

Deux-Elles

A Hanseatic Festival

German Renaissance Music

The English Cornett and Sackbut Ensemble
Mark Chambers countertenor



City Music in Northern Germany c. 1610

He shall at three and ten in the morning, and at nine in the evening in honour of God Almighty and also to awaken Christian reverence, blow a religious Psalm with all diligence and see to it that he is heard by the whole community. In the church, when polyphonic music is being sung, he shall help by reinforcing the chorus, but not without being, at the same time, responsible for seeing that the watch is maintained. He may accept money for assisting the civic musicians in playing at weddings, operas, or refined eating places, and from people who wish to hire his services for serenading incidental to courtship.

From the contracts of Tower musicians,
c.1600.

German cities had inherited their tradition of *Turm Musik* or the musical watchman from the Middle East, where shawms and drums played from a tower at sunrise and sunset as part of Islamic observance of *naubat* or the night vigil. This ancient practice had even older roots in Zoroastrian sun worship, and much of the terminology associated with early wind practice in Europe still had an echo of this elemental sound: the musical watchman was the *wait* or *Wächter*, a direct translation of the arabic *naubat*; the English and German words *shawm* and *Schalmei* recalled the eastern *shenai*; the French preferred to call the same reed instrument of the watchman *un haultbois*, so that we still distantly hear the sound of a *naubat* in the orchestra as an oboe.

Transplanted to Europe, the practice of civic wind music became closely associated with Christian fervour and orthodoxy. All significant events for the community, from christenings, weddings, dances and fine meals to the celebration of promotion, good exam results and funerals needed the auspicious sound of cornetts, shawms and sackbuts; an execution required only the musicians' presence, to give the event its due gravitas. Wind music in the sixteenth and seventeenth centuries falls largely into these functional categories.

The ingenuity of German instrument makers contributed greatly to the broad palette of sound colours available to the *Stadtpfeifern*, the elite city musicians. Such diversity also presented a significant challenge to the ambitious player, who was expected to be proficient in all aspects of music making. At an audition for a sought-after position as *Stadtpfeifer* in a major town, a cornettist might also have to perform exhibition pieces and sight read on the sackbut, recorder, dulcian and even violin. With such a thorough knowledge of music among the *Stadtpfeifern*, it is little surprise that many famous composers, from Samuel Scheidt to J.S. Bach and C.M. von Weber, came from families of city musicians. Johann Schop followed a familiar route towards composition, starting with the many duties required of the cornettist and sackbut player, earning notoriety as a virtuoso violinist, before settling to a thoroughly respectable life as a composer and civic viol player of Hamburg. His many compositions to religious texts by Johann Rist, some quite adventurous and Italianate, became favourites in the Lutheran community. Heinrich Albert published his many *Arien* in Königsberg, probably with domestic devotion in mind. His work became a model for the study of figured bass: he seems to have been a sensitive teacher who

admonished those who play continuo as if 'hacking cabbage'.

Samuel Scheidt produced enough instrumental music for all occasions to fill four printed collections, and perhaps the fact that we have complete partbooks for only the first of his *Ludi musici* suggests his skilful and well-paced arrangements were in constant demand. The canzona *O Nachbar Roland* is in fact a sequence of variations based on the much-loved Italian melody that accompanied Bradamante's declaration of love for Ruggiero in Canto XLIV of Ariosto's classic *Orlando furioso*. A survival in manuscript, probably from one of the lost collections, is the grand *Paduan*, perhaps copied there because of its unusually low tessitura that recalls other solemn pieces scored explicitly for low wind instruments, a sonority much loved in Germany.

Thomas Simpson was one of several English instrumentalists who, escaping from the mistrust and disrespect showed to jobbing musicians at home, benefited from the vogue for English music and drama in northern Germany. Although he published the arrangements in his 1617 collection in five parts, the fact that most of the pieces work perfectly well with fewer inner parts and continuo suggest a canny

resourcefulness, for while the well-to-do were permitted the full *grosse Spiel* of music in five parts at their weddings, Hamburg tradesmen and lesser merchants might have to content themselves with a wedding 'without wine' and only four musicians and organ, and so on down the social scale. *Pasameza* weaves four variations on the ground known as *passamezzo moderno* or *Quadro pavan*, while the ricercar *Bonny sweet Robin* explores a traditional English melody in a more free manner.

