

CHAN 0761



CHACONNE



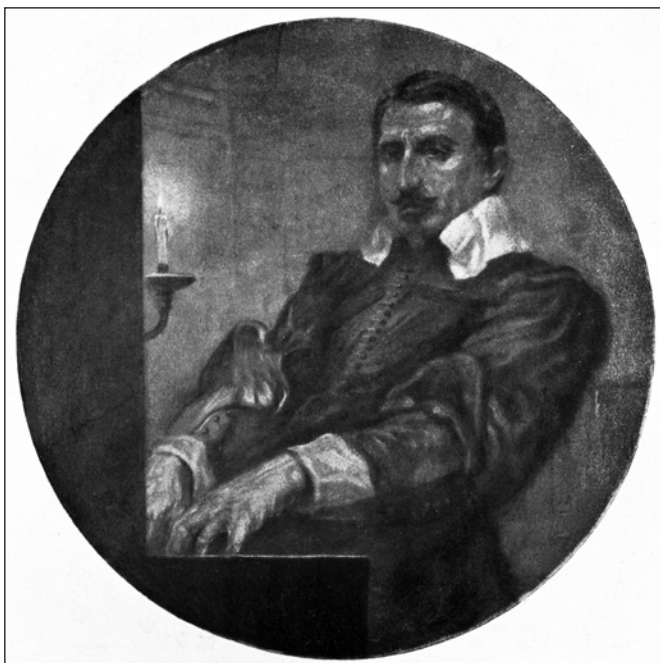
Sacred Garland

Devotional Chamber Music from the *Age of Monteverdi*



The Gonzaga Band

CHANDOS early music



Painting by A. Maggini © Lebrecht Music & Arts Photo Library

Girolamo Alessandro Frescobaldi

Sacred Garland: Devotional Chamber Music from the Age of Monteverdi

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Nicolò Corradini (d. 1646)
Spargite flores
<i>from Motetti... libro primo</i> (Venice, 1613) | 4:19 |
| 2 | Claudio Monteverdi (1567 – 1643)
Venite, sitientes ad aquas
<i>from Seconda raccolta de sacri canti</i> (Venice, 1624) | 4:09 |
| 3 | Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26 – 1594)
Pulchra es amica mea
<i>with divisions by Francesco Rognoni</i> (d. after 1626)
<i>from Selva di varii passaggi</i> (Milan, 1620) | 4:34 |
| 4 | Alessandro Grandi (1586 – 1630)
Jesu, mi dulcissime
<i>from Motetti... con sinfonie... libro secondo</i> (Venice, 1625) | 3:20 |

	attrib. Michelangelo Rossi (c. 1602 – 1656)	
5	Partite sopra la Romanesca from a MS appended to <i>Toccate et correnti</i> (Rome, 1657)	2:43
	Tarquinio Merula (1594 / 95 – 1665)	
6	Nigra sum from <i>Il primo libro de motetti e sonate concertati</i> (Venice, 1624)	3:53
	Alessandro Piccinini (1566 – c. 1638)	
7	Toccata XII from <i>Intavolatura di liuto, et di chitarrone, libro primo</i> (Bologna, 1623)	2:34
	Ignatio Donati (c. 1570 – 1638)	
8	O gloriosa Domina from <i>Flores praestantissimorum</i> (Milan, 1626)	3:30
	Giovanni Battista Bovicelli (fl. 1592 – 1594)	
9	Angelus ad pastores Sacred contrafactum and divisions on <i>Anchor che col partire</i> by Cipriano de Rore (1515 / 16 – 1565) from <i>Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati</i> (Venice, 1594)	4:05

	Girolamo Alessandro Frescobaldi (1583 – 1643)	
10	Canzona ‘La Bernardinia’ from <i>Il primo libro delle canzoni</i> (Rome, 1628)	3:03
	Giovanni Picchi (fl. 1600 – 1625)	
11	Toccata from the Fitzwilliam Virginal Book	4:31
	Benedetto Re (fl. early 17th c.)	
12	Tulerunt Dominum from <i>Sacrum cantionum</i> (Venice, 1618)	3:19
	Girolamo Alessandro Frescobaldi	
13	Canzona ‘La Capriola’ from <i>Il primo libro delle canzoni</i> (Rome, 1628)	3:29
	Giovanni Girolamo Kapsperger (c. 1580 – 1651)	
14	Toccata VII from <i>Libro quarto d’intavolatura di chitarrone</i> (Rome, 1640)	3:58

Archangelo Crotti (fl. 1608)					
15	Congratulamini from <i>Il primo libro de' concerti ecclesiastici</i> (Venice, 1608)	3:52	<i>treble cornett</i>	Jamie Savan	by Serge Delmas, Paris 2006, after early-seventeenth-century originals in the Venetian style
Girolamo Alessandro Frescobaldi			<i>mute cornett</i>	Jamie Savan	by Serge Delmas, Paris 2004, after early-seventeenth-century originals in the Venetian style
16	Toccata I from <i>Il secondo libro di toccate</i> (Rome, 1637)	3:46	<i>theorbo</i>	Richard Sweeney	by Ivo Magherini, Bremen 2007, after an original by Magno Tieffenbrucker, Brescia c. 1610
Tarquinio Merula			<i>harpsichord</i>	Steven Devine	single manual, single strung by Colin Booth, Mont Pleasant, Somerset 1995, after sixteenth-century Italian models
17	Gaudeamus omnes from a MS in Kremsmünster, Austria	3:23	<i>organ</i>	Steven Devine	two-stop chamber organ by Robin Jennings, Dorset 2000
			TT 63:24		
The Gonzaga Band					
Faye Newton soprano					
Jamie Savan treble cornett • mute cornett					
Richard Sweeney theorbo					
Steven Devine harpsichord • organ					
			Pitch: A = 466 Hz		
			Temperament: quarter comma mean tone		

Sacred Garland: Devotional Chamber Music from the Age of Monteverdi

This recording was very nearly entitled **Spargite flores**, after the opening track by Corradini. 'Spargite flores' translates literally as an exhortation to 'scatter flowers'. But 'flores' also refers specifically to the first opening buds, or an early blossoming, and so Corradini's song becomes an apt metaphor for this collection as a whole, which includes some of the first flowering of sacred song and instrumental chamber music in the baroque style.

The early seventeenth century may be regarded as a revolutionary period in music history. The new genre of solo song with basso continuo accompaniment represented the musical avant-garde in its day. Originally developed to find a more direct way of expressing the meaning and emotion, or affect, of the texts in secular songs and dramatic entertainments (including the first operatic experiments), this new style was one that composers were quick to import into sacred music. Intimate settings of devotional texts readily found a home in private chapels in the palazzi of the Italian nobility and the increasingly wealthy middle classes.

Monteverdi wrote in the preface to his fifth book of madrigals (1605) that in the new method of composition, which represented a *seconda pratica* (or 'second practice') as distinct from the Renaissance *prima pratica* of strict counterpoint, the text should be 'mistress of the music'. Clarity of expression of the text was therefore the most important element in the approach to composition, and the most essential requirement of a singer in this new style.

The late sixteenth and early seventeenth centuries witnessed a proliferation of treatises on vocal and instrumental technique, which reflected the rapidly changing aesthetic basis of performance at this time. The common theme emerging from all the instrumental treatises of the period is the primacy of the human voice, which the instrumentalist was encouraged to imitate as closely as possible. The cornett was the instrument widely acknowledged to come closest to this ideal, and it was prized above all other wind instruments for its affinity with the voice. By extension, one might be so bold as to venture that the cornett, expertly played, can

provide clues about the aesthetic qualities that at this time were particularly valued in a good singing voice. Brightness and clarity of sound, precision of articulation and intonation, flexibility and virtuosity in technique: these are all characteristic of good cornett playing. Such qualities as these would certainly also aid the singer in delivering the text, which was, after all, the primary aim of the *seconda pratica*.

The concept of matching instrument and voice as closely as possible has informed our approach to all the repertoire on this recording, but especially to Monteverdi's **Venite sitiētes ad aquas**, originally written for two soprano voices, in which the cornett substitutes for the second soprano. The practice of playing one or more vocal lines on an instrument at this time is well documented, and numerous collections of vocal music from the period are marked *per cantare et sonare*, or 'to sing and play'. Further emphasising the relationship between instrument and voice, Ignatio Donati writes that **O gloriosa Domina** may be performed by two voices, or by one voice and one instrument *à modo di ecco* (we have chosen the mute cornett as an appropriate 'echo' instrument in our performance).

