie et tristesse fluctuent,
la tristesse abonde, mais plus encore le
contentement.
Ne pleure donc plus, pauvre Enfant,
transforme tes pleurs en larmes de joie.
Ne soupire plus: Je pleure, je meurs,
mais danse et chante et crie: Ti-hi.

To Master *John Coprario*
⁹ **Oyez! Has any found a lad**
Oyez!
Has any found a lad
With purple wings fair painted,
In naked beauty clad,
With bow and arrows tainted?
Here, alas! here close he lieth;
Take him quick before he flieth.

To my Brother *Peregrine Tomkins*
[The First Part]
To my Brother *Robert Tomkins*
[The Second Part]
¹⁰ **Weep no more, thou sorry Boy**
Weep no more, thou sorry Boy,
Love's pleased and angered with a toy.
Love a thousand passions brings,
Laughs and weeps and sighs and sings.
If she smiles he dancing goes,
Not thinking on his future woes.
If she chide with angry eye,
Sits down and sighs: Ay me, I die!

Yet again as soon revived,
Joys as much as late he grieved;
Change there is of joy and sadness,
Sorrow much, but more of gladness.
Then weep no more, thou sorry Boy,
Turn thy tears to weeping joy.
Sigh no more: I weep, I die,
But dance and sing and Ti-hy cry.

Meister *John Coprario* gewidmet
Hört! Fand jemand einen Knaben
Hört!
Fand jemand einen Knaben
mit schön bemalten Purpurflügeln,
in nackte Schönheit gehüllt
mit Bogen und Pfeilen beschmutzt?
Hier, ach! hier liegt er ganz nah;
greift ihn schnell, eh' er entflieht.

Meinem Bruder *Peregrine Tomkins* gewidmet
[Der erste Teil]
Meinem Bruder *Robert Tomkins* gewidmet
[Der zweite Teil]
Weine nicht länger, du trauriger Knabe
Weine nicht länger, du trauriger Knabe,
ein Spielzeug freut und ärgert die Liebe.
Die Liebe bringt tausend Leidenschaften,
sie lacht und weint und seufzt und singt.
Lächelt sie, geht er zum Tanze,
nicht eingedenk seines künftigen Kummers.
Schilt sie mit bösem Auge,
sitzt er und seufzt: O weh, ich sterbe!

Doch schon bald, erneut belebt,
freut er sich, wie er zuvor getrauert;
so wechseln Freude und Kummer,
viel Trauer, doch noch mehr Freude.
So weine nicht länger, du trauriger Knabe,
wandle deine Tränen in weinende Freude.
Seufze nicht mehr: Ich weine, ich sterbe,
sondern tanze und singe und rufe: Ti-hi.

À Master *John Ward*

Souvent me suis-je émerveillé de ce qu'en tes yeux
 Souvent me suis-je émerveillé de ce qu'en tes yeux
 l'eau et le feu résident ensemble,
 tant il est connu qu'entre antagonistes
 chacun cherche à blesser et dépouiller l'autre.
 Mais feu et eau peuvent se mêler
 là où Amour et Haine ensemble résident.

À Mr. *William White*

Adieu, enceintes carcérales des villes!
 Adieu, enceintes carcérales des villes!
 Vous ne valez pas les charmillles champêtres;
 l'hiver s'est enfui, les arbres verdoient;
 chaque haie abrite le chant des oiseaux.
 Entendez-les péprier! Viens, Amour, ne tarde pas,
 viens, doux Amour, oh, viens, ne t'arrête pas.

À mon cher père, Mr. *Thomas Tomkins*

Notre vie hâtive s'enfuit
 Notre vie hâtive s'enfuit
 avant que nous ne connaissions notre perte;
 les heures passent, devenant des jours, les jours,
 des années,
 les années forment une vie qui aussitôt n'est plus.
 Ainsi la brève histoire de l'Homme est-elle tôt
 contée:
 à peine sommes-nous jeunes que nous voilà devenus
 vieux.