Of all the duties of the *Stadtpeifer*, playing for religious devotion carried the highest responsibility, if not the best salary: some contracts tied players into church duties that were provided *gratis*, and 'depping' was unthinkable. From 1600 to 1630 churches in Hamburg had to be modified to accommodate the swelling numbers of singers and instrumentalists. By the 1640's it was recommended that every church in the city employ eight musicians, and failing that, a minimum ensemble of five: two cornetts (doubling violin and recorder); alto and tenor trombones (doubling violin, tenor violin, bass trombone and recorder); and dulcian (doubling violone, bass trombone and recorder). Altenburg's collections of *Intradas* appeared to satisfy the needs of these ensembles. The

composer envisaged that the pieces would encourage the common people and all Christians to join in, meanwhile allowing 'the school master or cantor to find another song and give starting notes and entries more easily'. Bringing sophisticated polyphony to every corner of the community, whether from the tower of the *Rathaus* or the balcony of the church, was perhaps the *Stadtpeifer's* greatest legacy.

© Keith McGowan, September 2004

Stadtmusik in Norddeutschland (ca. 1610)

Er soll um drei und zehm am Morgen, und um neun am Abend zu Ehren Gottes, des Allmächtigen, und auch zur Erweckung der christlichen Erfurcht einen religiösen Psalm mit aller Sorgfalt blasen und sicher gehen, dass er von der ganzen Gemeinde gehört wird. In der Kirche, wenn mehrstimmige Musik gesungen wird, soll er helfen den Chor zu verstärken und dabei gleichzeitig seiner Pflicht als Wächter nachkommen. Er darf Geld für die Unterstützung von Stadtmusikanten beim Spielen auf Hochzeiten, in Opern oder feinen Speiselokalen annehmen sowie von Menschen, die einer Dame den Hof machen und seine Dienste für ein Ständchen in Anspruch nehmen wollen.

Auszug aus dem Vertrag für Musikanten vom Tower of London (ca.1600).
(In sinngemäßer Übersetzung)

Die deutschen Städte hatten die Tradition der *Turmmusik* und des musikalischen Wächters aus dem Nahen Osten übernommen, wo bei Sonnenaufgang und Sonnenuntergang als Teil der Islamischen Einhaltung des *Naubat* oder der Nachtwache mit Schalmeyen und Trommeln von den Türmen gespielt wurde.

Dieser altertümliche Brauch hatte sogar noch ältere, aus der Zeit der zoroastrischen Sonnenanbetung stammende Wurzeln; in einem Großteil der Terminologie, die sich auf den Einsatz früher Blasinstrumente in Europa bezog, lassen sich immer noch Spuren dieses ursprünglichen Klanges finden. Der musikalische Wächter war ursprünglich der *wait*, was eine direkte Übersetzung des arabischen *Naubat* ist. Das englische und deutsche Wort *shawn* und *Schalmei* erinnert an das östliche *shenai*. Die Franzosen zogen es vor, dasselbe Rohrblattinstrument des Wächters *un hautbois* zu nennen, sodass wir mit der Oboe immer noch ganz entfernt den Klang des *Naubat* im Orchester hören können.

Der nach Europa eingeführte Gebrauch von Blasinstrumenten für städtische Musik war eng mit christlicher Inbrunst und Orthodoxie verbunden. Alle bedeutenden Ereignisse der Gemeinde wie Taufen, Hochzeiten, Tanzveranstaltungen und feine Essen sowie Feierlichkeiten aus Anlass einer Beförderung, guter Examensergebnisse oder auch von Beerdigungen erforderten den beglückenden Klang von Kornetten, Schalmeyen und Sackpfeifen. Bei einer Hinrichtung war nur die Anwesenheit der Musikanten erforderlich, um dem Geschehnis die nötige Würde zu verleihen. Der Blasinstrumentenmusik des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts fiel zum größten Teil diese Jahrbetonte Rolle zu.