In the early seventeenth century the cornett was also the partner, rival,

and occasional substitute of the violin. Instrumental part-books from the early seventeenth century often carry the designation *per violino o cornetto*, or simply *soprano*, i.e. an unspecified soprano instrument. Thus, in the solo songs of Corradini, Merula, Re and Crotti, we are offered a choice of obbligato instrument. In these pieces we can still clearly see the relationship of instrumental music to vocal models; in stylistic terms the instrumental writing is in many cases quite indistinguishable from the vocal. In Merula's **Nigra sum**, which surely ranks among the finest songs of its day, the instrumental line is so closely related to the vocal that, with the addition of words, it could easily be sung by a second soprano. The same could be said for Crotti's **Congratulamini**. In other places, the obbligato parts alternate between direct imitation of the vocal line and more overtly 'instrumental' passages, including wide leaps that would be quite impractical to sing, as at the conclusion of *Spargite flores*. In Benedetto Re's **Tulerunt Dominum**, the vocal introduction is followed by a contrasting 'canzona' passage for the obbligato instruments (perhaps reflecting the confusion of Mary Magdalene, the protagonist in this song). Nevertheless, as the piece progresses

the opposing vocal and instrumental styles are eventually reconciled, a process that culminates in the final 'Alleluia' section.

The theorbo was developed in the late sixteenth century from the bass lute, specifically to accompany the voice in the new style of composition and performance. However, it proved to be an extremely versatile instrument, which meant that it came to enjoy a number of diverse roles. It had a unique, idiomatic solo repertoire, developed by virtuoso composer-performers such as Giovanni Girolamo Kapsperger and Alessandro Piccinini. It was also frequently used to play an independent bass part in an ensemble, and for this purpose was considered by various composers of the period to be the equal of the trombone, dulcian or violone. On this recording the theorbo is heard in all these various contexts: as an accompanist to the voice (e.g., Grandi's *Jesu, mi dulcissime*), as an independent bass instrument within the instrumental ensemble (e.g., Re's *Tulerunt Dominum* and Frescobaldi's *Canzona 'La Capriola'*), and as a solo instrument (in the *Toccata VII* of Kapsperger and *Toccata XII* of Piccinini, both of which place considerable virtuosic demands on the performer).

In some ways the compositional revolution of the 1600s was actually a reflection of

performance practices of a generation earlier. It was common during the sixteenth century for a singer or instrumentalist to take a polyphonic composition for four or five voices and perform it in a solo version with the accompaniment of a lute or keyboard instrument. Very often such solo performances became the basis for elaborate improvised ornamentation, and, towards the end of the century, performer-composers began to develop an affective, one might say mannerist, approach to improvisation. They disseminated this through a succession of treatises or 'teach yourself' manuals on the subject, which became extremely popular during the 1580s and '90s. Bovicelli's 1594 setting of *Angelus ad pastores*, based on Cipriano de Rore's secular madrigal *Anchor che col partire*, is an example of this highly idiosyncratic – and virtuosic – style of ornamentation. Francesco Rognoni's 1620 setting of *Pulchra es amica mea* is a late example of this approach, transforming the polyphonic original into a virtuoso showcase for solo singer or instrumentalist. It is worth noting that Palestrina, the composer of the original motet, and paragon of the strict *prima pratica* contrapuntal style, would have been most unlikely to approve of such practices! The improvisatory approach

suggested in treatises such as those of Bovicelli and Rognoni permeates all the music in this collection. Just as we would in a concert performance, we added our own ornamentation during the recording sessions: sometimes these additions were planned in advance, but very often they were improvised in the moment, true to the spirit of the early seventeenth century.

The toccata as a genre is clearly imbued with the spirit of improvisation. In his day, Frescobaldi was the leading composer of toccatas (*Toccata I* is typical of his style) and other pieces for keyboard instruments, and a performer of international renown on both harpsichord and organ. He was also a pioneering composer of small-scale instrumental music, such as the *Canzona 'La Bernardinia'* and the *Canzona 'La Capriola'*, already mentioned.

On hearing Frescobaldi perform in Rome in 1639, the French viol player André Maugars wrote that 'although his printed works give sufficient witness of his ability, in order to judge of his profound knowledge it is necessary to hear him improvise toccatas full of contrapuntal devices and admirable inventions'. During the early part of his career in Ferrara, Frescobaldi had worked closely with Piccinini, and a colleague of his in Rome

at this time was the other great theorbist, Kapsperger. It is perhaps not too fanciful to imagine that they might have played together 'a thousand sorts of inventions... the organ always holding firm', as Maugars describes. Inspired by this description, we perform here Kapsperger's *Toccata VII* for theorbo solo, with the organ 'holding firm' a simple harmonic realisation.

Giovanni Picchi was a Venetian organist whose music and reputation travelled widely. His *Toccata* – his sole surviving composition for keyboard – is preserved in the Fitzwilliam Virginal Book in Cambridge. Michelangelo Rossi, the likely composer of *Partite sopra la Romanesca*, was famed as a virtuoso violinist, and is a representative of the younger generation of musicians active in northern Italy at this time.

Our programme concludes with Merula's *Gaudeamus omnes*, a joyful antiphon to celebrate the feast day of a saint. By deliberately leaving the name of the saint blank in the manuscript, Merula ensured that his composition could be used on almost any day in the ecclesiastical year. So Merula was not just a fantastic composer, but also a canny businessman! We have chosen to perform this piece in honour of Santa Barbara, the patron saint of Mantua, the ducal seat of the

Gonzaga dynasty and home to the original 'Gonzaga Band' in the Age of Monteverdi.

© 2009 Jamie Savan

The Gonzaga Band was formed by the cornettist Jamie Savan in 1997, in order to explore historical approaches to the performance of vocal and instrumental music of the sixteenth and seventeenth centuries. Its line-up is flexible: the musicians heard on this recording form the nucleus of the group, which expands on occasion to include other leading vocal and period-instrument specialists according to the specific requirements of each programme. The ensemble takes its name from the Gonzaga Dukes of Mantua, who were powerful and influential patrons of the arts in the late Renaissance. The Gonzaga family employed Claudio Monteverdi as their *maestro di cappella*, and he presided over a musical establishment that was, for a time, the envy of the world.

The Gonzaga Band was selected to join the recital scheme of the Countess of Munster Musical Trust in 2001/02, which resulted in a hugely successful tour of festivals and music clubs throughout the UK. In recent projects such as 'Carmina Maximiliana', at the Birmingham Early Music Festival in 2004,

and 'Songs for the White King', at the York Christmas Early Music Festival in 2005, the Band has developed exciting new approaches to improvisation and ornamentation in Renaissance music. Returning to Monteverdi over the past couple of years, it has performed a number of quartet programmes for soprano, cornett, theorbo and harpsichord / chamber organ, including a newly devised 'Vespers à 4', premiered at Nottingham University in 2008.

The Gonzaga Band often collaborates with amateur and professional choirs on projects such as Monteverdi's Vespers of 1610, the polychoral music of Andrea and Giovanni Gabrieli, and Schütz's 'Christmas Story'. Several members of the Band are active as teachers at universities and music colleges, and regularly give educational workshops for primary and secondary schools. Between 2000 and 2004, the Band worked for Yehudi Menuhin's 'Live Music Now' scheme, delivering numerous concerts and workshops for children and adults with special needs. Since 2005, it has hosted the annual Newark International Early Music Course for amateur and young professional wind players.

The diverse repertoire of the soprano **Faye Newton** ranges from the twelfth to the eighteenth century. As a soloist with Philip Pickett's New London Consort, she has

performed at the BBC Proms, in a world tour of Monteverdi's *Orfeo* directed by Jonathan Miller, and in Vivaldi's Gloria at the 2008 Perth International Arts Festival. In January 2009 she made her solo debut with Ton Koopman and the Amsterdam Baroque Orchestra in Handel's *Ode for St Cecilia's Day* at the Concertgebouw in Amsterdam. She sings mediaeval music with the vielle player Hazel Brooks as Duo Trobairitz, and has performed solo cantatas by J.S. Bach with the Feinstein Ensemble in St Martin-in-the-Fields, London. Faye Newton teaches singing at the University of Birmingham.

Jamie Savan has performed with many of the world's leading period-instrument ensembles, including Concerto Palatino, Oltremontano, La Fenice, the Amsterdam Baroque Orchestra, and Cantus Cölln, and continues to be in great demand as a freelance player of the cornett, mute cornett, and the oft-neglected 'lizard' or tenor cornett. His main passion is discovering previously unknown music in old manuscripts and original printed part-books, and in bringing it to life through the process of transcribing, editing, performing and recording – both with The Gonzaga Band and with His Majestys Sagbutts & Cornetts for which he has researched and directed a number

of innovative new programmes. Jamie Savan holds a Ph.D. from the University of Birmingham, where he is a visiting lecturer in performance practice.

