

# REFLEXE



CDC 7 47961 2



## BYRD

### 'Songs of Sundrie Natures'

Music for Voices and Viols

Musik für Gesang und Violen

Musique pour voix et violes

## THE HILLIARD ENSEMBLE LONDON BAROQUE

# WILLIAM BYRD

1543–1623

## SONGS OF SUNDRIE NATURES

Music for Voices and Viols

Musik für Singstimmen und Violen

Musique pour voix et violes

- |          |                                                                                                                                    |        |
|----------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| <b>1</b> | <b>Praise our Lord all yee Gentiles</b><br>(Ps. 117)<br>3–8                                                                        | [2'58] |
| <b>2</b> | <b>Have mercy upon me, O God</b><br>(Ps. 51: 1–2)<br>1, 3–7 & 9–12                                                                 | [4'28] |
| <b>3</b> | <b>Make ye ioy to God</b><br>(Ps. 100: 1–2)<br>3–5, 7, 8                                                                           | [2'16] |
| <b>4</b> | <b>Come to me grieffe for ever –<br/>The funerall Songs of that<br/>honorable Gent. Syr Phillip<br/>Sydney, Knight</b><br>5 & 9–12 | [4'04] |
| <b>5</b> | <b>Christ rising again</b><br>(Rom. 6: 9–11; Cor. I, 15: 20–22)<br>3–8 & 9–12                                                      | [6'01] |
| <b>6</b> | <b>From Virgin's wombe –<br/>A Carowle for Christmas Day</b><br>Francis Kindlemarsh<br>1–4 & 9–12                                  | [8'58] |
| <b>7</b> | <b>Ye sacred Muses –<br/>Elegy on the death of Thomas Tallis</b><br>3 & 9–12                                                       | [3'35] |
| <b>8</b> | <b>Turne our captivitie</b><br>(Ps. 126: 5–7)<br>3–8                                                                               | [3'51] |

- [9] **Lulla, lullaby** [7'34]  
2-7 & 9-12
- [10] **Who made thee, Hob -** [1'46]  
**A dialogue between two shepherds**  
3, 4 & 9-12
- [11] **Come wofull Orpheus** [4'02]  
1-3, 6 & 7
- [12] **Though Amarillis daunce in greene** [5'10]  
1, 3-5, 7 & 9-12

# **THE HILLIARD ENSEMBLE**

1. **Lynne Dawson**, soprano/Sopran
2. **Gillian Fisher**, soprano/Sopran
3. **David James**, countertenor/Kontratenor/contre-ténor
4. **Ashley Stafford**, countertenor/Kontratenor/contre-ténor
5. **John Potter**, tenor/Tenor/ténor
6. **Rogers Covey-Crump**, tenor/Tenor/ténor
7. **Paul Hillier**, bass/Baß/basse
8. **David Beavan**, bass/Baß/basse

# **LONDON BAROQUE** ([2], [4] - [7], [9], [10], [12])

9. **Charles Medlam**  
treble viol/Diskantviole/viole soprano (Bächle)  
bass viol/Baßviole/viole basse (White)
10. **Richard Boothby**  
tenor viol/Tenorviole/viole ténor (Deret, after/nach/d'après Jaye)
11. **Richard Campbell**  
treble viol/Diskantviole/viole soprano (Heale)  
tenor viol/Tenorviole/viole ténor (Flemming, after/nach/d'après Rose)  
bass viol/Baßviole/viole basse (England/Angleterre, c./ca./vers 1660)
12. **William Hunt**  
bass & double bass viol/Baßviole und Großbaßviole/viole basse  
et viole contrebasse (Eyland, after/nach/d'après Busch)

Directed by/Leitung/Direction:  
**PAUL HILLIER**

Performing Edition by/Aufführungsmaterial/Edition pour l'enregistrement: Sally Dunkley

(p) 1987 Original sound recording made by EMI Records Ltd. © 1987  
EMI Electrola GmbH, D-5000 Köln Recorded Aufgenommen/Enregistré:  
17.-19.III.1986, Abbey Road Studio No. 1, London Producer, Produzent/  
Directeur artistique:

Balance Engineer Tonmeister Ingénieur du son: Neville  
Boyling

En couverture:  
Henry Percy, Earl of Northumberland" (Nicholas Hilliard)  
Kijksmuseum, Amsterdam

## **BYRD: SONGS OF SUNDRIE NATURES**

Described in the official Chapel Royal record as 'a Father of Musick', William Byrd was held in veneration by his contemporaries both at home and abroad. 'Never without reverence to be named of the musicians', according to his distinguished pupil Thomas Morley, he played the leading role in establishing and nurturing the new style that emerged in the early years of Queen Elizabeth I's reign. He went on to excel in almost every musical form known in this exceptionally rich period of cultural activity, and his influence, both through

his published works and his teaching, was without parallel.

After the protracted religious strife of the mid-century, the accession of Elizabeth I marked the beginning of a period of relative stability. Poets, musicians and artists flourished in a new intellectual climate that renounced its former insularity and turned to Italy and the High Renaissance for inspiration. As interest in secular music intensified, so musical literacy grew, with the monarch herself setting an example by playing the virginals and also (if Nicholas Hilliard's miniature is to be believed) the lute, Music printing, long established on the continent, finally began to prosper in the last two decades of the century and

proved a crucial factor in the development of the madrigal which, though initially the offshoot of an Italian model, soon acquired a spirit and musical style of its own.

Although Byrd's versatility enabled him to turn his hand to the composition of all types of music, his preferences were unmistakable. As a Gentleman of the Chapel Royal, he provided settings of canticles and anthems for the Anglican church, yet chose to publish only his liturgical music for the Roman Catholic church, surely increasing the serious risk of persecution that he already faced as a recusant. And while he offered a convincing demonstration of his ability to imitate the new-fangled madrigal, he then made clear his preference for the more traditional consort song. Thus neither of what might be regarded as the most characteristic genres of the time, the English anthem and the madrigal, played a significant role in his published output.

The titles of the three publications represented in this recording convey an idea of the miscellaneous nature of their contents: *Psalmes, Sonets and Songs* (1588), *Songs of Sundrie Natures* (1589) and *Psalmes, Songs and Sonnets* (1611). The 1588 set was compiled as a retrospective anthology, assembled over a number of years; some of its contents had already been circulating in manuscript for some time. Such was its success that Byrd quickly followed it up

with another collection 'lately made and composed'. The interval of 22 years that lay between this collection and its successor witnessed the brief but intense flowering of the madrigal; by 1611 Byrd's music must have appeared somewhat old-fashioned.

Each of the collections contains works suited to occasions of many different kinds. The division into sacred and secular is at times blurred, so that the distinction between the verse anthem and the consort song, for instance, seems to depend as much on function as content; anthologies such as these were clearly intended as 'private music'. With a keen eye for commercial opportunity, Byrd described the contents of the 1588 publication as 'divers songs being originally made for instruments to express the harmony and one voice [designated 'the first singing part'] to pronounce the ditty - now framed in all parts for voices to sing the same', adding words to the other parts in order to widen their appeal. As a result some of the underlay is clumsy, and the original scoring often preferable (the instrumental parts are presumed to be for viols, though this - and indeed whether or where they should double the voices - is not specified).