Die Genialität deutscher Instrumentenbauer trug in hohem Maße zu der breiten Palette von Klangfarben bei, die den *Stadtpeifern*, der Elite von Stadtmusikern, zur Verfügung stand. Eine derartige Vielfalt stellte aber auch eine bedeutende Herausforderung für einen ehrgeizigen Musiker dar, von dem Kompetenz in allen Bereichen des Musizierens erwartet wurde. Beim Vorspielen auf eine begehrte Stelle als *Stadtpeifer* in einer größeren Stadt konnte ein Kornettist gebeten werden, auch auf der Sackpfeife, Blockflöte, dem Dulzian und sogar der Violine Aufführungsstücke vorzutragen und vom Blatt zu spielen. Bei solch einem gründlichen Musikwissen unter den *Stadtpeifern* ist es wenig verwunderlich, dass viele berühmte Komponisten, wie zum Beispiel Samuel Scheidt, J.S. Bach und C.M. von Weber, aus Familien von Stadtmusikanten kamen. Johan Schop folgte einem geläufigen Weg zur Komposition, der mit den vielen Aufgaben, die von einem Kornettisten und Sackpfeifer erwartet wurden, begann. Er erlangte als Violinvirtuose Allbekanntheit, bevor er sich als beachteter Komponist und städtischer Bratschenspieler in Hamburg niederließ. Seine zahlreichen Kompositionen zu religiösen Texten von Johann Rist, von denen einige recht gewagt und italienisch anmutend sind, wurden zu Lieblingsstücken der Lutheranischen Gemeinschaft. Heinrich Albert veröffentlichte seine vielen *Arien* in Königsberg, die wahrscheinlich für die häusliche Andacht gedacht waren. Sein Werk wurde zum Vorbild für das Studium des

figurierten Basses. Er schien ein empfindlicher Lehrer gewesen zu sein, der diejenigen ermahnte, die den Generalbass spielten, als würden sie „Kohl hacken“.

Samuel Scheidt schuf genug instrumentale Musik für alle Anlässe, um damit vier gedruckte Sammelbände zu füllen. Die Tatsache, dass wir nur für das erste seiner *Ludi musici* vollständige Notenbücher für die Einzelstimmen haben, weist darauf hin, dass seine geschickten und wohl temperierten Arrangements ständig gefragt waren. Die Kanzone *O Nachbar Roland* ist eigentlich eine Reihe von Variationen, die auf der vielgeliebten italienischen Melodie basieren, die Bradamantes Liebeserklärung für Ruggiero in Canto XLIV von Ariostos klassischem Epos *Der rasende Roland* begleiten. Ein erhalten gebliebenes Manuskript, wahrscheinlich aus einer der verloren gegangenen Sammlungen, ist der grandiose *Paduan*. Er wurde vielleicht aufgrund seiner ungewöhnlich tiefen Tessitura miteinbezogen, da er an andere, ausdrücklich für tiefe Blasinstrumente gesetzte ernste Stücke erinnert. Diese Klangfülle war in Deutschland sehr beliebt.

Thomas Simpson war einer von mehreren englischen Komponisten, der vor Misstrauen und Respektlosigkeit, die man in seiner Heimat jobbenden Musikern entgegenbrachte, geflohen war und der davon profitierte, dass englische Musik und Dramen

in Norddeutschland in Mode waren. Obwohl er in seiner Sammlung von 1617 die Arrangements für fünf Stimmen veröffentlichte, sind die meisten Stücke auch mit weniger Stimmen und Generalbass wunderbar spielbar, was auf einen raffinierten Einfallsreichtum schließen lässt. Während den Reichen auf ihren Hochzeiten das ganze *große Spiel* der Musik für fünf Stimmen geboten wurde, mussten sich Hamburger Händler oder geringere Kaufleute eher mit einer Hochzeit „ohne Wein“ zufrieden geben, auf der nur vier Musiker und Orgel spielten. Je geringer der gesellschaftliche Stand war, desto weniger Stimmen traten auf. Die *Pasamezza* kombiniert vier Variationen, die als *passamezzo moderno* oder *Quadro pavan* bekannt sind, während das *Ricercar Bonny sweet Robin* eine traditionelle englische Melodie in einer freieren Weise abwandelt.