Born in Dublin into a musical family, **Richard Sweeney** played the cello and classical and electric guitars before he was lured toward the lute. In 1998 he began studying with Nigel North, and moved to London in 2001 to study at the Royal Academy of Music with Elizabeth Kenny. He has since performed with many leading ensembles on the European scene, including the King's Consort, Early Opera Company, Orchestra of the Age of Enlightenment, Academy of Ancient Music, English Concert, I Fagiolini, Sonnerie, Concerto Palatino, Les Talens Lyriques, and Irish Baroque Orchestra. Richard Sweeney is also a member of the newly formed lute quartet Chordophony.

Steven Devine is renowned as both a keyboard player and conductor. He has directed the Mozart Festival Orchestra at the Royal Albert Hall and throughout the UK and Switzerland. He is Associate Music Director of Opera Restor'd, works regularly with the New Chamber Opera in Oxford, and has also worked at the Komische Oper in Berlin. He made his BBC Proms conducting debut with the Orchestra of the

Age of Enlightenment in 2007. He is the harpsichordist for London Baroque, and the principal keyboard player for I Fagiolini, Apollo & Pan, and The Classical Opera Company. Steven Devine is Director of

Education at the Finchcocks Collection of historic keyboard instruments in Kent, and Professor of Fortepiano at the Trinity College of Music in London.
www.gonzagaband.co.uk

Sakrale Girlande: Erbauliche Kammermusik aus dem Zeitalter von Claudio Monteverdi

Fast hätte diese Aufnahme denselben Titel geführt wie der erste Track, Corradinis **Spargite flores**. Wörtlich übersetzt, ist "Spargite flores" ganz einfach eine Aufforderung, Blumen zu streuen. Der Begriff "Flores" bezieht sich aber auch auf die jungen Knospen oder die erste Blüte, also stellt Corradinis Lied ein gutes Gleichnis für diese Sammlung dar, die einige der ersten Blüten andächtiger Gesänge und instrumentaler Kammermusik im Barockstil enthält.

Anfang des siebzehnten Jahrhunderts fand in der Geschichte der Musik geradezu eine Revolution statt, deren Avantgarde ein neues Genre der solistische Gesang mit *basso accompagnato*-Begleitung war. Dieser neue Stil, der ursprünglich die Bedeutung und Gefühle, also die Affekte weltlicher Texte und dramatischer Veranstaltungen sowie die ersten Versuche in der Gattung Oper unmittelbar gestalten sollte, wurde alsbald von den Komponisten des Tages für die Sakralmusik übernommen. Intime Vertonungen erbaulicher Texte verschafften sich Zutritt in die Privatkanellen der Paläste

des italienischen Adels und der zunehmend wohlhabenderen Mittelschicht.

Im Vorwort seines fünften, 1605 erschienenen Madrigalbuches schrieb Monteverdi, dass im Unterschied zur sogenannten *prima pratica*, dem strengen Kontrapunkt der Renaissance, in der *seconda pratica*, der neuen Kompositionspraxis, das Wort nicht der Diener der Harmonie sei, sondern ihre Herrin. Folglich war das wichtigste Element des neuen Prinzips die deutliche Wiedergabe des Textes und somit die Hauptanforderung an die Interpreten dieses neuen Stils.

In der Wende vom sechzehnten zum siebzehnten Jahrhundert erschienen zahllose Abhandlungen über die Vokal- und Instrumentaltechnik, die einen guten Überblick über die ästhetischen Gegebenheiten der damals in einem rapiden Wandel begriffenen Aufführungspraxis bieten. In allen Schriften über Instrumentalmusik wurde betont, dass der Singstimme der Vorrang gebühre und nach besten Kräften nachzuahmen sei. Dazu war nach weit verbreiteter Ansicht der Zink das

geeignetste Instrument, weshalb es wegen seiner Affinität zur Stimme mehr geschätzt wurde als alle anderen Blasinstrumente. Also kann man sich mit Hilfe eines gut geblasenen Zinks eine Vorstellung über die damaligen ästhetischen Kriterien einer guten Singstimme machen. Ein heller, reiner Klang, präzise artikuliertes, sauberes Spiel, eine flexible, virtuose Technik – all das muss ein tüchtiger Zinkenbläser beherrschen. Und genau diese Qualitäten sind auch dem Sänger behilflich, denn die Deutlichkeit des Textes war ja der springende Punkt der *seconda pratica*.

Auf die möglichst genaue Anpassung des Instruments an die Stimme legten wir besonderen Wert, namentlich im Fall von Monteverdis ursprünglich mit zwei Sopranen besetzten *Venite sitientes ad aquas*; hier ersetzt ein Zink den zweiten Sopran. Die damalige Praxis, eine oder auch mehrere Vokalstimmen instrumental auszuführen, ist belegt; so tragen zahlreiche zeitgenössische Sammlungen vokaler Musik den Vermerk *per cantare et sonare*, also “zu singen und zu spielen”. Bei *O gloriosa Domina* schrieb Ignatio Donati sogar, das Stück könne entweder mit zwei Sängern oder je einem Sänger und Instrument *à modo di ecco* vorgetragen werden; für unsere Interpretation

wählten wir zwecks Erzielung eines guten Echo-Effekts einen stillen Zink.

Anfang des siebzehnten Jahrhunderts war der Zink der Partner, Rivale und gelegentlich auch Ersatz für die Geige. Stimmbücher tragen häufig den Vermerk *per violino o cornetto* oder ganz einfach *soprano*, also ein nicht weiter angegebenes Instrument im Sopranregister. So steht einem in den solistischen Gesangswerken von Corradini, Merula, Re und Crotti die Wahl des obligaten Instruments frei. Diese Stücke geben den Bezug der Instrumentalmusik zum Gesang deutlich zu erkennen; in stilistischer Hinsicht ist der Unterschied zwischen dem instrumentalen und vokalen Satz kaum wahrnehmbar. In einem der schönsten Lieder der Epoche, Merulas *Nigra sum*, hält sich die Instrumentallinie derart an die Singstimme, dass sie mit unterlegtem Text ohne weiteres von einem zweiten Sopran gesungen werden könnte. Das trifft auch auf *Congratulamini* von Archangelo Crotti zu. Manchmal weichen die obligaten Stimmen von einer richtiggehenden Imitation der Vokallinie in ausgeprägtere “instrumentale” Passagen aus, darunter enorme Sprünge, die gar nicht gesungen werden können, z.B. am Ende von *Spargite flores*. In *Tulerunt Dominum* von Benedetto Re folgt der gesungenen Einleitung

eine kontrastierende “canzona”-Passage für obligate Instrumente, vielleicht ein Hinweis auf die betroffene Maria Magdalena, die Protagonistin dieses Liedes. Dennoch finden sich die beiden gegensätzlichen Stile im Verlauf des Stücks zusammen, das im letzten Abschnitt, dem “Halleluja”, gipfelt.

Gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts ging die Theorbe aus der Basslaute hervor – zunächst, um als Begleitinstrument der Singstimme im Stil der neuen Aufführungspraxis zu fungieren. Als sich herausstellte, wie vielseitig dieses Instrument war, wurden ihm auch eine Reihe anderer Aufgaben anvertraut. Virtuose Tonsetzer, die das Instrument beherrschten, darunter Giovanni Girolamo Kapsperger und Alessandro Piccinini, komponierten ein idiomatisches Repertoire sondergleichen für den solistischen Vortrag. Daneben spielte die Theorbe damals auch im Ensemble eine selbständige Bassstimme und wurde von einigen Komponisten als gleichwertig mit der Posaune, dem Violone und Dulzian betrachtet. In der vorliegenden Einspielung wirkt die Theorbe in folgenden Funktionen mit: als Begleitinstrument (z.B. in *Jesu, mi dulcissime* von Alessandro Grandi), als eigenständiger Bass im Instrumentalensemble (z.B. *Tulerunt Dominum* von Re und in

der Canzona “La Capriola” von Girolamo Frescobaldi) und als solistisches Instrument in Kapspergers *Toccata VII* und Piccininis *Toccata XII*; die beiden letztgenannten Werke fordern dem Interpreten beträchtliche Virtuosität ab.