To Master *John Ward*

[11] Oft did I marle how in thine eyes
 Oft did I marle how in thine eyes
 Water and fire did dwell together,
 Seeing 'tis known in contraries,
 Each seeks the hurt and spoil of either.
 But fire and water there may mell
 Where Love and Hate together dwell.
 (marle = marvel)
 (mell = mix)

To Mr. *William White*

[12] Adieu, ye city-prisoning towers!
 Adieu, ye city-prisoning towers!
 Better are the country bowers;
 Winter is gone, the trees are springing;
 Birds on every hedge sit singing.
 Hark how they chirp it! Come, Love, delay not,
 Come, sweet Love, O come, and stay not.

To my deare Father Mr. *Thomas Tomkins*

[13] Our hasty life away doth post
 Our hasty life away doth post,
 Before we know what we have lost;
 Hours into days, days into years are gone,
 Years make a life which straight is none.
 Thus soon is Man's short story told:
 We scarce are young when we are waxed old.

Meister *John Ward* gewidmet

Oft staunte ich, wie in deinen Augen
 Oft staunte ich, wie in deinen Augen
 Wasser und Feuer beisammen wohnten,
 zumal man doch weiß, daß Gegensätze
 sich zu schaden und verderben suchen.
 Doch Feuer und Wasser mögen sich wohl dort
 vermischen,
 wo Liebe und Haß beisammen wohnen.

Mr. *William White* gewidmet

Adieu ihr die Stadt einengenden Türme!
 Adieu ihr die Stadt einengenden Türme!
 Besser sind die ländlichen Lauben;
 der Winter ist vergangen, die Bäume schlagen aus;
 singend sitzen Vögel auf jeder Hecke.
 Hör' wie sie zwitschern! Komm', Liebe, zögere nicht,
 komm', süße Liebe, o komm' und zaudere nicht.

Meinem lieben Vater Mr. *Thomas Tomkins* gewidmet

Unser hastiges Leben flieht dahin
 Unser hastiges Leben flieht dahin,
 bevor wir wissen, was wir verloren;
 Stunden werden zu Tagen, Tage zu Jahren,
 aus Jahren wird ein Leben, welches gleich vergeht.
 Bald ist so die kurze Menschengeschichte erzählt:
 Wir sind kaum jung, und altern schon.

À Mr. *Nathaniel Giles*

Allons, bergers, chantons ensemble

Allons, bergers, chantons ensemble:
trois fois heureux serions-nous
si jamais nous ne connaissions
l'Amour et sa détresse.

Fa la la.

Amour, nous haïssons désormais tes préceptes
plus que nous n'aimions auparavant.
Tous, nous avons désormais juré
de ne plus aimer l'Amour mensonger.
Fa la la.

À Master *William Crosse*

Quel immense délice à ces douces lèvres je goûte

Quel immense délice à ces douces lèvres je goûte,
que je les entende parler ou les sente baiser;
une seule chose me manque: qu'à jouir
de l'un aussitôt l'autre me soit ôté.

Amour, qui peux faire des merveilles, comble-moi
de félicités
et donne-lui un parler baisant ou des baisers parlants.

À Mr. *William Walker*

Plus n'importunerai ton amour

Plus n'importunerai ton amour
ni maudirai mon sort;
plus n'accuserai ta haine
ni n'implorerai ta pitié.
Ceci seul d'Amour j'attendrai:
que, privé à jamais d'espoir, je puisse ne jamais désirer.

To Mr. *Nathaniel Giles*

14 Come, shepherds, sing with me

Come, shepherds, sing with me:
Thrice happy might we be
If we should never see
Love and his misery.

Fa la la.

Love, now we hate thy lore
More than we loved before.
From hence we all have sworn
To love false Love no more.
Fa la la.

To Master *William Crosse*

15 How great delight from those sweet lips I taste

How great delight from those sweet lips I taste,
Whether I hear them speak or feel them kiss;
Only this want I have: that being graced
With one of them, the other straight I miss.
Love, since thou canst do wonders, heap my
blisses

And grant her kissing words or speaking kisses.

To Mr. *William Walker*

16 No more I will thy love importune

No more I will thy love importune
Or curse my fortune;
No more I will thy hate accuse
Or pity use.
Only thus much of Love I will require:
Since I can never hope, I never may desire.

Mr. *Nathaniel Giles* gewidmet

Kommt Hirten, singt mit mir

Kommt Hirten, singt mit mir:
Dreimal glücklich wären wir,
sähen wir nie
Liebe und ihr Elend.