Von allen Pflichten eines *Stadtpeifers* gehörte die Begleitung der religiösen Andacht zur verantwortungsvollsten Aufgabe, wenngleich das Gehalt nicht das höchste war. Manche Verträge banden die Musiker in kirchliche Pflichten ein, die sie dann *gratis* zu erfüllen hatten, wobei 'depping', d.h. sich von jemanden vertreten zu lassen, undenkbar war. In der Zeit von 1600 bis 1630 mussten Kirchen in Hamburg verändert werden, um für die steigende Zahl von Sängern und Instrumentalisten Platz zu haben. Zwischen 1640 und 1650 wurde der Vorschlag gemacht, dass jede Kirche in der Stadt acht Musiker zu

beschäftigen hatte und falls dies nicht möglich war, dann wenigstens ein Ensemble mit fünf Solisten, bestehend aus zwei Kornetten (Doppelvioline und Blockflöte), Alt- und Tenorposaune (Doppelvioline, Tenorvioline, Bassposaune und Blockflöte) und Dulzian (Doppelviolone, Bassposaune und Blockflöte). Altenburgs Sammlungen von *Intradas* schienen den Bedarf dieser Ensembles zu decken. Der Komponist hatte die Vorstellung, dass die Stücke das einfache Volk sowie alle Christen zum Mitmachen ermutigen würden, derweil „der Lehrer oder Kantor es leichter hatte, ein neues Lied herauszusuchen und die Anfangsnoten und Einsätze zu geben“. Die Verbreitung einer hochentwickelten Mehrstimmigkeit in jeden Winkel der Gemeinde, sei es vom Turm des *Rathauses* oder vom Balkon einer Kirche aus, gehört vielleicht zum größten Vermächtnis des *Stadtpeifers*.

© 2004 Keith McGowan
(Übersetzt von Claudia Schottlander)

La Musique de Ville du Nord de l'Allemagne vers 1610

A trois heures et dix du matin et à neuf heures du soir, en honneur de Dieu Tout Puissant, mais aussi pour réveiller la vénération du culte chrétien, il jouera un psaume religieux avec diligence et fera en sorte d'être entendu par toute la communauté. A l'église, quand on chantera sur la musique polyphonique, il devra appuyer le chœur, tout en s'assurant du bon déroulement de la garde. Il pourra accepter une rémunération pour son concours à des cérémonies de mariage, des opéras ou des lieux de restauration raffinés avec des musiciens civils, et par des individus souhaitant faire appel à ses services pour des sérénades.

D'après des contrats de musiciens de la Tour, Londres, vers 1610.

Les villes allemandes avaient hérité leur tradition de *Turmmusik*, ou des musiciens-sentinelles, du Moyen-Orient, où l'on jouait des chalémies et percussions du haut d'une tour au lever et coucher du soleil pour marquer la célébration musulmane du *naubat* ou ronde de nuit. On retrouve cette ancienne pratique à des époques

encore plus anciennes dans le culte du soleil du temps de Zarathoustra, et une grande partie de la terminologie associée à la musique ancienne pour instruments à vent européenne résonnait toujours de ce son fondamental: le musicien-sentinel s'appelaient « wait » en anglais ou « Wächter » en allemand, traductions littérales de l'arabe « naubat »; les mots anglais et allemands « shawm » et « Schalmei » rappelaient le mot oriental « shenai »; les Français, eux, préféraient appeler cet instrument à anche « un haultbois », et le son du « naubat » était encore évoqué dans l'orchestre par le mot anglais « oboe ».

Transplantée en Europe, la pratique de musique civile pour instruments à vent devint bientôt associée à la ferveur chrétienne et à l'orthodoxie. Toutes les occasions importantes célébrées par la communauté, allant des baptêmes, des mariages, des danses et des repas raffinés aux promotions, aux bons résultats d'examens et aux obsèques, avaient besoin du son propice des cornets à bouquin, chalémies et saqueboutes ; et la seule présence du musicien conférait la gravité de mise à ces occasions. La musique pour instruments à vent des XVIème et XVIIème siècles se divise en grande partie en ces catégories fonctionnelles.