In gewisser Hinsicht spiegelt die Revolution des Tonsatzes im frühen Seicento die Aufführungspraxis der vorangegangenen Generation wider. Im sechzehnten Jahrhundert war es gang und gäbe, dass Sänger oder Instrumentalisten vier- oder fünfstimmige polyphone Werke als Solostücke unter Begleitung einer Laute oder eines Claviers vortrugen. Häufig waren solche solistische Darbietungen der Ausgangspunkt für kunstvolle Verzierungen aus dem Stegreif; gegen Ende des Jahrhunderts begannen diese komponierenden Interpreten, einen affektiven, wenn nicht gar manierierten Zugang zur Improvisation zu entfalten, der mit Hilfe von Abhandlungen oder “Selbststudium-Lehrbüchern” verbreitet und in den 1580ern und ’90ern sehr beliebt wurde. Ein äußerst idiosynkratischer, virtuoser Fall dieser Ornamentik ist Giovanni Battista Bovicellis 1594 geschriebenes *Angelus ad pastores* über das weltliche Madrigal *Anchor che col partire* von Cipriano de Rore. Ein spätes Beispiel ist Francesco

Rognonis Fassung von **Pulchra es amica mea** (1620), in der aus Palestrinas polyphoner Motette ein Bravourstück für den Solisten, ob Sänger oder Instrumentalist, wurde. Der Meister des streng kontrapunktischen Stils der *prima pratica* hätte dieser Praxis kaum zugestimmt! Sämtliche Stücke in den vorliegenden Einspielungen halten sich an das improvisatorische Verfahren, das Bovicellis, Rognonis und andere Abhandlungen anregen. Während der Aufnahmen im Studio fügten wir unsere eigene Ornamentik an, als ob wir im Konzertsaal wären. Manchmal waren diese Zusätze vorausgeplant, aber häufig wurden sie im Sinn des frühen siebzehnten Jahrhunderts frei improvisiert.

Die Toccata ist auch deutlich vom Geist der Improvisation erfüllt. Frescobaldi war seinerzeit der bedeutendste Komponist dieser Gattung (**Toccata I** ist ein typisches Beispiel seines Stils) und anderer Clavierwerke; als Cembalist und Organist erfreute er sich eines weltweiten Ruhms. Er war auch ein Wegbereiter kleinformatiger Instrumentalmusik, darunter die **Canzona** „**La Bernardinia**“ und die bereits erwähnte *Canzona* „**La Capriola**“.

Als der französische Gambist André Maugars bei einem Rombesuch 1639

Frescobaldi spielen hörte, schrieb er: „Obwohl seine Clavierwerke sein Können hinreichend beglaubigen, muss man ihn Toccaten voller kontrapunktischer Kunstgriffe und wundersamer Einfälle improvisieren hören, um seine fundierten Kenntnisse richtig zu beurteilen.“ Zu Beginn seiner Laufbahn in Ferrara hatte Frescobaldi eng mit Piccinini zusammen gearbeitet; in Rom war Kapsperger, der andere große Theorbenspieler, sein Kollege. Vielleicht ist es nicht ganz ausgefallen, sich vorzustellen, dass die beiden gemeinsam „Tausende von Inventionen spielten ...“, wobei die Orgel stets fest hielt“, so Maugars. Diese Schilderung regte uns an, Kapspergers Toccata VII für Solo-Theorbe mit einer schlichten, „auf der Orgel fest gehaltenen“ harmonischen Aussetzung einzuspielen.

Das Œuvre und Ansehen des venezianischen Organisten Giovanni Picchi war weit verbreitet. Sein einziges noch vorhandenes Clavierwerk, eine **Toccata**, ist im Fitzwilliam Virginal Book in Cambridge verewigt. Die **Partite sopra la Romanesca** stammen wahrscheinlich aus der Feder des berühmten Geigenvirtuosen Michelangelo Rossi, der hier den damals in Norditalien tätigen musikalischen Nachwuchs repräsentiert.

Unser Programm beschließt Tarquinio Merulas **Gaudeamus omnes**, eine freudige Antiphon für den Festtag eines Heiligen. Indem er im Manuskript niemanden beim Namen nannte, sorgte Merula dafür, dass sie an so gut wie jedem Tag des Kirchenjahres gespielt werden konnte. Also war er nicht nur ein fabelhafter Komponist, sondern auch ein raffinierter Geschäftsmann! Wir beschlossen, sein Stück zu Ehren der Heiligen Barbara zu spielen, denn sie war die Schutzheilige von Mantua, dem herzoglichen Sitz der Familie Gonzaga und dessen *cappella* in Monteverdis Zeiten, deren Namen sich das hier eingespielte Ensemble, die „Gonzaga Band“, zugelegt hat.

© 2009 Jamie Savan
Übersetzung: Gery Bramall

Die **Gonzaga Band** wurde 1997 von dem Zinkenisten Jamie Savan mit der Zielsetzung gegründet, historische Aufführungsbedingungen für die Vokal- und Instrumentalmusik des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts zu erkunden. Die Besetzung des Ensembles ist flexibel: Die in der vorliegenden Einspielung zu hörenden Musiker bilden die Kerngruppe, zu der sich – entsprechend den spezifischen

Anforderungen der jeweiligen Programme – weitere führende Spezialisten für historische Instrumente und Sänger gesellen. Der Name des Ensembles stammt von dem Fürstengeschlecht der Gonzaga in Mantua, den mächtigen und einflussreichen Förderern der Kunst in der Spätrenaissance. Als ihren *maestro di cappella* beschäftigte die Gonzaga-Familie Claudio Monteverdi, der ein von der gesamten damaligen Welt beneidetes musikalisches Ensemble leitete.

In der Spielzeit 2001/2002 wurde die Gonzaga Band ausgewählt, am Recital-Projekt des Countess of Munster Trust mitzuwirken, und dies führte zu einer überaus erfolgreichen Reihe von Auftritten auf Festivals und in Musikvereinigungen in ganz Großbritannien. In jüngerer Zeit hat die Band in zahlreichen Projekten – so etwa die „*Carmina Maximiliana*“ anlässlich des Birmingham Early Music Festivals 2004 oder „Songs for the White King“ auf dem York Christmas Early Music Festival 2005 – Aufsehen erregende neue Zugänge zur Improvisation und Verzierungspraxis der Renaissancemusik entwickelt. In den vergangenen zwei Jahren hat das Ensemble sich wieder der Musik Monteverdis zugewandt und eine Reihe von Programmen mit Quartetten für Sopran, Zink, Theorbe

und Cembalo bzw. Kammerorgel präsentiert, darunter eine neu zusammengestellte “Vespers à 4”, die 2008 an der Nottingham University uraufgeführt wurde.

Die Gonzaga Band arbeitet häufig mit Laien- und professionellen Chören an Projekten wie Monteverdis Marienvesper von 1610, der mehrchörigen Musik von Andrea und Giovanni Gabrieli und Schütz’ Weihnachtshistorie zusammen. Mehrere Mitglieder des Ensembles lehren an Universitäten und Musikhochschulen und veranstalten regelmäßig pädagogische Workshops für Schüler von Grund- und höheren Schulen. In den Jahren 2000 – 2004 engagierte die Band sich für Yehudi Menuhins Projekt “Live Music Now”, in dessen Rahmen sie zahlreiche Konzerte und Workshops für behinderte Kinder und Erwachsene veranstalteten. Seit 2005 leitet die Gonzaga Band den alljährlich stattfindenden Newark International Early Music Course für junge professionelle und nichtprofessionelle Bläser.

Das vielseitige Repertoire der Sopranistin **Faye Newton** reicht vom zwölften bis zum achtzehnten Jahrhundert. Als Solistin in Philip Picketts New London Consort ist sie auf den BBC Proms aufgetreten, hat an einer Welttournee mit Monteverdis

Orfeo in einer Inszenierung von Jonathan Miller teilgenommen sowie 2008 auf dem International Arts Festival im australischen Perth bei einer Aufführung von Vivaldis Gloria mitgewirkt. Im Januar 2009 feierte sie ihr solistisches Debüt mit Ton Koopman und dem Amsterdam Baroque Orchestra in Händels *Ode for St Cecilia’s Day* am Concertgebouw in Amsterdam. Im Duo Trobairitz singt sie mittelalterliche Musik begleitet von der Fiedel-Spielerin Hazel Brooks; außerdem hat sie mit dem Feinstein Ensemble in St. Martin-in-the-Fields (London) Solokantaten von J.S. Bach aufgeführt. Faye Newton lehrt an der University of Birmingham Gesang.

Jamie Savan hat mit vielen der weltweit führenden Alte-Musik-Ensembles zusammengearbeitet, darunter Concerto Palatino, Oltremontano, La Fenice, das Amsterdam Baroque Orchestra und Cantus Cölln, und ist als freischaffender Virtuose auf dem Zink, dem stillen Zink und dem häufig vernachlässigten Tenorzink (“Lizard”) weiterhin überaus gefragt. Seine größte Leidenschaft liegt in der Entdeckung unbekannter Werke in alten Handschriften und originalen gedruckten Stimmbüchern, die er wieder zum Leben erweckt, indem er sie transkribiert, ediert, aufführt und auf

Tonträgern einspielt – entweder mit der Gonzaga Band oder mit dem Ensemble His Majestys Sagbutts & Cornetts, für die er eine Reihe von innovativen neuen Programmen entwickelt und dirigiert hat. Jamie Savan hat an der University of Birmingham promoviert, wo er auch als Gastdozent in historischer Aufführungspraxis wirkt.

