

astrophil & stella

johanna bartz

renaissance traverso
direction

Tenor, descant and bass after the trefoil instruments in the Accademia Filarmonica Verona, late 16th century by Giovanni Tardino, Basel, 2017 and 2021

giovanna baviera

renaissance viol
voice

Bass viol after a painting by Domenichino, 1617-18, by François Danger, 2012

anna danilevskaia

renaissance viol

Tenor viol after anonymous, c. 1600 by Sergio Gistri, Colle Val D'Elsa, 2011

claire piganiol

triple harp

Harp with three rows of strings in Italian style, after a painting by Carlo Francesco Nuvolone (« La familia del artista », Pinacoteca di Brera, Milan, first half of the 17th century) by Claus Henry Hüttel, 2010

All paradises are lost paradises that lie in the distant past, the distant future, or in another country, on another star, in another universe.

Wolfgang Bauer (1971)

The album title, "A Garden of Black Flowers," is based on a line from Claudin de Sermisy's chanson "Au joli bois": "En ung jardin remply de noires flours / De mes deux yeulx feray larmes et plours." ("In a garden full of black flowers / from my two eyes flow more and more tears.") Ever since I heard this chanson for the first time, this line of text has stayed with me - a garden as a place of retreat, where there is space for feelings that cannot openly be shown elsewhere. Even though this album places a musical focus on Italian music from around 1600, and although all the repertoire was performed at a similar time and in similar circles, I was not aiming for musicological congruence when compiling it. The repertoire is too different for that, especially from the Italian sources, and even more so with the two French chansons. Rather, it is intended to create the musical image of a fantastic garden, and to unfold through the melancholy that is so central to this music.

When one thinks of a late Renaissance garden, the strict geometric layouts that were the forerunners of the Baroque parks of the 17th century probably spring to mind. To a certain extent, this conceptualization is reflected in the polyphonic structures of madrigals, motets, and chansons. And yet we also perceive, quite directly, the subjective and emotional facets of this music. The composed diminutions by Giovanni Bassano, Giovanni Battista Bovicelli, and our own improvised embellishments open up a new dimension in the pieces which goes far beyond mere ornamentation. Bovicelli and Bassano move stylistically in very different worlds, although they are so close together in time. But their diminutions are never arbitrary, and above all not

mere virtuosic display. They reinforce the underlying text and composition, or add a further layer of meaning. The interplay of reception, interpretation, and recreation constantly shifts the levels of poetry, counterpoint, and diminution against each other.

Equally, the social games of the elite around 1600 also included a way of expressing emotions in poetry and music that seems very exuberant to us today with its charged, symbol-rich language. In the strict social order of these circles in the 16th and 17th centuries, in which arranged marriages were the rule, such feelings could not simply be lived out openly. Perhaps they could be felt, but the expression of them was nevertheless banished to the fantastic worlds of poetry, music, and theatre, where they were complexly charged, stylized, and coded.

Many of the pieces on this album have "opened up" the world of 16th and early 17th century music to me. Their selection is also intended as a tribute to the teachers, ensembles, and artists who influenced me so much and led me to the Renaissance traverso and this music. At the same time, they are part of the repertoire that we have been playing as an ensemble for many years.

Cipriano de Rore's "Non è ch'il duol mi scemi" is like the entrance to a garden you have never noticed before - one glance is enough to be immersed in a new world. The following chanson, "On dit qu'Amour," stands at this entrance like an architectural element from a bygone era - perhaps part of an ancient archway? Here, Vermont's work is like such an object from another time; after all, it was composed in the 1530s. French and Franco-Flemish chansons were printed, intabulated, and played with diminutions throughout the 16th century in Italy - they were part of the core musical repertoire of their time. Luca Marenzio's villanelles sound like a light-footed and impetuous invitation to an Arcadian paradise. The two complex settings of the Song of Songs

are quite different. We have arranged the monodic “Sub umbra illius” from the Carlo G manuscript for traverso and viola da gamba, which intabulates the fully-composed basso continuo. Meanwhile, Bassano’s diminutions for soprano and bass voices on “Pulchra es, amica mea” are taken over by tenor and bass viol.