L'ingéniosité des fabricants d'instruments contribua grandement à la large palette de sons disponibles pour les *Stadt Pfeifern*, l'élite des musiciens de ville. Une telle diversité représentait aussi un grand défi pour le joueur ambitieux, dont on attendait la maîtrise de tous les aspects de la musique. Lors d'une audition pour un poste très recherché de *Stadt Pfeifer* dans une grande ville, un cornettiste devait parfois jouer des morceaux de démonstration et de déchiffrage à la saqueboute, à la flûte à bec, au dulcian et même au violon. Cette connaissance musicale poussée des *Stadt Pfeifern* explique aisément le fait que beaucoup de compositeurs célèbres, de Samuel Scheidt à J.S. Bach et C.M. von Weber étaient issus de familles de musiciens de ville. Johann Schop suivit un parcours ordinaire chez les compositeurs, accomplissant d'abord les nombreuses tâches qui incombait aux joueurs de cornet à bouquin et saqueboute, accédant à la notoriété en tant que violoniste virtuose, pour ensuite mener une vie respectable de compositeur et de violiste civil à Hambourg. Ses nombreuses compositions pour des textes religieux signés par Johann Rist, parfois audacieuses et de style italien, gagnèrent la faveur de la communauté luthérienne. Heinrich Albert publia ses diverses arias à

Königsberg, probablement par dévouement domestique. Son œuvre devint un modèle pour l'étude de la basse chiffrée : il semble avoir été un professeur sensible qui réprimandait ceux qui jouaient en basse continue « comme on coupe un chou ».

Samuel Scheidt produisit assez de musiques instrumentales pour toutes occasions pour remplir quatre recueils, et on peut penser que le fait que l'on possède encore aujourd'hui des morceaux complets du premier de ses *Ludi musici* suggère une demande constante de ses habiles arrangements au rythme soutenu. La canzone « O nachbar Roland » est en fait une série de variations s'appuyant sur la mélodie italienne très prisée qui accompagnait la déclaration d'amour de Bradamante pour Ruggiero du chant XLIV du classique *Orlando furioso* d'Ariosto. Un réchappé d'un manuscrit, provenant probablement d'un des recueils disparus, est le majestueux Paduan, qui y fut peut-être copié en raison de sa tessiture exceptionnellement grave qui rappelle d'autres morceaux solennels pour instruments à vent graves, une sonorité très appréciée en Allemagne.

Thomas Simpson fit partie d'un des instrumentistes anglais qui, ayant fui la méfiance et le manque de respect envers les musiciens dans leur pays, profitèrent de l'engouement pour la musique et le théâtre anglais dans le nord de l'Allemagne. Bien qu'il ait publié ses arrangements dans son recueil en cinq parties de 1617, le fait que la plupart des morceaux fonctionnent parfaitement bien avec moins de parties intérieures et de basse continue suggère une ingéniosité astucieuse car, tandis que les nantis pouvaient se permettre des « grosse Spiel » de musique en cinq parties pour leur mariage, les marchands et autres petits commerçants devaient peut-être se contenter d'un mariage « sans vin » et avec seulement quatre musiciens et un orgue, et ainsi de suite au fil de l'échelle sociale. « Pasameza » élabore quatre variations sur le « passamezzo moderno » ou « Quadro pavan », tandis que le ricercar « Bonny sweet Robin » explore une mélodie anglaise traditionnelle de façon plus libre.

Parmi tous les devoirs du *Stadtpfeifer*, c'est jouer pour la dévotion religieuse qui occupait la place la plus importante, si ce n'est le meilleur salaire : certains contrats obligeaient les musiciens à accomplir certains devoirs religieux *gratis*, et il était

impensable de manquer à ses obligations. De 1600 à 1630, on dut réaménager les églises de Hambourg pour y accueillir le nombre croissant de chanteurs et d'instrumentistes. Dans les années 1640, on recommandait à toutes les églises de la ville d'employer huit musiciens, ou, au moins, un ensemble minimum de cinq instruments : deux cornets à bouquin (pour doubler le violon et la flûte à bec), des trombones alto et ténor (pour le violon, violon ténor, trombone ténor et flûte à bec) et un dulcian (violone, trombone basse et flûte à bec). Les recueils d'Altenburg d' « Intradas » semblent répondre aux besoins de ces ensembles. Le compositeur considérait que ces morceaux encourageraient le peuple et tous les chrétiens à s'y joindre, tout en permettant « au maître d'école ou au chantre de trouver un autre chant et de donner des notes d'ouverture et des entrées plus facilement ». Offrir une polyphonie sophistiquée à tous les membres de la communauté, que ce soit de la tour de Rathaus ou d'une église, fut peut-être le plus grand héritage que le *Stadtpfeifer* nous ait laissé.