Der aus Dublin stammende **Richard Sweeney** wuchs in einer musikalischen Familie auf und spielte zunächst Violoncello sowie klassische und elektrische Gitarre, bevor er sich der Laute zuwandte. 1998 nahm er sein Studium bei Nigel North auf, und 2001 zog er nach London, um an der Royal Academy of Music bei Elizabeth Kenny zu studieren. Seither ist er mit zahlreichen führenden Ensembles der europäischen Musikszene aufgetreten, darunter das King’s Consort, die Early Opera Company, das Orchestra of the Age of Enlightenment, die Academy of Ancient Music, das English Concert, I Fagiolini, Sonnerie, Concerto Palatino, Les Talens Lyriques und das

Irish Baroque Orchestra. Richard Sweeney ist zudem Mitglied des neugegründeten Lautenquartetts Chordophony.

Steven Devine hat sich als Spieler von Tasteninstrumenten und Dirigent einen Namen gemacht. Er hat das Mozart Festival Orchestra in der Royal Albert Hall sowie in ganz Großbritannien und der Schweiz dirigiert. Er ist Associate Music Director von Opera Restor’d, arbeitet regelmäßig mit dem New Chamber Opera in Oxford zusammen und ist zudem auch an der Komischen Oper in Berlin aufgetreten. Sein Dirigierdebüt auf den BBC Proms feierte er 2007 mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment. Er ist Cembalist des Ensembles London Baroque und Erster Clavierist von I Fagiolini, Apollo & Pan und der Classical Opera Company. Steven Devine ist Director of Education der Finchcocks Collection of Historical Keyboard Instruments in Kent sowie Professor für Fortepiano am Trinity College of Music in London.

www.gonzagaband.co.uk

Guirlande Sacrée: Musique de chambre de dévotion à l'Époque de Monteverdi

Cet enregistrement a presque failli s'intituler **Spargite flores**, d'après la première plage sonore de Corradini. Traduit littéralement, "Spargite flores" est une exhortation à "éparpiller des fleurs". Mais "flores" se réfère également, de manière spécifique, aux premiers bourgeons en fleurs ou à une floraison précoce, et ainsi la chanson de Corradini devient-elle une métaphore appropriée pour cette collection en son entier, qui inclut quelques-unes des premières floraisons de chansons sacrées et de musique de chambre instrumentale de style baroque.

Le début du dix-septième siècle peut être considéré comme une période révolutionnaire de l'histoire de la musique. Le nouveau genre de chant solo avec accompagnement de basse continue représentait l'avant-garde musicale de l'époque. Développé à l'origine pour trouver un moyen plus direct exprimant le sens et l'émotion, ou l'affect, des textes dans les chansons profanes et les divertissements dramatiques (incluant les premiers essais d'opéra), ce nouveau style fut rapidement adopté par les compositeurs dans la musique sacrée. Des arrangements intimes de textes de

dévotion trouvèrent facilement une place dans les chapelles privées des palais de la noblesse italienne et parmi les classes moyennes de plus en plus riches.

Dans la préface de son cinquième livre de madrigaux (1605), Monteverdi écrit que dans la nouvelle méthode de composition, qui représentait une *seconda pratica* (ou "seconde pratique") distincte de la *prima pratica* du strict contrepoint de la Renaissance, le texte doit être le "maître de la musique". La clarté d'expression des paroles était donc l'élément le plus important dans la manière d'aborder la composition, et l'exigence la plus essentielle pour un chanteur dans ce nouveau style.

La fin du seizième et le début du dix-septième siècle virent une prolifération de traités consacrés aux techniques vocales et instrumentales, qui reflétaient la base esthétique d'interprétation rapidement changeante à cette époque. Le thème commun ressortant de tous ces traités instrumentaux est la primauté de la voix humaine, que l'instrumentiste était encouragé à imiter le plus près possible. Le cornet à bouquin était largement considéré comme l'instrument

le plus proche de cet idéal, et il était prisé plus que tout autre instrument à vent pour son affinité avec la voix. Par extension, il est possible de spéculer que le cornet à bouquin, joué de manière experte, peut offrir une idée des qualités esthétiques qui étaient à cette époque particulièrement estimées dans une bonne voix chantée. Éclat et clarté du timbre, précision de l'articulation et de l'intonation, souplesse et virtuosité de la technique: ce sont là toutes les caractéristiques d'un bon jeu de cornet à bouquin. De telles qualités devraient certainement également aider le chanteur dans la manière d'articuler le texte, ce qui, après tout, était le but premier de la *seconda pratica*.

Le concept d'une alliance entre l'instrument et la voix aussi étroite que possible a guidé notre approche de tout le répertoire enregistré ici, tout particulièrement dans le cas de *Venite sitientes ad aquas* de Monteverdi, pièce écrite à l'origine pour deux voix de soprano, dans laquelle le cornet à bouquin se substitue au second soprano. La pratique qui consistait à jouer une ou plusieurs lignes vocales sur un instrument est bien documentée, et de nombreuses collections de musique vocale de cette période portent l'indication *per cantare et sonare*, c'est-à-dire "à chanter et à jouer". Soulignant

encore davantage la relation entre instrument et voix, Ignatio Donati écrit que **O gloriosa Domina** peut être exécuté par deux voix, ou par une voix et un instrument *à modo di ecco* (nous avons choisi le cornet à bouquin à sourdine comme instrument en "écho" approprié dans notre interprétation).

Au début du dix-septième siècle, le cornet à bouquin était également le partenaire, le rival et parfois le substitut du violon. Les recueils de parties instrumentales du début de ce siècle portent souvent l'indication *per violino o cornetto*, ou simplement *soprano*, c'est-à-dire un instrument soprano non spécifié. Ainsi, dans les chansons solos de Corradini, Merula, Re et Crotti, nous avons le choix de l'instrument *obbligato*. Dans ces pièces, nous pouvons voir encore clairement le rapport entre la musique instrumentale et les modèles vocaux; en termes stylistiques, l'écriture instrumentale est dans de nombreux cas totalement impossible à distinguer de l'écriture vocale. Dans *Nigra sum* de Merula, qui est sûrement l'une des plus remarquables chansons de son temps, la ligne instrumentale est si étroitement apparentée à une ligne vocale qu'elle pourrait aisément, avec l'ajout de paroles, être chantée par un second soprano. Il est possible de dire la même chose pour *Congratulamini* de Crotti. Ailleurs, les

parties *obbligato* alternent entre l'imitation directe de la ligne vocale et des passages plus ouvertement "instrumentaux", incluant de grands intervalles qui seraient extrêmement malaisés à chanter, comme dans la conclusion de *Spargite flores*. Dans *Tulerunt Dominum* de Benedetto Re, l'introduction vocale est suivie d'un contraste produit par un passage "canzona" pour les instruments *obbligato* (reflétant peut-être la confusion de Marie-Madeleine, la protagoniste de cette chanson). Cependant, au fur et à mesure que la pièce progresse, les styles vocaux et instrumentaux opposés finissent par se réconcilier, processus qui culmine dans la section finale "Alléluia".

Le théorbe fut développé à partir du luth basse à la fin du seizième siècle dans le but spécifique d'accompagner la voix dans le nouveau style de composition et d'exécution. Cependant, il se révéla un instrument aux ressources extrêmement variées, ce qui signifie qu'il se mit à remplir divers rôles. Il possédait un répertoire solo unique au style spécifique, développé par des interprètes compositeurs virtuoses tels que Giovanni Girolamo Kapsperger et Alessandro Piccinini. Il était également fréquemment utilisé pour jouer au sein d'un ensemble une partie de basse indépendante, et plusieurs compositeurs de l'époque le considéraient pour cette fonction

comme l'égal du trombone, de la dulciane ou du violone. Dans le présent enregistrement, le théorbe est utilisé dans tous ces divers contextes: comme accompagnateur de la voix (dans *Jesu, mi dulcissime* de Grandi), comme instrument de basse indépendant à l'intérieur de l'ensemble instrumental (dans *Tulerunt Dominum* de Re et dans la *Canzona "La Capriola"* de Frescobaldi), et comme instrument solo (dans la *Toccata VII* de Kapsperger et la *Toccata XII* de Piccinini, deux œuvres qui exigent une très grande virtuosité de la part de l'interprète).