Despite being 'naturally disposed to Gravity and Piety', Byrd produced some delightfully jubilant music, notably *Though Amanllis daunce in greene* with

its galliard-like cross rhythms and *Make ye toy to God*, where the temptation to comply with the conventions of word-painting at 'Enter ye in before his sight in iollitie proved irresistible. Strangely, there is no reason to suppose that either *Make ye toy* or the other psalm settings, *Praise our Lord all yee Gentiles* and *Tume our captivitie*, were ever adopted as anthems, though the first two at least would seem well suited to this purpose. *Turne our captivitie* evokes the 'political' motets of the *Cantiones Sacrae*, in whose carefully chosen texts the Catholics of Elizabethan England could find solace.

The 1611 collection was described by Byrd as 'framed to the life of the words', but while the word-setting faithfully reflects the mood and structure of the poetry, it is on the whole restrained, especially in the earlier works. By their nature, strophic settings (such as *Come to me grieve for ever*, *Though Amarillis daunce in greene*, and the carols *Lulla*, *lullaby* and *From Virgin's wombe*) precluded a close relationship between words and music.

Byrd was among the pioneers of the verse anthem, a genre of major importance in the 17th century. Closely related to the consort song in musical style, its dramatic scope was enhanced by the contrast between solo 'verses' and chorus. The role of the chorus in *Have mercy upon me, O God* is limited to echoing the preceding verse, but in

*Christ rising again* the dialogue is integrated with considerable sophistication and variety. This was deservedly one of Byrd's most widely-known works during his lifetime, and secured a place in the repertoire of many cathedrals.

Having demonstrated his mastery of the madrigal in *This sweet and merry month of May* (composed 'in the Italian vein' at the request of Thomas Watson for his *Italian Madrigals Englished* of 1590), Byrd recalled some of its mannerisms in *Come wofull Orpheus*, where the words 'Of sowrest Sharps and uncouth Flats' are illustrated with 'strange Cromatique Notes'. In an altogether different mood he portrayed the dialogue between two shepherds, *Who made thee, Hob*, with swaggering rustic rhythms. Much more characteristic, however, are the elegies *Come to me grieve for ever*, on the death of Sir Phillip Sidney, and *Ye sacred Muses*, on the death of his teacher and friend, Thomas Tallis. Breaking away from the formality of the opening, the normally reticent Byrd at last opens his heart in anguish as the haunting phrase 'Tallis ys dead, and Musick dyes' is reiterated.

© Sally Dunkley, 1987

## A note on pronunciation

If you listen to recordings of spoken and sung English from before World War II, there is a clear difference between the way we speak now and the way we spoke then. How much more difference must there then be between the English of Elizabeth I and Elizabeth II! Fortunately, the history of pronunciation has been rigorously explored and the past pronunciations of English can be determined with a surprising degree of confidence.

The evidence for such work is drawn from a variety of sources, including early foreign guides to English, the structure of poetry and particularly rhyme, the general patterns of phonetic change and, especially in the Tudor period, the various attempts at spelling reform. No-one pretends to know exactly how a particular word was uttered at a particular time and place; variations abounded then, as they do now, even in the speech of one person. But that we can feel our way into the shapes and rhythms of Elizabethan English is both undeniable and challenging.

In this recording we use Elizabethan pronunciation - and are perhaps the first to do so with polyphonic music of the period. This is no mere antiquarian conceit. The texture of Elizabethan English is rich and resonant and strongly characterizes the expressive qualities of

the text, realigning its rhetoric, and inevitably, when we come to sing it, redirecting our singing technique and musical imagination. That particular words are pronounced differently may or may not be of interest to anyone; what is important is the possibility of fresh musical insight through the feel on one's lips and tongue of the language which William Byrd himself spoke and imagined for his music.

Paul Hillie

## **BYRD: SONGS OF SUNDRIE NATURES**

Im offiziellen Bericht der Chapel Royal als „ein Vater der Musik“ bezeichnet, wurde William Byrd von seinen Zeitgenossen in der Heimat und im Ausland gleichermaßen verehrt. Er -dessen Name nach den Worten seines bedeutenden Schülers Thomas Morley „von den Musikern nie ohne Ehrfurcht ausgesprochen“ wurde - spielte die Hauptrolle bei der Verwirklichung und Entwicklung des neuen Stils, der während der frühen Regierungszeit von Elisabeth I. entstand. Im weiteren tat er sich in beinahe allen musikalischen Gattungen hervor, die in dieser außerordentlich reichen Phase kultureller Aktivitäten bekannt waren; und sein Einfluß sowohl durch seine veröffentlichten Werke als auch durch sein Lehren war ohnegleichen.

Nach dem langanhaltenden Religionskrieg in der Mitte des Jahrhunderts markierte die Thronbesteigung Elisabeths I. den Beginn einer relativ stabilen Phase. Dichter, Musiker und Künstler blühten in diesem neuen intellektuellen Klima auf, das sein früheres Inseldasein aufgab und sich Italien und der Hochrenaissance zuwandte, um dort Anregungen zu finden. Wie das Interesse an weltlicher Musik sich intensivierte, so wuchs die

musikalische Bildung, wobei die Monarchin selbst ein Beispiel gab, indem sie das Virginal und auch (sofern man Nicholas Hilliards Miniatur glauben darf) die Laute spielte. Der Notendruck, der sich auf dem Kontinent schon lange durchgesetzt hatte, gedieh schließlich in den beiden letzten Dekaden des Jahrhunderts und erwies sich als ein zentraler Faktor für die Entwicklung des Madrigals, das - obwohl zunächst der Ableger eines italienischen Modells - bald einen eigenen Geist und eigenen musikalischen Stil erlangte.

Wenngleich Byrd dank seiner Vielseitigkeit in der Lage war, sich mit der Komposition jeglicher Art von Musik zu befassen, so waren seine Vorlieben doch unmißverständlich. Als Gentleman der Chapel Royal lieferte er Vertonungen von Gesängen und Anthems für die Anglikanische Kirche; zur Veröffentlichung aber wählte er nur seine liturgische Musik für die römischkatholische Kirche - damit zweifellos die ernste Gefahr der Verfolgung vergrößern, derer er als Verweigerer (der neuen Konfession) bereits ansichtig geworden war. Und während er in überzeugender Weise seine Fähigkeit demonstrierte, das neumodische Madrigal zu imitieren, unterstrich er zugleich, daß er dem eher traditionellen Consort-Lied den Vorzug gab.

Demzufolge spielten die Gattungen, die wir als die charakteristischen der Zeit

ansehen könnten - das englische Anthem und das Madrigal - in seinem gedruckten Oeuvre keine bedeutsame Rolle.

Die Titel der drei in der vorliegenden Einspielung vorgestellten Publikationen vermitteln einen Eindruck von der mannigfaltigen Natur ihres Inhalts: *Psalmes, Sonets and Songs* (1588), *Songs of Sundrie Natures* (1589) und *Psalmes, Songs and Sonnets* (1611). Die Sammlung von 1588 wurde als retrospektive Anthologie aus Stücken kompiliert, die Byrd im Laufe etlicher Jahre zusammengetragen hatte; einiges davon war schon einige Zeit als Manuskript im Umlauf gewesen. So groß war ihr Erfolg, daß Byrd rasch eine andere Kollektion folgen ließ - „jüngst gemacht und komponiert“. Der Zeitraum von 22 Jahren, der zwischen dieser Sammlung und ihrem Nachfolger liegt, bezeugte die kurze, aber intensive Blüte des Madrigals; um 1611 muß Byrds Musik etwas altmodisch erschienen sein.