The practice of arranging vocal music for instruments was common, and our ensemble setting consists of fairly popular instruments from the late Renaissance of Northern Italy – harp, viols, and traverso. We have strived to integrate vocal practice into our playing, even if it can only partially be reconstructed. This includes imitating the chest voice over a large ambitus, or a light vibrato as ornamentation, as was described for the traverso in the 16th century.

We do not know whether diminutions were also played on bass traversos. The instrument is actually only described in the context of the transverse flute consort. Nevertheless, there is an astonishingly high number of surviving original instruments, some of which have a range of over two octaves and sound impressively flexible. This inspired us to interpret Bassano’s diminutions on de Rore’s “Io canterei d’Amor sì novamente” (and also previously in “On dit qu’Amour»), together with the dark timbre of the instrument.

Vicenzo Ruffo’s “La Gamba” from his instrumental caprices of 1564 shows him to be a brilliant contrapuntalist, skillfully weaving the popular “La Gamba” motif into his composition. Moreover, the exuberant garlands of voices playing around this motif create a tonal labyrinth – like a chase through winding arcades, the face of a loved one flashing behind a hedge only to disappear again, and whose whereabouts are immediately revealed by a laugh.

Luzzaschi shows how masterfully a madrigal can be composed in his monody with written-out basso continuo and diminutions – one thinks they can hear “Aura soave de segreti accenti” (the “gentle whispering of secret words”) through his music alone, even without the sung text. Together with Cipriano de Rore’s iconic “Anchor che col partire” in Bovicelli’s expressive version, they are the climax before the sudden tipping point of emotions.

Sermisy’s aforementioned “Au joli bois” is the turning point: the garden is no longer an Arcadian refuge, but becomes a place where those longed-for feelings fall into painful hurting. This chanson and Marenzio’s “Ahime, che col fuggire,” with their hopeless and driven sounds, frame “Io son ferito,” which wallows in self-pity and is a final rebellion against the fall and the hurt.

Adrian Willaert’s “O dolce vita mia” is a return to reality – memories and bitterness mingle behind the sweet melody.

*O sweet life, what have I done to you,
that you threaten me with your words?
I melt away like snow in the sun.*

*You know that I almost gave up my life for your love,
and you don’t care about the fire that consumes me,
and I languish.*

*Now I am lost and undone,
and you sent me out to pick violets,
and I pine.*

Johanna Bartz

English translation: Liane Sadler

O Dolce, o dolce vita mia che t'haggio fatto
che minacci ogn' hor con tue parole,
come nev' al sole, et io mi struggo.

Se sai ca per tuo amor son quasi morto
C'a te del arder mio niente ti dole
Et io mi struggo.

Mo son perduto e tongomi disfatto
Che m'hai mandato a coglier le viole
Et io mi struggo.

Alle Paradiese sind verlorene Paradiese, die in ferner Vergangenheit, in ferner Zukunft liegen, oder in einem anderen Land, auf einem anderen Stern, in einem anderen Himmel.

Wolfgang Bauer (1971)

Der Albumtitel «A Garden of Black Flowers» ist an eine Textzeile aus Claudin de Sermisys Chanson «Au joli bois» angelehnt: «En ung jardin remply de noires fleurs / De mes deux yeulx feray larmes et plours.» («In einem Garten voller schwarzer Blumen / fliessen aus meinen beiden Augen Tränen über Tränen.») Seit ich diese Chanson zum ersten Mal gehört habe, hat mich die

Textzeile nicht mehr losgelassen – ein Garten als Rückzugsort, an dem Platz für solche Gefühle ist, die woanders nicht offen gezeigt werden können. Auch wenn dieses Album einen musikalischen Schwerpunkt auf das italienische Musikschaffen um 1600 setzt, habe ich bei der Zusammenstellung keine musikwissenschaftliche Kongruenz angestrebt – auch wenn sämtliches Repertoire zu einer ähnlichen Zeit und in ähnlichen Kreisen musiziert wurde. Dafür sind die Werke zu verschieden, schon allein aus den italienischen Quellen, und noch dazu mit den beiden französischen Chansons. Vielmehr kann es das musikalische Abbild eines fantastischen Gartens erschaffen, das sich durch die in dieser Musik so zentrale Melancholie entfaltet.