D'un certain point de vue, la révolution dans la technique de composition des années 1600 reflétait en fait les pratiques de jeu de la génération précédente. Il était courant au seizième siècle pour un chanteur ou un instrumentiste de prendre une composition polyphonique à quatre ou cinq voix et de l'exécuter dans une version solo accompagnée par un luth ou un instrument à clavier. Très souvent, de telles exécutions solos devinrent la base d'une ornementation improvisée élaborée et, vers la fin du siècle, des interprètes compositeurs commencèrent à développer une approche de l'improvisation de caractère affectif que l'on pourrait qualifier de maniériste. Ils propagèrent ces idées dans une succession de traités ou manuels du genre

"apprenez par vous-même sur le sujet" qui devinrent extrêmement populaires pendant les années 1580 et 1590. *Angelus ad pastores*, arrangé en 1594 par Bovicelli, et basé sur le madrigal profane *Anchor che col partire* de Cipriano de Rore, est un exemple de ce style d'improvisation hautement caractéristique – et virtuose. La version de *Pulchra es amica mea* réalisée par Francesco Rognoni en 1620 est un exemple tardif de cette approche, transformant l'original polyphonique en une démonstration de virtuosité pour un chanteur ou un instrumentiste solo. Il vaut la peine de noter que Palestrina, l'auteur du motet original, et le représentant même du style de contrepoint strict de la *prima pratica*, n'aurait probablement pas approuvé de telles pratiques! L'approche improvisée suggérée dans des traités tels que ceux de Bovicelli et Rognoni imprègne toute la musique sur cet disque compact. Tout comme nous le ferions dans le cadre d'un concert, nous avons ajouté nos propres ornementations pendant les séances d'enregistrement: parfois ces additions étaient prévues d'avance, mais très souvent elles furent improvisées sur le moment, dans un esprit fidèle à celui du début du dix-septième siècle.

La toccata, en tant que genre, est clairement imprégnée par l'esprit de l'improvisation. En son temps, Frescobaldi

était le plus important compositeur de toccatas (la *Toccata I* est typique de son style) ainsi que d'autres pièces pour instruments à clavier, et un exécutant de réputation internationale au clavecin et à l'orgue. Il fut également un novateur dans le domaine de la musique instrumentale de petite dimension, telles que la *Canzona "La Bernardinia"* et la *Canzona "La Capriola"* déjà mentionnée.

Ayant entendu Frescobaldi à Rome en 1639, le violiste français André Maugars écrivit que "...bien que ses œuvres imprimées rendent assez de témoignage de sa suffisance, toutefois, pour bien juger de sa profonde science, il faut l'entendre à l'improviste faire des toccades pleines de recherches & et [*sic*] d'inventions admirables." Au début de sa carrière à Ferrare, Frescobaldi avait étroitement travaillé avec Piccinini, et l'un de ses collègues à Rome pendant cette période était l'autre grand joueur de théorbe, Kapsperger. Il n'est peut-être pas si extravagant d'imaginer qu'ils aient pu jouer ensemble "mille sortes d'inventions... l'orgue tenant toujours ferme", ainsi que le décrit Maugars. Inspirés par cette description, nous confions ici la *Toccata VII* de Kapsperger au théorbe solo, avec l'orgue "tenant ferme" une simple réalisation harmonique.

La musique et la réputation de l'organiste vénitien Giovanni Picchi étaient très

répandues. Sa **Toccata** – la seule de ses compositions pour clavier existant encore – figure dans le Fitzwilliam Virginal Book conservé à Cambridge. Michelangelo Rossi, le compositeur probable des **Partite sopra la Romanesca**, était célèbre comme violoniste virtuose et est un représentant de la plus jeune génération de musiciens actifs dans le Nord de l'Italie à cette époque.

Notre programme se conclut avec **Gaudeamus omnes** de Merula, une joyeuse antienne pour célébrer le jour de fête d'un saint. En laissant délibérément en blanc le nom du saint dans le manuscrit, Merula fit en sorte que sa composition pouvait être utilisée pour presque n'importe quel jour de l'année liturgique. Ainsi, Merula n'était pas seulement un compositeur extraordinaire, mais également un très habile homme d'affaires! Nous avons choisi de jouer cette pièce en l'honneur de Sainte Barbara, la sainte patronne de Mantoue, ville de la résidence ducal de la dynastie des Gonzague et lieu où travaillait la "Bande de Gonzague" originale à l'Époque de Monteverdi.

© 2009 **Jamie Savan**
Traduction: Francis Marchal

Le **Gonzaga Band** a été fondé par le joueur de cornet à bouquin Jamie Savan en 1997

26

afin d'explorer les approches historiques de l'interprétation de la musique vocale et instrumentale des seizième et dix-septième siècles. Sa formation est flexible: les musiciens entendus dans le présent enregistrement constituent le noyau du groupe, qui s'agrandit parfois pour inclure d'autres spécialistes vocaux et instrumentaux baroques importants selon les exigences spécifiques de chaque programme. L'ensemble emprunte son nom aux ducs Gonzague de Mantoue, qui furent de puissants et influents mécènes des arts à la fin de la Renaissance. La famille Gonzague employa Claudio Monteverdi comme leur *maestro di cappella*, et il fut à la tête d'un établissement musical qui, pendant un temps, fit l'envie du monde entier.

Le Gonzaga Band fut sélectionné pour faire partie du programme de récitals organisé par le Countess of Munster Musical Trust en 2001/2002, ce qui lui permit d'effectuer avec un immense succès une tournée des festivals et clubs de musiques à travers toute la Grande-Bretagne. Leurs récents projets incluent les "Carmina Maximiliana" au Birmingham Early Music Festival en 2004 et "Songs for the White King" au York Christmas Early Music Festival en 2005. L'ensemble a développé une nouvelle approche passionnante de l'improvisation et de l'ornementation dans

la musique de la Renaissance. Revenant à Monteverdi ces deux dernières années, il a donné plusieurs programmes de quatuors pour soprano, cornet à bouquin, théorbe et clavecin / orgue de chambre, incluant un nouveau projet "Vêpres à 4", créé à l'Université de Nottingham en 2008.

Le Gonzaga Band collabore souvent avec des chœurs amateurs et professionnels pour des concerts consacrés à des œuvres telles que les Vêpres de 1610 de Monteverdi, la musique polychorale d'Andrea et de Giovanni Gabrieli, et l'"Histoire de la Nativité" de Heinrich Schütz. Plusieurs membres du groupe sont professeurs dans des universités et des collèges de musique, et dirigent régulièrement des ateliers pédagogiques dans les écoles primaires et secondaires. Entre 2000 et 2004, le Gonzaga Band a travaillé dans le cadre du projet "Live Music Now" de Yehudi Menuhin, donnant de nombreux concerts et ateliers destinés à des enfants et des adultes handicapés. Depuis 2005, il anime chaque année le Newark International Early Music Course pour de jeunes instrumentistes à vent amateurs et professionnels.

Le répertoire varié de la soprano Faye Newton s'étend du douzième au vingtième siècle. Comme soliste du New London Consort de Philip Pickett, elle s'est produite

aux BBC Proms de Londres, lors d'une tournée internationale avec l'opéra *Orfeo* de Monteverdi mis en scène par Jonathan Miller, et dans le Gloria de Vivaldi au Perth International Arts Festival en 2008. En janvier 2009, elle a fait ses débuts en soliste avec Ton Koopman et l'Orchestre baroque d'Amsterdam dans l'*Ode for St Cecilia's Day* de Haendel au Concertgebouw d'Amsterdam. Elle chante la musique médiévale avec la vielleuse Hazel Brooks avec laquelle elle forme le Duo Trobairitz, et a interprété des cantates pour soliste de J.S. Bach avec le Feinstein Ensemble à l'église St Martin-in-the-Fields de Londres. Faye Newton enseigne le chant à l'Université de Birmingham.

Jamie Savan s'est produit dans le monde entier avec de prestigieux ensembles d'instruments anciens tels que le Concerto Palatino, l'Oltremontano, La Fenice, l'Orchestre baroque d'Amsterdam et le Cantus Cölln. Il est très recherché comme joueur de cornet à bouquin, de cornet à sourdine et du négligé "Lizard" ou cornet ténor. Sa passion principale est de découvrir des musiques inconnues dans des manuscrits anciens et des livres de parties instrumentales imprimés, et de leur redonner vie grâce à la transcription, l'édition, l'interprétation et l'enregistrement – avec le Gonzaga Band

27

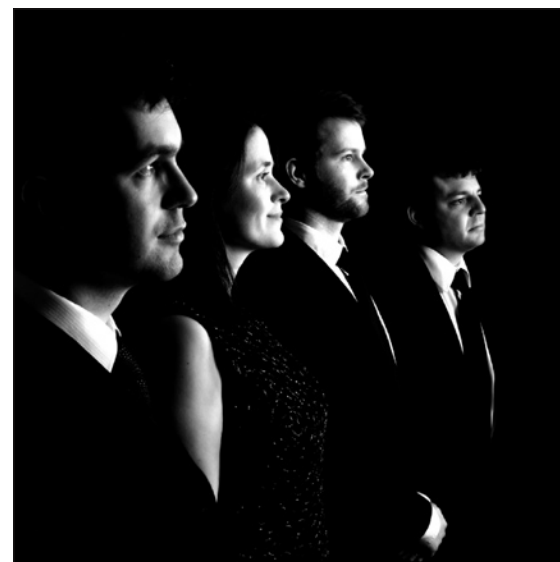
et His Majestys Sagbutts & Cornetts pour lesquels il a recherché et dirigé plusieurs nouveaux programmes innovateurs. Jamie Savan est titulaire d'un doctorat de l'Université de Birmingham où il est maître de conférence (techniques d'interprétation).