Jede der Sammlungen enthält Werke, die auf Gelegenheiten verschiedenster Art passen. Die Aufteilung in geistlich und weltlich ist bisweilen unscharf, so daß beispielsweise die Unterscheidung zwischen dem Vers-Anthem und dem Consort-Lied gleichermaßen von Funktion und Gehalt abzuhängen scheint; Anthologien wie diese waren deutlich als „private Musik“ gemeint. Mit scharfem Blick für die kommerziellen

Möglichkeiten beschrieb Byrd den Inhalt der 1588er-Veröffentlichung: „verschiedene Lieder, die ursprünglich für Instrumente zum Ausdruck der Harmonie und eine Stimme [als 'die erste singende Stimme' bezeichnet] zur Wiedergabe des 'ditty' [kurzes, einfaches Lied] gemacht wurden - jetzt in allen Partien für Singstimmen entworfen, die ein und dasselbe singen" - wobei, wohl um ihre Anziehungskraft zu vermehren, auch den anderen Partien Texte beigegeben wurden. Als Resultat ergibt sich manch plumpe Textierung; oftmals sind die originalen Besetzungen vorzuziehen (die Instrumentalpartien sind vermutlich Violon gewesen, obwohl das ebensowenig spezifiziert ist wie die Frage, ob und wo sie die Singstimmen verdoppeln sollen).

Obwohl von Natur aus „zu Feierlich und Frömmigkeit neigend,“ schrieb Byrd einiges an beglückend fröhlicher Musik, namentlich *Though Amarillis daunce in greene* mit seinen galliarden-artigen Gegenrhythmen und *Make ye ioy to Cod*, wo die Versuchung, sich bei „Kommt vor sein Antlitz mit Jubel“ in den Konventionen der Tonmalerei zu ergeben, unwiderstehlich war. Merkwürdigerweise gibt es keinerlei Indizien dafür, daß *Make ye ioy* oder die anderen Psalmvertonungen *Praise our Lord allye Gentiles* und *Turne our captivitie* je als Anthems adaptiert worden wären, obwohl zumindest die

beiden erstgenannten diesem Zweck entsprochen hätten. *Turne our captivity* beschwört die „politischen“ Motetten der *Cantiones Sacrae*, in deren sorgfältig ausgewählten Texten die Katholiken des Elisabethanischen England Trost finden konnten.

Die Kollektion von 1611 beschrieb Byrd als „auf das Leben der Worte zugeschnitten“; doch obwohl die Wortvertonung getreulich Stimmung und Struktur der Dichtungen reflektiert, ist sie alles in allem zurückhaltend, vor allem in den früheren Werken. Ihrer Natur nach schlossen strophische Vertonungen (wie *Come to me grieve for ever, Though Amarillis daunce in greene* und die Carols *Lulla, lullaby* und *From Virgin's womb*) eine enge Beziehung zwischen Wort und Musik aus.

Byrd gehörte zu den Pionieren des Vers-Anthem, einer Gattung von zentraler Bedeutung im 17. Jahrhundert. Im musikalischen Stil eng mit dem Consort-Song verwandt, wurde seine dramatische Spannweite durch die Gegenüberstellung von Solo-Versen und Chor vergrößert. Die Rolle des Chores in *Have mercy upon me, O God* beschränkt sich auf die Echos des jeweils vorausgegangenen Verses; in *Christ rising again* jedoch wird der Dialog mit beträchtlicher Spitzfindigkeit und Vielfalt einbezogen. Es war dies zu Byrds Lebzeiten verdienstermaßen eines seiner bekanntesten Werke, und es sicherte sich

einen Platz im Repertoire vieler Kathedralen.

Nachdem er seine madrigalistische Meisterschaft in *This sweet and merry month of May* (in „italienischer Manier“ auf Bestellung von Thomas Watson für dessen *Italian Madrigals Englished* von 1590 komponiert) unter Beweis gestellt hatte, nahm Byrd einige seiner Manierismen in *Come wofull Orpheus* wieder auf, wo die Worte „schmerzliche B's und wütende Kreuze“ mit „fremden chromatischen Noten“ illustriert werden.

In gänzlich anderer Stimmung zeichnete er den Dialog der beiden Schafhirten, *Who made thee, Hob*, mit protzig-bäuerischen Rhythmen.

Weit charakteristischer jedoch sind die Elegien *Come to me grieve for ever* auf den Tod von Sir Phillip Sidney und *Ye sacred Muses* auf den Tod seines Lehrers und Freundes Thomas Tallis. Von der Förmlichkeit des Anfangs sich lösend, zeigt Byrd schließlich offen den Schmerz seiner Seele, wenn die qualvolle Phrase „Tallis ist tot, und die Musik stirbt“ ständig wiederholt wird.

Sally Dunkley  
Übersetzung: EvdH

## Eine Anmerkung zur Aussprache

Wenn man Aufnahmen von gesprochenem und gesungenem Englisch hört, die vor dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind, wird der klare Unterschied zwischen der damaligen und der heutigen Aussprache deutlich. Wie groß muß dann erst der Unterschied zwischen dem Englisch zur Zeit Elisabeths I. und Elisabeths II. sein! Glücklicherweise ist die Geschichte der Aussprache überaus gründlich erforscht worden, sodaß die ältere Aussprache mit einem überraschenden Grad an Zuverlässigkeit bestimmt werden kann.

Als Beweismittel solcher Arbeit dient eine Vielzahl von Quellen: u.a. frühe, im Ausland verfaßte Sprachführer; die Struktur der Dichtung, insonderheit des Reims; die allgemeinen Muster phonetischen Wandels und - besonders in der Zeit der Tudor - die zahlreichen Bemühungen um orthographische Reformen. Niemand behauptet, er wisse präzise zu sagen, wie ein ganz spezielles Wort zu einer ganz bestimmten Zeit, an einem ganz bestimmten Ort geklungen hat; Variationen gab es wie heute im Überfluß - teils sogar in der Sprechweise ein und derselben Person. Nicht zu leugnen aber und herausfordernd ist, daß wir unseren Weg in die Gestalt und Rhythmik des Elisabethanischen Englisch finden können.

In der vorliegenden Aufnahme

gebrauchen wir die Elisabethanische Aussprache - vielleicht sind wir die ersten, die das bei der polyphonen Musik jener Zeit tun. Das ist keine antiquarische Selbstgefälligkeit. Die Textur des Elisabethanischen Englisch ist reich und volltönend; kraftvoll charakterisiert sie die expressiven Qualitäten des Textes. Die Rhetorik erscheint gewandelt, und beim Singen werden unsere Gesangstechnik und musikalische Vorstellungskraft unvermeidlicherweise umgelenkt. Daß bestimmte Wörter anders ausgesprochen werden, mag den einen oder anderen interessieren; wichtig aber ist die Möglichkeit, neue musikalische Einsicht in jene Sprache zu nehmen, die William Byrd selbst sprach und die ihm für seine Musik vorschwebte, wenn man das Gefühl erlebt, das diese Sprache auf den eigenen Lippen, der eigenen Zunge hinterläßt.