Denkt man an einen Garten der späten Renaissance, kommen einem wohl am ehesten die streng geometrischen Anlagen in den Sinn, die Vorläufer der barocken Parks des 17. Jahrhunderts waren. In gewisser Weise spiegelt sich das Konzipierte in den polyphonen Strukturen der Madrigale, Motetten und Chansons der Musik wider. Und doch nehmen wir, ganz unmittelbar, auch die subjektiven und emotionalen Facetten dieser Musik wahr. Die komponierten Diminutionen von Giovanni Bassano, Giovanni Battista Bovicelli und unsere eigenen, improvisierten Verzierungen öffnen in den Stücken eine neue Dimension, die weit über das bloße Auszieren hinausgeht. Bovicelli und Bassano bewegen sich stilistisch in sehr unterschiedlichen Welten, obwohl sie zeitlich so dicht beieinander liegen. Aber ihre Diminutionen sind nie beliebig, und vor allem nicht einfach virtuose Zurschaustellung. Sie verstärken den zugrundeliegenden Text und die Komposition oder fügen eine weitere Bedeutungsebene hinzu. Das Spiel aus Rezipieren, Deuten und Erschaffen verschiebt die Ebenen von Lyrik, Kontrapunkt und Diminution ständig gegeneinander.

Genauso gehörte zu den sozialen Spielen der Elite um 1600 aber auch eine Art und Weise des Gefühlsausdrucks in Lyrik und Musik, die uns mit ihrer

aufgeladenen, symbolreichen Sprache sehr überbordend erscheint. In der strengen Gesellschaftsordnung dieser Kreise im 16. und 17. Jahrhundert, in denen arrangierte Ehen die Regel waren, konnten derartige Gefühle nicht einfach offen ausgelebt werden – gefühlt vielleicht schon, aber selbst der Ausdruck dessen wurde in die fantastischen Welten von Poesie, Musik und Theater verbannt und dort komplex aufgeladen, stilisiert und codiert.

Viele der Stücke auf diesem Album haben mir die Welt der Musik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts «erschlossen». Ihre Auswahl soll auch eine Hommage an die Dozierenden, Ensembles und Künstler*innen sein, die mich so sehr geprägt und zur Renaissancetraverso und zu dieser Musik geführt haben. Gleichzeitig gehören sie zu dem Repertoire, was wir als Ensemble seit vielen Jahren spielen.

Cipriano de Rores «Non è ch'il duol mi scemi» ist wie der Eingang zu einem Garten, den man vorher nie wahrgenommen hat – ein Blick genügt, und schon ist man in eine neue Welt eingetaucht. Die folgende Chanson, «On dit qu'Amour», steht wie ein architektonisches Element aus einer anderen Zeit am Eingang – vielleicht ein Teil eines antiken Torbogens? Vermonts Werk ist wie so ein Objekt aus einer anderen Zeit, schliesslich wurde es in den 1530er Jahren komponiert. Französische und frankoflämische Chansons wurde im gesamten 16. Jahrhundert in Italien gedruckt, intabuliert und diminuiert – es gehörte zum musikalischen Kernrepertoire seiner Zeit. Luca Marenzios Villanelle klingen wie eine leichtfüßige und ungestüme Einladung in ein arkadisches Paradies – ganz anders die beiden komplexen Hohe- lied-Vertonungen: Wir haben das monodische «Sub umbra illius» aus dem Carlo G.-Manuskript für Traverso und eine Viola da Gamba arrangiert, die den auskomponierten Basso continuo intabuliert; die Diminutionen von Bassano für Sopran- und Bassstimme über «Pulchra es, amica mea» werden von Tenor- und Bassgamba übernommen. Die Praxis, Vokalmusik für Instrumente

zu arrangieren, war üblich. Unser Instrumentarium setzt sich aus populären Instrumenten der Spätrenaissance Oberitaliens zusammen: Harfe, Gamben und Traverso. Wir haben versucht, vokale Praxis, auch wenn sie sich nur in Teilen rekonstruieren lässt, in unser Spiel zu integrieren – dazu gehören das Imitieren der Bruststimme über einen großen Ambitus oder leichtes Vibrato als Verzierung, wie es für die Traverso im 16. Jahrhundert beschrieben wurde.