© 2004 Keith McGowan
(traduction Florence Grammond)

The English Cornett and Sackbut Ensemble was formed in 1993 by the leading young specialists on early brass instruments from London's music colleges. The group has since played at many major music festivals as well as the Wigmore Hall, St. John's Smith Square and the Purcell Room in London. They have toured in France, Israel and Canada and have been featured widely on BBC Radio. ECSE have regularly accompanied the country's leading professional chamber choirs, including I Fagiolini, the Dunedin Consort, Trinity Baroque, His Majesty's Chapel Royal Choir at St. James's Palace and Armonico Consort. They have performed many joint vocal and instrumental programmes with choral societies across Britain, including the magnificent 1610 Vespers of Claudio Monteverdi.

James Johnstone teaches early keyboards at the Guildhall School of Music and Drama, and Trinity College of Music, London. He has recorded five acclaimed solo discs of works by Blow, Gibbons, Ercole Pasquini, Peeter Cornet and a Bach recital. He performs regularly with the Gabrieli Consort and Players and since 2001 he has been a core member of Florilegium with whom he has toured the UK, Europe and North and South America, and made several recordings.

Mark J. Chambers studied at the Royal Northern College of Music and has received coaching from Michael Chance, James Bowman and David Wilson Johnson. His solo work has included Bach *Mass in B minor*, David in Handel's *Saul*, *St. Matthew Passion*, *St. John Passion*, *St. Nicholas Mass* and *Judas Maccebeus* with conductors including Sir John Eliot Gardiner, Richard Hickox and Stephen Cleobury. He has also sung a wide range of opera with conductors including Philip Pickett and Sir Simon Rattle. Mark's discography includes counter-tenor duets by Purcell DXL911, solo motets by Grandi with ECSE DXL913 and songs by Rubbra and Vaughan Williams DXL1012.

Since graduating from London's Royal Academy of Music in 1997, **Matthew Wadsworth** has become established as one of the leading lutenists of his generation. He is in great demand as a continuo player, chamber musician, soloist and teacher. He has appeared at many major festivals and can frequently be heard on radio, in live performances and on disc. He is a founder member of Ricordo. February 2003 saw his solo debut at London's Wigmore Hall, and his CD of music by Kapsberger and Piccinini DXL1044 was Editors Choice in Gramophone magazine and has received international critical acclaim.

Deux-Elles

DXL1088

Fiona Russell	<i>cornett</i>
Adrian Woodward	<i>cornett</i>
Abigail Newman	<i>alto/tenor sackbuts</i>
Tom Lees	<i>tenor sackbut</i>
Adrian France	<i>tenor/bass sackbuts</i>
Keith McGowan	<i>alto dulcian</i> <i>bass dulcian</i> <i>quint-bass dulcian</i> <i>flute</i>
William Lyons	<i>bass dulcian</i> <i>flute, bombard</i>
Mark Chambers	<i>voice</i>
Matthew Wadsworth	<i>theorbo, lute</i>
James Johnstone	<i>harpsichord</i> <i>chamber organ</i>

Programme Research and Editions	Keith McGowan
Recording Producer	Lindsay Kemp
except 5, 6, 8	Jonathan Freeman-Attwood
Recording Engineer	Patrick Naylor
Production Assistant	Emma Morris
Booklet Notes	Keith McGowan

Cover image 'Nuremberg pipers announce New Year'
Anon C16th, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz.

Recorded at All Saints's Church, East Finchley, London
except 5, 6, 8 at St Mary's Church, South Creake.

©© 2004 Deux-Elles Limited, Reading, UK.
www.deux-elles.com