Paul Hillier

Übersetzung: EvdH

## BYRD : SONGS OF SUNDRIE NATURES

Qualifié dans les archives de la Chapelle Royale de « Père de la Musique ». William Byrd fut l'objet d'une réelle vénération de la part de ses contemporains tant dans son pays qu'à l'étranger. Celui dont « le nom ne devra être mentionné qu'avec le plus grand respect », selon l'expression de son distingué élève Thomas Morley, joua un rôle de premier ordre dans l'instauration et l'évolution du style nouveau qui naquit au cours des premières années du règne d'Elizabeth 1.<sup>11</sup> excella dans toutes les formes musicales connues à cette époque si exceptionnellement riche d'activité culturelle, et son influence, tant par ses œuvres publiées que par son enseignement, fut sans pareille.

Après les luttes religieuses prolongées du milieu du siècle, l'accession au trône d'Elizabeth I marqua l'amorce d'une période de relative stabilité. Poètes, musiciens et artistes de toutes sortes fleurirent dans un climat intellectuel renouvelé qui renonça alors à son caractère insulaire pour se tourner, en quête d'inspiration, vers l'Italie et la Haute Renaissance. Au fur et à mesure que l'intérêt pour la musique profane croissait, l'instruction musicale à son tour se développait, la Reine montrant elle-même l'exemple en jouant le virginal et

également - s'il faut en croire la miniature de Nicholas Hilliard - le luth. La musique imprimée, depuis longtemps en vogue sur le continent, finit par prendre son essor au cours des deux dernières décennies du siècle, devenant alors un facteur capital du développement du madrigal : celui-ci, bien qu'issu du modèle italien, acquit assez vite un esprit et un style musical qui lui furent propres.

Bien que l'universalité de Byrd lui permît d'aborder n'importe quel style de composition musicale, ses préférences n'en étaient pas moins évidentes. En tant que *Gentleman* de la Chapelle Royale, il se devait d'adapter musicalement cantiques *et anthems* (motets) pour l'Eglise Anglicane, mais sans qu'il renonçât pour autant à ne publier que de la musique composée pour l'Eglise Catholique Romaine, attitude qui ne pouvait qu'augmenter le risque de se voir exposé à une forme de persécution, comme lorsqu'il s'était fait l'adepte de la dissidence. Et tandis qu'il offrait une démonstration convaincante de son habileté à imiter le madrigal nouvellement importé, il manifestait aussitôt et clairement sa préférence pour le « consort song » plus traditionnel. Mais ni l'un ni l'autre des deux genres que l'on serait en droit de considérer comme les plus représentatifs de l'époque, le motet anglais et le madrigal, ne jouèrent un rôle significatif dans son œuvre publiée.

Les titres des trois recueils ainsi publiés et illustrés par cet enregistrement donnent une idée de la nature variée de leur contenu : *Psalmes, Sonets and Songs* ( 1588 ), *Songs of Sundrie Natures* ( 1589 ) et *Psalmes, Songs and Sonnets* (1611). Le recueil de 1588 fut composé telle une anthologie rétrospective, couvrant un certain nombre d'années, plusieurs pièces ayant alors déjà circulé sous forme manuscrite pendant quelques temps. Le succès fut tel que Byrd le fit suivre très vite d'une autre compilation «récemment faite et composée». L'intervalle de 22 années qui sépare ce recueil du suivant témoigne de la brève mais intense floraison du madrigal ; en 1611, la musique de Byrd a dû sembler quelque peu démodée.

Chacun des recueils comprend des œuvres appropriées à des occasions de nature très diverse. La séparation entre sacré et profane est parfois imprécise, de sorte que la distinction entre le motet strophique et le « concert song », par exemple, semble dépendre davantage de la fonction que du contenu. Des recueils de ce genre étaient clairement entendus comme s'adressant à une forme de «musique privée». Ayant l'œil prompt à repérer la bonne affaire sur le plan commercial, Byrd présenta le contenu de sa publication de 1588 tel un ensemble de « chansons variées originellement prévues pour les instruments devant exprimer l'harmonie et une voix

[qualifiée de «the first singing part», ou première partie chantante ] devant prononcer la ritournelle - maintenant réélaborées dans toutes leurs parties pour les voix devant chanter la même », ajoutant des paroles aux autres parties en vue de répondre à leurs «sentiments». Le résultat fait parfois preuve d'une mise en place des paroles un peu gauche, la distribution originale étant souvent préférable (les parties instrumentales étaient sans doute confiées aux violes, bien qu'il ne soit nulle part spécifié si celles-ci doublaient ou non les voix).

Bien que disposé « naturellement à la gravité et à la piété », Byrd écrivit à l'occasion des musiques délicieuses et jubilantes, notamment *Though Amarillis daunce in greene* avec son rythme rappelant la gaillarde, et *Make ye ioy to God*, où sa tentative de se soumettre aux conventions de la peinture verbale sur «they shall come with jollity» se révèle irrésistible. Curieusement, il n'y a aucune raison de supposer que tant *Make ye ioy* que les deux autres psaumes *Praise our Lord all yee Gentiles* et *Turne our captivitie*, aient jamais été pensés comme des motets, alors que la coupe des deux premiers semblerait pourtant fort bien convenir. *Turne our captivitie* évoque les motets «politiques» des *Cantiones Sacrae*, dont les textes soigneusement choisis pouvaient alors offrir aux catholiques de l'Angleterre élisabéthaine une forme de consolation.

Byrd dit du recueil de 1611 qu'il fut « composé pour donner vie aux mots », mais tandis que l'adaptation du texte reflète fidèlement l'esprit et la structure de la poésie, l'ensemble reste par trop contraint, surtout dans les œuvres les plus anciennes. Par leur nature même, ces adaptations strophiques (par exemple *Corne to me grieve for ever, Though Amarillis daunce in greene*, ainsi que les chansons *huila*, *lullaby* et *From Virgin 's wombe*) excluent toute relation étroite entre texte et musique.

Byrd fut l'un des premiers à pratiquer le motet strophique, un genre dont l'importance fut capitale au 17<sup>ème</sup> siècle. Proche parent de par le style musical du « consort song », sa portée dramatique se trouvait rehaussée par le contraste entre les « strophes » solistes et les interventions du chœur. Ce dernier, dans *Have mercy upon me, o God*, se limite à faire écho à la strophe précédente, mais dans *Christ rising again*, le dialogue s'instaure avec un raffinement et une variété considérables. Ce fut à juste titre l'une de ses œuvres les plus largement connues de son vivant, certaine de trouver place dans le répertoire de nombre de cathédrales.