Ob Diminutionen auch auf Basstraversen gespielt wurden, wissen wir nicht. Das Instrument wird vor allem im Kontext des Traversflötenconsorts beschrieben. Dennoch gibt es eine erstaunlich hohe Anzahl von überlebenden Originalinstrumenten, die einen Umfang von teilweise über zwei Oktaven besitzen und bestechend flexibel klingen – was uns für die Interpretation von Bassanos Diminution über de Rores «lo canterei d'Amor sì novamente» (und auch schon zuvor in «On dit qu'Amour») angeregt hat, zusammen mit der dunklen Klangfarbe des Instruments.

Vicenzo Ruffos «La Gamba» aus seinen instrumentalen Capriccen von 1564 zeigt ihn nicht nur als genialen Kontrapunktiker, der das populäre «La Gamba»-Motiv gekonnt in seine Komposition einflacht. Die überbordenden Girlanden der Stimmen, die dieses Motiv umspielen, erschaffen ein klangliches Labyrinth – wie eine spielerische Jagd durch verschlungene Laubengänge, das Gesicht eines geliebten Menschen, das hinter einer Hecke aufblitzt, um gleich wieder zu verschwinden und dessen Aufenthaltsort sich gleich danach durch ein Lachen verrät...

Wie meisterhaft ein Madrigal komponiert sein kann, zeigt Luzzaschi mit seiner Monodie mit ausgeschriebenem Basso continuo und Diminutionen – man meint, «Aura soave de segreti accenti», das «sanfte Flüstern geheimer Worte» schon durch seine Musik allein, ohne den gesungenen Text, hören zu können. Zusammen mit Cipriano de Rores ikonischem «Anchor che col par-

tire» in Bovicellis ausdrucksstarker Version stehen sie als Höhepunkt vor dem jähen Kippen der Gefühle.

Sermisys bereits erwähntes «Au joli bois» ist der Wendepunkt: Der Garten ist nicht mehr arkadisches Refugium, sondern wird zum Ort, an dem die ersehnten Gefühle in schmerzhaft Verletzung umschlagen. Die Chanson und Marenzios «Ahime, che col fuggire» rahmen mit ihren hoffnungslosen und getriebenen Klängen das in Selbstmitleid schwelgende «Io son ferito» ein, das ein letztes Aufbäumen gegen die Verletzung und den Absturz ist.

Adrian Willaerts «O dolce vita mia» beschreibt die Rückkehr in die Realität – hinter der süßen Melodie vermischen sich Erinnerung und Bitterkeit.

*O süßes Leben, was habe ich dir angetan,
dass du mir mit deinen Worten drohst?
Wie Schnee in der Sonne schmelze ich dahin.*

*Du weißt, dass ich für deine Liebe fast das Leben aufgegeben habe,
das Feuer, das mich verzehrt, kümmert dich nicht,
und ich verschmachte.*

*Nun bin ich verloren und ganz hinüber,
dass du mich ausgeschiedt hast, um Veilchen zu pflücken,
und ich verzehre mich.*

Johanna Bartz

Übersetzung: Giovanna Baviera & Johanna Bartz

Our thanks for their invaluable support and help in Biederthal and Leymen go to Église Saint-Michel Biederthal, the Pfiffer family, the Körper family, Abélia Nordmann, Marie Delorme, Mara Winter, Anna Danilevskaia and Guilherme Barroso; Nikolaus Matthes, catering.

Furthermore we would like to thank Alvaro Etcheverry (musicological and stylistic advice/coaching), Lisandro Abadie, Liane Sadler, Hannah Schäfertöns, Giovanna Baviera, Vincent Kibildis, Olaf Mielke and François Joubert-Caillet.

We would like to thank all those without whose generous support this recording would not have been possible: Nick Collins, Katharina von Arx, Charlotte Schneider, Viktor Yün-liang Töpelmann, Eva Leonie Fegers, Fred Schnyder Hiedl, Lillian Gordis, Ulrich Mahlert, Oscar Verhaar, Mira Lange, Philipp Lamprecht, Beniamino Pagani, Alexandra Kankleit, Jesús Merino, Alexandra Gutzwiller, Liane Sadler, Anna Müller, Christoph Kraft, Wolf von Waldow, Kornelia Petri, Barbara Fischer-Wasels, Jana and Reinhard Schäfertöns, Dorothea and Horst Bartz, and others.