Né à Dublin dans une famille de musiciens, **Richard Sweeney** s'est d'abord essayé au violoncelle et à la guitare classique et électrique avant de se consacrer au luth. En 1998, il commença à étudier avec Nigel North, et vint s'installer à Londres en 2001 pour poursuivre sa formation à la Royal Academy of Music avec Elizabeth Kenny. Depuis, il a joué avec de nombreux ensembles importants sur la scène européenne, notamment le King's Consort, l'Early Opera Company, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, l'Academy of Ancient Music, l'English Concert, I Fagiolini, Sonnerie, le Concerto Palatino, Les Talens Lyriques et l'Irish Baroque Orchestra. Richard Sweeney

est également membre du quatuor de luths Chordophony, récemment constitué.

Steven Devine est bien connu comme claviériste et chef d'orchestre. Il a dirigé le Mozart Festival Orchestra au Royal Albert Hall de Londres et à travers la Grande-Bretagne et la Suisse. Directeur musical associé de Opera Restor'd, il travaille régulièrement avec le New Chamber Opera à Oxford, et a également travaillé au Komische Oper de Berlin. Il a fait ses débuts aux BBC Proms de Londres à la tête de l'Orchestra of the Age of Enlightenment en 2007. Il est le claviciniste du London Baroque, et le principal claviériste des ensembles I Fagiolini, Apollo & Pan et de la Classical Opera Company. Directeur pédagogique de la collection d'instruments historiques Finchcocks conservée dans le Kent, Steven Devine est professeur de piano au Trinity College of Music de Londres.

www.gonzagaband.co.uk



Roger Proctor

The Gonzaga Band (left to right):
Jamie Savan, Faye Newton, Richard Sweeney, Steven Devine

Éparpiller des fleurs

Éparpiller des fleurs, éparpiller des lis.
Alléluia.

Habillons-nous de vêtements joyeux
et réjouissons-nous avec les saints anges.
Couronnez-vous de roses, proclamez la victoire,
conduisez le triomphe, chantez la victoire.
Alléluia.

Le Seigneur a prospéré dans toutes ses œuvres.
Le Seigneur a régné sur la Croix,
il a régné et porté son ornement,
le Seigneur s'est revêtu de force et s'est ceinturé de
vertu.
Alléluia.

Venez, vous qui avez soif des eaux

Venez, vous qui avez soif des eaux du Seigneur;
hâtez-vous d'acheter du lait et du miel sans argent.
Venez, buvez le vin qu'il a mélangé pour vous,
[le vin de] son ineffable sagesse.
Mangez, buvez, mes amis, le lait et le miel divins.
Car des mamelles du Seigneur déborde le vin
qui console le monde.
Venez, vous qui avez soif des eaux du Seigneur;
hâtez-vous d'acheter du lait et du miel sans argent.

Streut Blumen

Streut Blumen, streut Lilien.
Halleluja.

Kleidet euch alle in bunte Gewänder
und frohlockt mit den heiligen Engeln.
Bekränzt euch mit Rosen, verkündet den Sieg,
führt den Triumph an, besingt den Sieg.
Halleluja.
Der Herr hat all Seine Werke vollbracht,
der Herr hat auf dem Kreuz geherrscht,
Er hat geherrscht und Seine Pracht angelegt,
der Herr hat sich in Macht gekleidet und mit Tugend
gegürtet.
Halleluja.

Kommt, ihr, die ihr nach des Herrn Wasser dürstet

Kommt, ihr, die ihr nach des Herrn Wasser dürstet;
eilt, um Milch und Honig ohne Silber zu erstehen.
Kommt, trinkt den Wein, den er euch gemischt hat,
[den Wein] Seiner unsagbaren Weisheit.
Freunde, esst, trinkt Milch und Honig des Himmels.
Denn Gottes Brüste fließen über vom Wein,
dem Trost der Welt.
Kommt, ihr, die ihr nach des Herrn Wasser dürstet;
eilt, um Milch und Honig ohne Silber zu erstehen.

¹ Spargite flores

Spargite flores, spargite lilia.
Alleluia.
Induimini omnes cum sanctis angelis
vestimentis iucunditatis et lactitia.
Coronate vos rosis, victoriam dicite,
triumphum ducite, victoriam canite.
Alleluia.
Prosperatus est Dominus in omnibus viis suis.
Dominus regnavit a ligno,
regnavit et decorem induit,
Dominus fortitudine et praecinxit virtute.
Alleluia.

² Venite, sitientes ad aquas

Venite, sitientes ad aquas Domini;
properate, emite sine argento mel et lac.
Venite, bibite vinum quod miscuit vobis,
ineffabilem sapientiam.
Comedite, bibite, amici divinum mel et lac.
Quia meliora sunt ubera Dei vino
consolationis mundi.
Venite, sitientes ad aquas Domini;
properate, emite sine argento mel et lac.

Scatter flowers

Scatter flowers, scatter lilies.
Alleluia.
Let us all clothe ourselves in gay garments
and rejoice with the holy angels.
Garland yourselves with roses, proclaim victory,
lead the triumph, celebrate victory in song.
Alleluia.
The Lord has succeeded in all his works.
The Lord has reigned on the Cross,
He has reigned and put on His adornment,
the Lord has clothed Himself with strength and girt
Himself with virtue.
Alleluia.

Come, you who thirst for the waters

Come, you who thirst for the waters of the Lord;
make haste to buy milk and honey without silver.
Come, drink the wine that He has mixed for you,
[the wine of] His ineffable wisdom.
Friends, eat, drink the divine milk and honey.
For God's breasts overflow with the wine
that consoles the world.
Come, you who thirst for the waters of the Lord;
make haste to buy milk and honey without silver.

Mon très doux Jésus

Mon très doux Jésus, espoir de mon âme troublée,
des larmes pieuses te cherchent.
Mon très doux Jésus, [tu es] le cri de mon âme
intérieure.

Je suis noire

Je suis noire, mais belle.
Filles de Jérusalem, allez dire à mon bien-aimé
qu'il y a peut-être un grand feu d'amour
et une puissante flamme de passion.
Je suis noire, mais belle, et les hommes m'admirent.
Alléluia.

Ô glorieuse Reine

Ô glorieuse Reine du ciel,
louez-la en tout temps, vous les chœurs des anges,
et criez constamment vers le ciel, vous les pécheurs.
Ô très douce Marie,
vierge heureuse, tu [es] la porte du paradis,
apporte des offrandes au Fils,
pour le salut des fidèles.

L'ange a parlé aux bergers

L'ange a parlé aux bergers:
je vous apporte une bonne nouvelle,
car aujourd'hui est né pour nous
le Sauveur du monde.
Alléluia.

Mein teuerster Jesus

Mein teuerster Jesus, Hoffnung meiner bedrückten Seele,
andächtige Tränen sehnen sich nach dir.
[Du bist] mein teuerster Jesus, aus tiefer Seele rufe
ich zu Dir.

Ich bin schwarz

Ich bin schwarz, aber lieblich,
ihr Töchter Jerusalems, berichtet meinem Geliebten,
dass ein großer Liebesbrand sich entzünden wird
und ein gewaltiges Feuer der Leidenschaft.
Ich bin schwarz, aber lieblich und Männer bewundern
mich.
Halleluja.

O herrliche Königin

O herrliche Himmelskönigin,
preist sie allezeit, ihr Engelschöre,
und ruft immerdar zum Himmel, ihr Sünder.
O holde Maria,
Du selige Jungfrau, du Pforte des Paradieses,
bringe dem Sohne Opfer dar,
der Gläubigen willen.

Der Engel sprach zu den Hirten

Der Engel sprach zu den Hirten:
Ich bringe euch große Freude,
denn heute wurde Er geboren,
der Heiland der Welt.
Halleluja.

4 Jesu, mi dulcissime

Jesu, mi dulcissime, spes suspirantis animae,
te pia quærunt lacrimae.
Jesu, mi dulcissime, et clamor mentis intimae.

6 Nigra sum

Nigra sum sed formosa,
filiae Hierausalem annunciate dilecto meo,
qua magnum charitatis sit incendium
et ingens amoris flamma.
Sum nigra sed formosa, admiramini gentes.
Alleluia.