Ayant démontré son aptitude à manier le madrigal dans *This sweet and merry month of May* (composé « dans la veine italienne » à la demande de Thomas Watson pour son *Italian Madrigals Englished* de 1590), Byrd fit

revivre certaines de ses particularités dans *Corne wofull Orpheus*, dont les paroles « aux douloureux dièses et aux rudes bémols » sont illustrées par d'« étranges notes chromatiques ». Dans un esprit on ne peut plus différent, il peignit le dialogue entre deux bergers, *Who made thee, Hob*, sur des rythmes paysans bien marqués. Plus caractéristiques cependant sont les élégies *Come to me grieve for ever*, sur la mort de Sir Phillip Sidney, et *Ye sacred Muses*, sur la mort de son maître et ami, Thomas Tallis. Rompant avec le formalisme du début, Byrd, habituellement si réticent, laisse du moins parler son cœur meurtri alors qu'est répétée la phrase envoûtante « Tallis est mort et la musique se meurt. »

Sally Dunkley

Traduction : Michel Roubinet.

## Note sur la prononciation

Si l'on écoute des enregistrements d'anglais parlé et chanté d'avant la Seconde Guerre Mondiale, on remarque une nette différence entre notre actuelle manière de parler et celle d'alors. Combien plus grande devra donc être la différence entre l'anglais d'Elizabeth I et celui d'Elizabeth II ! Fort heureusement, l'histoire de la prononciation a été rigoureusement étudiée, de sorte que l'on peut déterminer les prononciations passées de la langue anglaise avec un degré d'exactitude assez étonnant.

Pour ce type d'oeuvres, on s'en rapporte à des sources variées, parmi lesquelles d'anciens manuels étrangers d'anglais, ou bien la structure de la poésie et en particulier le rythme, les différents types de changement phonétique ainsi que, tout particulièrement pour l'époque Tudor, les diverses tentatives de réforme de l'orthographe. Personne ne prétend savoir avec exactitude comment tel mot était prononcé à telle époque et en tel lieu ; les variantes étaient alors nombreuses, comme elles le sont toujours aujourd'hui, y compris dans la manière de parler d'une même personne. Mais le fait que nous puissions nous orienter dans les formes et les rythmes de l'anglais élizabéthain est à la fois un fait indéniable et une sorte de défi.

Pour cet enregistrement, nous avons fait usage de la prononciation élizabéthaine - et nous sommes peut-être les premiers à le faire pour la musique polyphonique de cette époque. Cela n'a rien à voir avec une quelconque suffisance «historicisante». La texture de l'anglais élizabéthain est riche, sonnante, elle caractérise avec force les qualités du texte, rééquilibre ce qu'il a de rhétorique et, immanquablement, quand il nous faut le chanter, réoriente notre technique du chant et notre imagination musicale. Que tels mots soient prononcés différemment, cela peut - ou peut ne pas - intéresser certains ; mais ce qui est important, c'est la possibilité d'une approche musicale renouvelée, à travers le sentiment qui naît sur nos lèvres et notre langue, de la langue que William Byrd parlait et sur laquelle il a composé sa musique.

Paul Hillier

Traduction: Michel  
Roubinet

**Praise our Lord all yee Gentiles**

Praise our Lord all yee Gentiles, praise him all  
yee people: Because his mercy is confirmed  
upon us, and his truth remaineth for ever.  
Amen.

**Have mercy upon me, O God**

Have mercy upon me, O God,  
after thy great goodnesse,  
and according to the multitude of thy mercies  
wipe away mine offences.  
Wash me cleane from my wickednesse  
and purge me from my sinnes. Amen.

**Make ye ioy to God**

Make ye ioy to God all the earth. Serve ye  
our Lord in gladnesse. Enter ye in before  
his sight in iollitie. Know ye that our Lord  
he is God, he made us and not we  
ourselves.

**Come to me grieffe for ever -  
The funerall Songs of that honorable  
Gent. Syr Phillip Sidney, Knight**

Come to me grieffe for ever,  
Come to me teares day and night,  
Come to me plaint, ah helples,  
lust grieffe, heart, teares, pialnt worthie.

Go fro me dread to die now, Go  
fro me care to live more, Go fro  
me ioyes on earth, Sidney, O  
Sidney is dead.

### **Praise our Lord all yee Gentiles**

Lobet den Herrn, alle Völker,  
preist ihn, alle Nationen!  
Denn mächtig waltet über uns seine Huld,  
die Treue des Herrn währt in Ewigkeit. Amen.

### **Have mercy upon me, O God**

Gott, sei mir gnädig  
nach deiner Huld,  
tilge meine Frevel  
nach deinem reichen Erbarmen !  
Wasch meine Schuld von mir ab,  
und mach mich rein von meiner Sünde! Amen.

### **Make ye ioiy to God**

Jauchzt vor dem Herrn, alle Länder der Erde !  
Dient dem Herrn mit Freude !  
Kommt vor sein Antlitz mit Jubel !  
Erkennt: Der Herr allein ist Gott,  
Er hat uns geschaffen und nicht wir selbst.

### **Come to me grieve for ever - Der Trauergesang für den ehrenwerten Gent. Syr Phillip Sidney, Knight**

Nahe dich mir auf ewig, Kummer, Nahet euch,  
ihr Tränen, Tag und Nacht, Nahe dich, o hilfloses  
Klagen, Nichts andres frommt dem Herzen als  
Kummer, Tränen, Klagen.

Hinweg, du Todesfurcht, Hinweg, du Sorge um  
neues Leben, Hinweg, ihr Freuden auf Erden,  
Sidney, o Sidney ist tot.

### **Praise our Lord all yee Gentiles**

Louez notre Seigneur vous tous les Gentils, louez  
le, vous son peuple: Car il nous a assurés de sa  
miséricorde, et sa vérité restera à jamais. Amen.

### **Have mercy upon me O God**

Prends pitié de moi, Seigneur,  
que ta grande bonté,  
conformément à tes grâces sans nombre,  
lave mes offenses.  
Libère-moi de ma méchanceté  
et que mes péchés me soient repris. Amen.

### **Make ye ioiy to God**

le ! Chantez votre joie au Seigneur de la terre.  
Servez notre Seigneur dans l'allégresse. Montrez-  
vous à lui dans la joie. Sachez que notre Seigneur est  
Dieu, il nous a faits et non point nous.

### **Come to me grieve for ever -Chants funéraires pour l'honorable Gent. Syr Phillip Sidney, Knight**

Que le malheur à jamais vienne m'accabler, Que  
mes larmes coulent jour et nuit, Que ma douleur  
retentisse, inconsolable, Mon cœur ne mérite que  
malheur, larmes et douleur.

Que la crainte de mourir m'abandonne, Ainsi que  
le désir de vivre encore, Que toute joie quitte cette  
terre, Sidney. O Sidney est mort.

He whome the Court adorned, He  
whome the country courtis'd, He who  
made happie his friends, He that dyd  
good to all men.

Sidney the hope of land strange,  
Sidney the flower of England, Sidney  
the sprite heroic, Sidney is dead, O  
dead, dead.

Dead ? No, no, but renowned,  
With the anointed oned, Honor  
on earth at his feete, Blisse  
everlasting his seate.

Come to me grieve for ever,  
Come to me teares day and night,  
Come to me plaint, ah helples,  
lust grieve, heart, teares, plaint worthie.

Verses 2 and 3 were not set by Byrd.