Fa la la.

Liebe, nun hassen wir deine Sagen,
mehr als wir zuvor geliebt.
Von nun an haben wir alle geschworen,
die falsche Liebe nimmermehr zu lieben.
Fa la la.

Meister *William Crosse* gewidmet

Welch' große Freude trinke ich von diesen süßen Lippen

Welch' große Freude trinke ich von diesen süßen
Lippen,
ob ich sie sprechen höre oder küssen fühle;
nur diesen Mangel leid' ich: Gesegnet

mit dem einen, das andere ich sogleich vermisse.
Liebe, die du Wunder zu tun vermagst, häufe an
mein Glück
und gewähre ihr küssende Worte oder sprechende
Küsse.

Mr. *William Walker* gewidmet

Nie mehr will ich deiner Liebe zur Last fallen

Nie mehr will ich deiner Liebe zur Last fallen,
oder mein Glück verfluchen;
nie mehr werde ich deinen Haß anklagen
oder Mitleid walten lassen.

Nur so viel will ich von der Liebe verlangen:
Da ich nie hoffen darf, laß mich nie begehren.

À Mr. *Henry Molle*
Phyllis, cesse de me troubler
Phyllis, cesse de me troubler,
car jamais je ne t'aimerai.
Fa la la.
Sois contente! J'ai juré
de ne plus aimer l'Amour mensonger.
Fa la la.

À Mr. *Humfrey Withy*
Sûrement n'y a-t-il pas de dieu d'Amour!
Sûrement n'y a-t-il pas de dieu d'Amour!
Cupidon n'est qu'un vain nom;
seuls les hommes éprouvent sa puissance,
jamais les femmes ne ressentent sa flamme.
Est-il donc d'origine divine,
celui dont le pouvoir n'est pas omnipotent?

À Mr. *Phinees Fletcher*
Fosca, dans tes yeux étoilés
Fosca, dans tes yeux étoilés,
l'Amour de noir vêtu se meurt toujours, éploré,
fa la la,
de ce que, parmi tant de blessés,
à aucun encore tu n'as redonné ton amour.
Fa la la.

À Mr. *Orlando Gibbons*
Cloris, lorsque je te courtise
Cloris, lorsque je te courtise,
pourquoi toujours répondre Non?
Si en jeune fille tu en uses,
dis Non, et jamais ne refuse.

To Mr. *Henry Molle*
17 Phyllis, now cease to move me
Phyllis, now cease to move me
For I shall never love thee.
Fa la la.
Content thee! I have sworn
To love false Love no more.
Fa la la.

To Mr. *Humfrey Withy*
18 Sure, there is no god of Love!
Sure, there is no god of Love!
Cupid's but an idle name;
Only men his forces prove,
Women never feel his flame.
Is he then of gods' descent
Whose power is not omnipotent?

To Mr. *Phinees Fletcher*
19 Fusca, in thy starry eyes
Fusca, in thy starry eyes
Love in black still mourning dies,
Fa la la,
That among so many slain,
Thou hast loved none again.
Fa la la.

To Mr. *Orlando Gibbons*
20 Cloris, when as I woo
Cloris, when as I woo,
Why still repli'st thou No?
If as a maid you use it
Say No, and ne'er refuse it.

Mr. *Henry Molle* gewidmet
Phyllis, rühre mich nun nicht länger
Phyllis, rühre mich nun nicht länger,
denn ich werde dich niemals lieben.
Fa la la.
Sei es zufrieden! Ich habe geschworen,
die falsche Liebe nimmermehr zu lieben.
Fa la la.

Mr. *Humfrey Withy* gewidmet
Wahrlich gibt es keinen Gott der Liebe!
Wahrlich gibt es keinen Gott der Liebe!
Cupido ist nichts als ein Name;
Männer allein beweisen seine Kraft,
Frauen spüren niemals seine Flamme.
Stammt er denn von Göttern ab,
deren Kraft nicht allmächtig ist?

Mr. *Phinees Fletcher* gewidmet
Fusca, in deinen Sternenaugen
Fusca, in deinen Sternenaugen
stirbt die Liebe in Schwarz, immer noch trauernd,
fa la la,
daß du von so vielen Erschlagenen
keinen abermals geliebt hast.
Fa la la.