8 O gloriosa Domina

O gloriosa Domina caelorum,
laudate semper, chorus angelorum,
et clamunt assidue caelis peccatorum.
O Maria dulcissima,
tu felix virgo, tu porta paradisi,
funde preces ad filium
pro salute fidelium.

9 Angelus ad pastores

Angelus ad pastores ait:
Annuncio vobis gaudium magnum,
quia natus est nobis hodie
salvator mundi.
Alleluia.

My sweetest Jesus

My sweetest Jesus, hope of my troubled soul,
pious tears yearn for Thee.
My sweetest Jesus, [you are] the cry of my innermost
soul.

I am black

I am black, but comely.
Daughters of Jerusalem, tell my beloved
that there may be a great fire of love
and a mighty flame of passion.
I am black, but comely, and men admire me.
Alleluia.

O glorious Queen

O glorious Queen of the heavens,
choirs of angels, praise Her at all times
and cry continually to heaven, ye sinners.
O sweetest Mary,
happy virgin, you [are] the gate of paradise,
bring gifts to the Son,
for the sake of the faithful.

The angel spoke to the shepherds

The angel spoke to the shepherds:
I bring you glad tidings,
because this day was born for us
the Saviour of the world.
Alleluia.

Ils ont emporté mon Seigneur

Ils ont emporté mon Seigneur
et je ne sais pas où ils l'ont déposé.
L'ange lui dit:
femme, pourquoi pleures-tu?
Il est ressuscité, comme il l'avait dit.
Alléluia.

Réjouissez-vous avec moi

Réjouissez-vous avec moi, vous tous
qui aimez le Seigneur,
car moi, qui suis humble,
j'ai plu au Très-Haut
et de mes entrailles
est né le Dieu qui est homme.

Réjouissons-nous tous

Réjouissons-nous tous,
réjouissons-nous en le Seigneur,
en ce jour de fête célébré en l'honneur de N...
en la solennité de qui tous les anges se réjouissent
et louent le Fils de Dieu.
Alléluia.

Traduction: Francis Marchal

Sie haben den Herrn weggetragen

Sie haben den Herrn weggetragen
und ich weiß nicht, wo sie ihn hingelegt haben.
Die Engel sprachen zu ihr:
Frau, was weinst du?
Er ist auferstanden, wie er es gesagt hat.
Halleluja.

Freut euch

Freut euch mit mir, ihr alle,
die ihr den Herrn liebt,
denn ich, die Niedrige,
fand Gefallen bei dem Herrn,
und aus meinem Schoß
habe ich Gott, den Menschensohn, geboren.

Lasset uns alle frohlocken

Lasset uns alle frohlocken,
frohlocken im Herrn,
da wir das Fest feiern zu Ehren des seligen N...
dem zu Ehren alle Engel frohlocken
und Gottes Sohn lobpreisen.
Halleluja.

Übersetzung: Gery Bramall

¹² Tulerunt Dominum

Tulerunt Dominum meum
et nescio ubi posuerunt eum.
Dicunt ei angeli:
mulier, quid ploras?
Surrexit sicut dixit.
Alleluia.

¹⁵ Congratulamini

Congratulamini mihi omnes,
qui diligitis Dominum,
quia cum essem parvula
placui altissimo
et de meis visceribus
genui Deum et hominem.

¹⁷ Gaudeamus omnes

Gaudeamus omnes,
gaudeamus in Domino,
diem festum celebrantes sub honore beati N...
De cuius solemnitate gaudent omnes angeli
et collaudant filium Dei.
Alleluia.

They have taken my Lord away

They have taken my Lord away
and I know not where they have placed Him.
The angels said unto her:
Woman, why do you weep?
He has risen, as he foretold.
Alleluia.

Rejoice

Rejoice with me, all you
who love the Lord,
for I, who am lowly,
have pleased the Lord,
and from my womb
have I born the God who was man.

Let us all rejoice

Let us all rejoice,
let us rejoice in the Lord
on this feast day in honour of the blessed N...
in whose honour all angels rejoice
and praise the Son of God.
Alleluia.

Translation: Gery Bramall

Also available

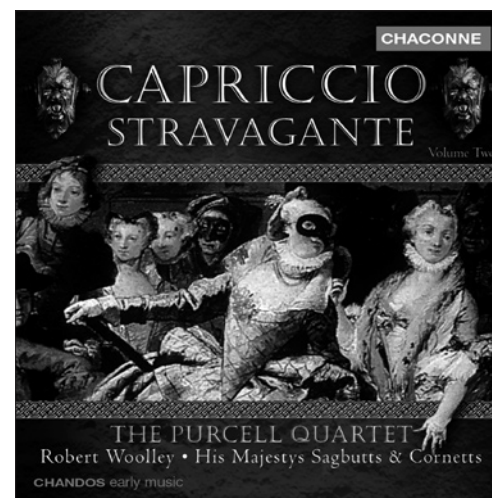


CHAN 0651

Capriccio stravagante, Volume 1



Also available

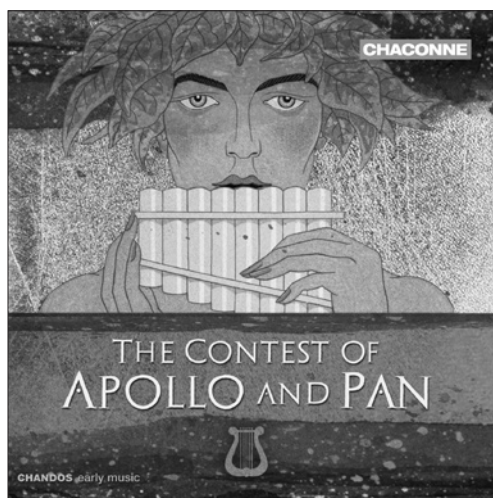


CHAN 0670

Capriccio stravagante, Volume 2



Also available



CHAN 0756

The Contest of Apollo and Pan



You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Chandos 24-bit recording

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

Recording producer Adrian Hunter

Sound engineer Adrian Hunter

Editor Adrian Hunter

Mastering Jonathan Cooper

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Church of St Andrew, Toddington; 2 – 4 April 2008

Front cover 'Bouquet of Flowers on a Ledge' (1619 – 20) by Ambrosius Bosschaert (1573 – 1621), Museum number M.2003.108.7, gift of Mr and Mrs Edward W. Carter, Los Angeles County Museum of Art; photograph © 2009 Museum Associates / LACMA

Back cover Photograph of The Gonzaga Band by Roger Proctor

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2009 Chandos Records Ltd

© 2009 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU

CHACONNE DIGITAL

CHAN 0761

Sacred Garland

Devotional Chamber Music

from the *Age of Monteverdi*

- | | | |
|----|--|----------|
| 1 | Nicolò Corradini (d. 1646): <i>Spargite flores</i> | 4:19 |
| 2 | Claudio Monteverdi (1567 – 1643): <i>Venite, sitientes ad aquas</i> | 4:09 |
| 3 | Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26 – 1594): <i>Pulchra es amica mea</i> | 4:34 |
| 4 | Alessandro Grandi (1586 – 1630): <i>Jesu, mi dulcissime</i> | 3:20 |
| 5 | attrib. Michelangelo Rossi (c. 1602 – 1656): <i>Partite sopra la Romanesca</i> | 2:43 |
| 6 | Tarquinio Merula (1594/95 – 1665): <i>Nigra sum</i> | 3:53 |
| 7 | Alessandro Piccinini (1566 – c. 1638): <i>Toccata XII</i> | 2:34 |
| 8 | Ignatio Donati (c. 1570 – 1638): <i>O gloriosa Domina</i> | 3:30 |
| 9 | Giovanni Battista Bovicelli (fl. 1592 – 1594): <i>Angelus ad pastores</i> | 4:05 |
| 10 | Girolamo Alessandro Frescobaldi (1583 – 1643): <i>Canzona 'La Bernardinia'</i> | 3:03 |
| 11 | Giovanni Picchi (fl. 1600 – 1625): <i>Toccata</i> | 4:31 |
| 12 | Benedetto Re (fl. early 17th c.): <i>Tulerunt Dominum</i> | 3:19 |
| 13 | Girolamo Alessandro Frescobaldi: <i>Canzona 'La Capriola'</i> | 3:29 |
| 14 | Giovanni Girolamo Kapsperger (c. 1580 – 1651): <i>Toccata VII</i> | 3:58 |
| 15 | Archangelo Crotti (fl. 1608): <i>Congratulamini</i> | 3:52 |
| 16 | Girolamo Alessandro Frescobaldi: <i>Toccata I</i> | 3:46 |
| 17 | Tarquinio Merula: <i>Gaudeamus omnes</i> | 3:23 |
| | | TT 63:24 |



The Gonzaga Band

Faye Newton
soprano

Jamie Savan
treble cornett • mute cornett

Richard Sweeney
theorbo

Steven Devine
harpsichord • organ