### **Christ rising again**

Christ rising again from the dead, now dieth  
not. Death from henceforth hath no power upon  
him. For in that he died but once to put away sin,  
but in that he liveth, he liveth unto God. And so  
likewise count yourselves dead unto  
sin, but living unto God, in Christ Jesus our Lord.

Christ is risen again, the first fruits of them that  
sleep, for seeing that by man came death, by man  
also cometh the resurrection of the dead.

Er, die Zierde des Hofes, Er, den das  
Land verehrte, Er, der seiner Freunde  
Glück, Er, der Wohltäter aller Welt.

Sidney, die Hoffnung fremder Lande, Sidney,  
die Blüte Englands, Sidney, der heroische  
Geist, Sidney ist tot, o tot, tot.

Tot? O nein, er ist berühmt,  
Mit den Gesalbten vereint,  
Die irdischen Ehren ihm zu Füßen  
Sollen ewig seinen Wohnsitz steigen.

Nahe dich mir auf ewig, Kummer, Nahet euch,  
ihr Tränen, Tag und Nacht, Nahe dich, o  
hilfloses Klagen, Nichts andres frommt dem  
Herzen als Kummer, Tränen, Klagen.

"Verse 2 und 3 wurden von Byrd nicht vertont.

### **Christ rising again**

Wir wissen, daß Christus, von den Toten  
auf erweckt, nicht mehr stirbt;  
der Tod hat keine Macht mehr über ihn.

Denn durch sein Sterben ist er ein für allemal  
gestorben für die Sünde, sein Leben aber lebt er für  
Gott. So sollt auch ihr euch als Menschen begreifen,  
die für die Sünde tot sind, aber für Gott leben in  
Christus Jesus.

Nun aber ist Christus von den Toten  
auferweckt worden als der Erste der  
Entschlafenen. Da nämlich durch einen  
Menschen der Tod gekommen ist, kommt

Lui qui était l'ornement de la Cour, Lui que le  
pays entier honorait, Lui qui rendit tous ses  
amis heureux, Lui qui faisait le bien à tous.

Sidney, l'espoir des contrées étrangères, Sidney, la  
fleur de l'Angleterre, Sidney, cette âme héroïque,  
Sidney est mort, O mort, mort.

Mort? Non, non, mais illustre, Aux meilleurs  
par l'onction réuni, L'honneur sur terre à ses  
pieds, Souffle à jamais sur ses restes mortels.

Que le malheur à jamais vienne m'accabler, Que  
mes larmes coulent jour et nuit, Que ma douleur  
retentisse, inconsolable, Mon cœur ne mérite que  
malheur, larmes et douleur.

\*Les vers 2 et 3 ne furent pas mis en musique par Byrd.

### **Christ rising again**

Christ est ressuscité d'entre les morts,  
il n'est plus mort.  
A partir de maintenant la mort n'a plus aucun  
pouvoir sur lui.  
Car il est mort, mais pour aussitôt rejeter  
le péché, car il vit maintenant, il vit en Dieu.  
Et il en sera de même pour nous jusqu'à la  
mort par le péché, mais nous vivrons en Dieu,  
en Jésus Christ notre Seigneur.

Christ est ressuscité d'entre les morts, premier fruit  
de ceux qui dorment dans la mort, et voici que par  
l'homme la mort est venue, et que par l'homme aussi  
viendra la résurrection

For as by Adam, all men do die ;  
so by Christ, all men shall be restored to life.  
Amen.

(v. 3 :1.2 'courtis'd' - treated with courtesy, honoured;

v. 5 :1.1 'renomed' - renowned;

v. 5 :1.2 'oned' - united, made one)

**From Virgin's wombe -  
A Carowle for Christmas day**

From Virgin's wombe this day did spring

The pretious seed that only saved man, This day let  
man reioyce and sweetly sing, Since on this day  
salvation first beegan.

This day did Christ mans soule from death  
remove, With glorious saints to dwell in heaven  
above.

Reioyce, reioyce with hart and voyce,

In Christ his byrth this day reioyce.

This day to man came pledge of perfect  
peace, This day to man came love and unity, This  
day man's grieffe began for to surcease,

This day did man receive a remedie, For each  
offence and every deadly sinne, With guilty hart that  
eerst he wandred in.

Reioyce, reioyce ...

In Christ his flock let love be surely plast,

durch einen Menschen auch die Auferstehung der Toten. Denn wie in Adam alle sterben, so werden in Christus alle lebendig gemacht werden. Amen.

### **From Virgin's wombe -Ein Weihnachtslied**

Aus dem Schoß der Jungfrau kam an diesem  
Tag Die kostbare Frucht, das Heil der Welt.

Freue dich, Menschheit, und singe,

Weil hier die Rettung begann.

Da entriß Christus dem Tod die  
Menschenseele, Auf daß sie mit den glorreichen  
Heiligen im  
Himmel wohne.

Freut euch, freut euch mit Herz und Mund,

Freut euch heute an Christi Geburt.

Heute erhielt der Mensch das reine  
Friedenspfand, Heute wurden ihm Liebe und  
Eintracht zuteil, Seit jenem Tag ist sein Elend  
zuende,

Empfang der Mensch Arznei  
Für jedes Vergehen, jede Sünde, in die  
Er einst mit schuldiger Seele verstrickt war.

Freut euch, freut euch ...

In Christus soll seine Herde getreulich lieben,

d'entre les morts. De même que pour Adam, tous  
les humains doivent mourir, de même que pour  
Christ, tous les hommes retourneront à la vie.  
Amen.

### **From Virgin's wombe - Un chant pour le Jour de Noël**

Du ventre de la Vierge aujourd'hui est né

La précieuse graine qui seule pourra sauver  
l'homme. Qu'en ce jour l'on se réjouisse et  
que l'on  
chante, Puisque aujourd'hui enfin le salut nous est  
né.

En ce jour Christ a repris l'âme de l'homme  
à la mort, Pour habiter avec les saints glorieux  
tout en  
haut dans le ciel.

Réjouissez-vous, réjouissez-vous en votre  
cœur, par votre voix, Ce jour est jour de joie car  
Christ nous est né.

Ce jour à l'homme donnera une paix sans  
faillie, Ce jour à l'homme donnera l'amour et  
l'unité, Ce jour verra les malheurs de l'homme peu à  
peu s'estomper, Ce jour l'homme recevra le  
moyen de réparer Chaque offense et chaque péché  
mortel, De ce cœur coupable et de ses errances.

Réjouissez-vous, réjouissez-vous ...

De Christ le tropeau ne connaîtra que l'amour,

From Christ his flock let concord hate expell.

Of Christ his flock let love be so embrast,

As we in Christ, and Christ in us may dwell.

Christ is the Author of sweet unitie, From  
whence procedeth all felicitie.

Reioyce, reioyce...

O sing unto this glittering glorious king, O  
praise his name let every living thing,

Let hart and voice like bells of silver ring,

The comfort that this day to man doth bring.

Let Lute, le Shalme, with sound of sweet  
delight, These ioyes of Christ his birth this day  
resight.

Reioyce, reioyce ...