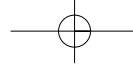
Mr. *Orlando Gibbons* gewidmet
Cloris, da ich doch so werbe
Cloris, da ich doch so werbe,
warum antwortest du noch immer mit Nein?
Brauchst du es als Maid,
so sage Nein und verweigere es nie.

À mon frère, *Mr. John Tomkins*
Malheur à moi! j'ai dû émigrer
Malheur à moi! j'ai dû
émigrer à Méshek,
rester
parmi les tentes de Qédar.
Psaume 120, 5

À mon fils, *Nathanael Tomkins*
Revenez au Seigneur, votre Dieu
Revenez au Seigneur, votre Dieu.
Joël 2, 13

Car le Seigneur est bon:
sa fidélité est pour toujours
et sa loyauté s'étend
d'âge en âge.
Psaume 100, 5

À Mr. Doctor *Ailmer*
C'est la voix de mon bien-aimé
C'est la voix de mon bien aimé
qui résonne à mes oreilles;
mon cœur aussitôt se réjouit
de le voir si proche.
Oh, voyez au sommet de ce mont,
sur cette colline si haute,
comme mon amour s'approche en bondissant;
mon cœur bondit avec lui.



To my Brother *Mr. John Tomkins*
21 Woe is me! that I am constrained
Woe is me! that I am constrained
To dwell with Mesech;
And to have my habitation
Among the tents of Kedar.
Psalm 120, 5

To my sonne *Nathanael Tomkins*
22 Turn unto the Lord our God
Turn unto the Lord our God.
Joël 2, 13

For the Lord is gracious,
His mercy is everlasting,
And His truth endureth
From generation to generation.
Psalm 100, 5

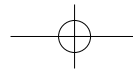
To Mr. Doctor *Ailmer*
23 It is my well-beloved's voice
It is my well-beloved's voice
That soundeth in my ears;
My heart hereat doth much rejoice
To see him draw so near.
O see on yonder mountain top,
On yon same hill so tall,
How hitherward my love doth hop;
My heart doth skip withal.

Meinem Bruder *Mr. John Tomkins* gewidmet
Weh mir! daß ich weilen muß
Weh mir! daß ich weilen muß
unter Meschek;
ich muß wohnen
bei den Zelten Kedars!
Psalm 120, 5

Meinem Sohn *Nathanael Tomkins* gewidmet
Bekehret euch zu dem Herrn, eurem Gott
Bekehret euch zu dem Herrn, eurem Gott.
Joël 2, 13

Denn der Herr ist freundlich,
und seine Gnade währet ewig,
und seine Wahrheit
für und für.
Psalm 100, 5

Mr. Doktor *Ailmer* gewidmet
Es ist des Geliebten Stimme
Es ist des Geliebten Stimme,
die in meinem Ohr klingt;
mein Herz erfreut sich sehr daran,
ihn so nahen zu sehen.
O sieh' auf jenem Bergespipfel,
auf jenem Berg so hoch,
wie mein Geliebter dorthin springt;
mein Herz hüpfet mit ihm.



À Mr. *Thomas Myriell*

Lorsque David apprit qu'Absalom avait été tué
Lorsque David apprit qu'Absalom avait été tué,
il monta dans la Chambre au-dessus de la Porte et
se mit à pleurer,
et ce faisant dit:
Oh, mon fils, Absalom! mon fils, mon fils!
que ne suis-je mort moi-même à ta place,
oh, Absalom, mon fils, mon fils!

2 Samuel 19, 1

À Master *Thomas Day*

Amour, cesse tes tourments
Amour, cesse tes tourments,
ma dame se laisse fléchir.
Comment une perle si précieuse
peut-elle abriter des pensées aussi cruelles et
implacables?
Oh, non, un sein si délicat
ne peut enfermer un cœur dur et sans pitié.

À mon frère, *Giles Tomkins*

Infortuné fut-il jamais tourmenté
Infortuné fut-il jamais tourmenté
au sein d'un paradis?
Âme fut-elle jamais contentée
au sein des flammes de l'enfer?
Pourtant, gratifié de flammes,
je me réjouis de mon enfer,
et dans mon paradis languis
dans les tortures et l'affliction.