(v. 2:1.3 'surcease' - come to an end)

### **Ye sacred Muses -**

#### **Elegy on the death of Thomas Tallis**

Ye sacred Muses, race of Jove,  
Whom Musicke's love delighteth,  
Come down from Christall heavens above,  
To earth where sorrow dwelleth  
In mourning weeds with teares in Eyes,  
Tallis ys dead, and Musick dyes.

Aus Christi Herde soll Eintracht Haß  
vertreiben, Von Christi Herde soll  
allumfassende Liebe  
ausgehen, Wie wir in Christus wohnen und er  
in uns  
leben soll. Christus, die Ursache holder Einheit,  
Von der alles Glück seinen Ausgang nimmt.

Freut euch, freut euch ...

Singt diesem strahlenden König der Ehren, Ein  
jedes Wesen preise seinen Namen,

Laßt Herz und Mund wie Silberglocken  
klingen, Dem Trost, den dieser Tag den  
Menschen  
bringt. Laute und Schalmei sollen mit  
süßem  
Jubelschall Die Freuden von Christi  
Geburt heute  
besingen.

Freut euch, freut euch ...

### **Ye sacred Muses -**

#### **Elegie auf den Tod von Thomas Tallis**

Ihr heiligen Muses aus Jupiters Stamm, Ihr, die euch  
die Liebe zur Musik erfreut, Steigt aus den christ-  
himmlischen Höhen herab Zur Erde, wo Betrübnis  
wohnet, In Trauergewändern, die Augen  
tränengefüllt: Tallis ist tot, und die Musik stirbt.

Par Christ il parviendra à la concorde et  
chassera la haine, De Christ le troupeau  
n'accueillera plus que  
l'amour, Ainsi nous habiterons dans Christ, et  
Christ  
en nous. Christ est la source de la douce  
unité, De laquelle provient toute félicité.

Réjouissez-vous, réjouissez-vous ...

Chantez notre roi glorieux et resplendissant, Louez  
son nom, faites que toute chose  
vivante, Tout cœur et toute voix comme les  
cloches  
d'argent Acclament ce qu'à l'homme ce jour  
vient  
d'apporter. Que le luth et le chalumeau,  
résonnant d'une  
douce délectation, Se réjouissent en ce jour  
d'avoir vu la  
naissance de Christ.

Réjouissez-vous, réjouissez-vous ...

### **Ye sacred Muses -**

#### **Élégie sur la mort de Thomas Tallis**

Vous, muses sacrées de la race de Jupiter, Et dont  
l'amour de la musique vous ravit, Descendez des  
cieux où réside Christ Dans la terre où demeure le  
chagrin, En vêtements de deuil et les larmes aux  
yeux, Tallis est mort, et la Musique se meurt.

**Turne our captivitie**

Turne our captivitie, O Lord, as a  
brooke in the South.

They that sowe in teares  
shall reape ioyfulnesse.  
Going they went and wept,  
casting their seeds, but comming, they shall  
come with iollitie,  
carrying their sheaves with them.

**Lulla, lullaby**

Lulla, lullaby, my sweet little baby,  
What meanest thou to crye?  
La lulla, my sweet little baby.  
Be still my blessed babe,  
Though cause thou hast to mourne:  
Whoes bloud most innocent to shed,  
The cruel king hath sworne,  
And lo, alas, behold,  
What slaughter he doth make,  
Shedding the bloud of infants all,  
Sweet saviour for thy sake.  
A king is borne, they say:  
Which king this king wold kill,  
Oh woe, and wofull heaue daie  
When wretches have their will.

Lulla, lullaby ...

But thou shalt live and raigne  
As Siblles have foresaide,  
As all the prophets prophesie,  
Whose mother yet a maide  
And perfect virgin pure,  
With her brestes shall upbreede,  
Both God and man that all hath made,  
The sun of heavenly sede,  
Whom caytives none can traye,

### **Turne our captivité**

Wende doch, Herr, unser Geschick, wie du  
versiegte Bäche wieder füllst im

Südland. Die mit Tränen säen, werden mit  
Jubel ernten. Sie gehen hin unter Tränen und  
tragen den Samen zur Aussaat. Sie kommen  
wieder mit Jubel und bringen ihre Garben  
ein.

### **Lulla, lullaby**

Eia, eia, mein Kindlein,  
Warum nur willst du weinen ?  
Eia, eia, mein Kindlein.  
Sei still, gesegnetes Kind,  
Hast du auch Grund zu klagen:  
Du, dessen unschuldigstes Blut zu vergießen  
Der grausame König geschworen hat,  
Und sieh nur, ach sieh:  
Welch ein Gemetzel er anrichtet,  
Wie er das Blut aller Kinder vergießt,  
Süßer Heiland, zu deinem Wohl.  
Ein König, so sagen sie, ist geboren:  
Welcher König wollte diesen König töten,  
O weh, o trauervoller Tag,  
Wenn Teufel ihren Willen haben.

Eia, eia ...

Doch du sollst leben und herrschen,  
Wie die Sybillen es sagten  
Und alle Propheten prophezeiten;  
Du, dessen Mutter, noch ein Mädchen  
Und reine Jungfrau,  
An ihrer Brust beide aufziehen soll:  
Gott und Mensch, der alles geschaffen,  
Die Sonne der himmlischen Wohnstätten,  
Dem Teufel nichts anhaben,

### **Turne our captivité**

Que cesse Seigneur notre captivité, cette  
souffrance dans le Sud.

Que ceux qui sèment dans les larmes  
moissonnent dans l'allégresse.  
En venant ils pleuraient,  
abondonnant leurs champs,  
mais s'ils reviennent, cela se fera dans la joie,  
quand avec eux ils apporteront leur moisson.

### **Lulla, lullaby**

Lulla, lullaby mon gentil petit bébé, Pourquoi  
voudrais-tu pleurer? La lulla, mon gentil petit  
bébé. Sois tranquille mon bébé adoré, Car sinon tu  
causerais ta perte: Quel sang plus innocent Le roi  
cruel a-t-il juré de verser. Mais hélas, voyez, Quel  
massacre il a causé, En versant de tous les enfants  
le sang, Doux sauveur, pour l'amour de toi. Un roi  
est né, ont-ils dit: Lequel roi ce roi voulait tuer,  
Oh, malheur, quelle tristesse que tous Ces  
malheureux tombant sous le coup de sa volonté.

Lulla, lullaby ...

Mais tu vivras et tu régneras Comme les  
Sybilles l'avaient dit, Comme tous les  
prophètes l'ont prédit, Toi dont la mère est  
une jeune fille Vierge pure et parfaite,  
Lorsqu'elle enfantera, Le Dieu et homme qui  
a tout créé, Le soleil des demeures célestes,  
Sur lequel le diable n'a pas de prise,

Whom tirants none can kill. Oh ioye,  
and ioyfull happie daie When wretches  
want thyer will.

(v. 2 :1.9 'caytives' - wretches; 'traye' -  
betray)

**Who made thee, Hob -  
A dialogue between two shepherds**

Who made thee, Hob, forsake the Plow,  
and fall in love? Sweet beauty which hath powre  
to bowe the  
gods above. What, dost thou serve a  
shepherdess? I, such as hath no peere, I gesse.  
What is hir name, who beares thy hart  
within her brest? Silvana faire of high desart,  
whome I love  
best. Oh Hob, I feare she lookes to hye,

Yet love I must, or else I dye.  
Oh Hob, I feare she lookes to hye,

But love I must, or else I dye.

(v. 1 :1.4 T - aye, yes;  
v. 1 : 1.5 'to hye' - too high;  
v. 2 :1.2 'desart' - deserving)

**Come wofull Orpheus**

Come wofull Orpheus with thy charming Lyre

And tune my voyce unto thy skilfull wyre.

Some strange Cromatique Notes doe you  
devise, That best with mournefull  
accents  
sympatize, Of sowrest Sharps and uncouth Flats  
make  
choise, And lie thereto compassionate my voyce.

Den Tyrannen nicht töten können.  
O Freude, und freudvoll glücklicher Tag,  
Wenn Teufel deinen Willen wünschen.

### **Who made thee, Hob -Gespräch zweier Schäfer**

Wer hieß dich, Tölpel, den Pflug verlassen  
und dich verlieben? Die holde Schönheit, die  
die Macht hat, die  
Götter droben zu beugen. Wie, dienst du einer  
Schäferin ? Ja, einer, die mich unvergleichlich  
dünkt! Wie heißt sie, die in ihrem Busen dein  
Herz  
trägt? Silvana, die Schöne von hoher Art ist's,  
die  
ich über alles liebe. O Tölpel, ich fürchte, ihr  
Sinn steht nach  
Höherem! Doch muß ich lieben, sonst sterbe  
ich! O Tölpel, ich fürchte, ihr Sinn steht nach  
Höherem! Doch muß ich lieben, sonst  
sterbe ich !

### **Come u of ull Orpheus**

Komm, trauernder Orpheus, mit deiner  
Zauberleier, Stimm meine Stimme zu deinen  
kunstvollen  
Saiten. Nimm ein paar fremde chromatische  
Noten,

Die am besten zu Trauerakzenten klingen,

Wähle schmerzliche B's und wütende Kreuze,

Und ich leih dazu mitleidend die Stimme.

Que les tyrans ne peuvent pas tuer. O joie et  
joyeux jour de bonheur Ou les pauvres  
créatures souhaitent ta volonté.

### **Who made thee, Hob -Dialogue entre deux bergers**

Qui t'a, manant, fait oublier la charrue et  
tomber amoureux? Une charmante beauté qui a le  
pouvoir de  
fléchir les dieux. Quoi, tu sers une bergère? Qui,  
celle-ci, je le crois, n'a pas sa pareille. Quel est son  
nom, quelle est celle qui porte  
en sa poitrine ton cœur? C'est la belle Silvana,  
créature de haut mérite,  
que j'aime plus que toute autre. Oh ! manant, je  
crains qu'elle n'ait l'air trop  
fière; Il me faut pourtant aimer, sans quoi je  
meurs. Oh ! manant, je crains, qu'elle n'ait l'air trop  
fière; Il me faut pourtant aimer, sans quoi je  
meurs.

### **Come wofuli Orpheus**

Viens triste Orphée avec ta lyre  
enchanteresse Et accorde ma voix à tes  
cordes habiles.

Invente quelques étranges notes  
chromatiques Qui sympathisent le mieux avec  
de lugubres  
accents, Fais ton choix entre les douloureux  
dièses et  
les rudes bémols Et je rendrai ma voix  
compatisante.

**Though Amarillis daunce in greene**  
Though Amarillis daunce in greene,  
Like Fayrie Queene,  
And sing full cleere,  
Corinna can with smiling cheere:  
Yet since their eyes make heart so sore,

Hey ho, chil love no more.

My sheeps are lost for want of foode,

And I so wood: That all the day I sit  
and watch a heardmaid gaye:

Who laughes to see me sigh so sore,

Hey ho, chil love no more.

Her loving lookes, her beauty bright

Is such delight:  
That all in vayne,  
I love to like, and lose my gayne:  
For her that thanks me not therfore,

Hey ho, chil love no more.

Ah wanton eies my friendly foes,  
And cause of woes:  
Your sweet desire  
Breeds flames of Ise and freese of fire:

Ye skorne to see me weepe so sore,

Hey ho, chil love no more.

**Though Amarillis daunce in greenc**

Mag Amarillis auch im Grünen tanzen  
Wie eine Feenkönigin  
Und mit klarer Stimme singen -  
Corinna bezaubert mit ihrem Lächeln:  
Doch machen ihre Augen das Herz so schwer,

Daß ich, herrje, nie mehr lieben werde.

Meine Herde ist weg auf der Suche nach

Futter -Das möcht' ich auch. Denn den ganzen  
Tag sitze ich Und betrachte eine fröhliche  
Schäferin,

Die lacht, wenn sie mich so tief seufzen hört:

Herrje, nie mehr werd' ich lieben.

Ihre liebenden Blicke, ihre strahlende

Schönheit Sind solches Pläsir: Doch alles  
vergebens, Ich liebe zu lieben und verliere den  
Halt: Ihretwegen, die's mir nie dankt,

Herrje, werd' ich nie mehr lieben.

O lüsterne Augen, ihr freundlichen Feinde

Und Ursache des Kummers:

Eure süße Sehnsucht

Gebiert Flammen aus Eis und Frost aus Feuer:

Verächtlich seht ihr mich gramgebeugt

weinen, Herrje, nie mehr werd' ich  
lieben.

**Though Amarillis daunce in greene**

Tandis qu'Amarillis danse dans la nature  
Comme la reine des fées Et chante à pleine et  
claire voix, Corinne sait charmer par son  
sourire: Puisque leurs yeux rendent mon cœur si  
malade, Eh bien, je n'aimerai  
plus.

Mes brebis sont mortes de famine

Et ainsi en sera-t-il de moi:

A longueur de journée

Je reste assis à contempler une pimpante  
ingrate Qui rit de me voir  
soupirer si

douloureusement: Eh bien, je  
n'aimerai plus.

Ses tendres regards, son éclatante beauté

Sont pures délices:

Mais tout est en vain.

J'aime aimer et perds mon gain

Pour elle qui ne m'en remercie pas pour  
autant: Eh bien, je n'aimerai  
plus.

Yeux coquets, mes aimables ennemis

Et causes de mes chagrins,

Votre doux désir

Fait naître des flammes de glace et se gèle  
en feu: Vous me voyez avec mépris pleurer  
aussi

amèrement; Eh bien, je  
n'aimerai plus.

Love ye who list, I force him not,  
Sith god it wot.  
The more I wayle.  
The lesse my signes & teares prevaile:

What shall I do bat say therefore. Hey  
ho, chil love no more.

(v. 1.etc: 1-6 'chil'-I shall)

Es liebe, wer da will, ich zwing' ihn nicht,  
Weiß Gott.  
Je mehr ich klage,  
Je weniger vermag mein Seufzen und Weinen,

Was also soll ich tun als zu sagen:  
Herrje, nie wieder werd' ich lieben.

Aime qui veut, je ne l'y force,  
Dieu le sait.  
Plus je me lamente,  
Moins mes soupirs et mes pleurs ont de  
pouvoir:  
Aussi que faire, sinon dire:  
Eh bien, je n'aimerai plus.