Traduction: Josée Bégau

To Mr. *Thomas Myriell*

24 When David heard that Absalom was slain
When David heard that Absalom was slain,
He went up to his Chamber over the Gate, and
wept,
And thus he said:
O, my son, Absalom! my son, my son!
Would God I had died for thee,
O Absalom, my son, my son!

2 Samuel 18, 33

To Master *Thomas Day*

25 Love, cease tormenting
Love, cease tormenting,
My lady is relenting.
How can it be so precious a jewel
Should harbour thoughts so pitiless and cruel?
O no, that breast so dainty
Doth not enclose a heart of stone or flinty.

To my Brother *Giles Tomkins*

26 Was ever wretch tormented
Was ever wretch tormented
In midst of heaven retiring?
Was ever soul contented
In midst of hellish firing?
Yet I, with flames requited,
Am in my hell delighted,
And in my heavens languish
With pining grief and anguish.

Mr. *Thomas Myriell* gewidmet

Als David hörte, daß Absalom erschlagen ward
Als David hörte, daß Absalom erschlagen ward,
ging er hinauf in seine Kammer über dem Tore und
weinte
und sprach:
O mein Sohn, Absalom! mein Sohn, mein Sohn!
wollte Gott ich wäre statt deiner gestorben,
o Absalom, mein Sohn, mein Sohn!

2 Samuel 19, 1

Meister *Thomas Day* gewidmet

Liebe, quäle mich nicht länger
Liebe, quäle mich nicht länger,
meine Dame gibt nach.
Wie kann ein solch kostbares Juwel
so erbarmungslose und grausame Gedanken hegen?
O nein, diese anmutige Brust
umschließt kein Herz aus Stein oder Flint.

Meinem Bruder *Giles Tomkins* gewidmet

Wurde je ein armer Teufel gequält
Wurde je ein armer Teufel gequält
inmitten himmlischer Ruhe?
War je eine Seele zufrieden
inmitten Höllenfeuers?
Ich jedoch, mit Flammen belohnt,
freue mich meiner Hölle,
und verschmachte in meinen Himmeln
vor sehnsüchtiger Not und Pein.

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Also available



Carnevale veneziano
CHAN 0665



The Triumphs of Oriana
CHAN 0682

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Chandos 24-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producer Gary Cole

Sound engineer Gary Cole

Editor Gary Cole

Recording venue All Saints' Church, East Finchley, London; 17–19 October 2001

Front cover Montage by Designer

Back cover Photograph of I Fagiolini by Eric Richmond

Design Sean Coleman

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2002 Chandos Records Ltd

© 2002 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England

Printed in the EU

TOMKINS: MUSIC DIVINE - I Fagiolini

TOMKINS: MUSIC DIVINE - I Fagiolini

recorded in
24 bit
96 kHz

CHACONNE DIGITAL

CHAN 0680

Thomas Tomkins (1572–1656)
Songs of 3, 4, 5 and 6 parts (London, 1622)

For some extraordinary reason, this book of madrigals and motets has never been recorded before. Certain pieces, such as ‘When David heard that Absalom was slain’ and ‘Too much I once lamented’, have long been sung and valued, but others, such as the highly mannered ‘Weep no more, thou sorry Boy’ and the desolate ‘Was ever wretch tormented’, have never seen the light of day, perhaps due to their often virtuosic demands of range and musicianship. Despite its uninspiring title, the book is without question amongst the finest publications of music of its time, containing a breadth of styles and colours rare in any contemporaneous volume and easily comparable with Monteverdi’s finest *a cappella* works. One feature of the book is Tomkins’s treatment of the ‘fa-la’ refrain, which he views not as a weak dance but as an opportunity further to develop musical ideas in the manner of fantasias: some baroque, some melancholic, and others jazz-like!

In short – if you aspire to own only one book of English secular vocal music of the period, this is the one.

I Fagiolini

Robert Hollingworth director

TT 77:15

DDD

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester . Essex . England

© 2002 Chandos Records Ltd © 2002 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

CHANDOS
CHAN 0680

CHANDOS
CHAN 0680