

LAMENTO

OSLO CIRCLES
MARIANNE BEATE KIELLAND

«OSTINATI LAMENTI»:
MELANKOLI
UTTRYKT GJENNOM FIRE
NEDADGÅENDE
TONER

Lamento ('klage') er en litterær sjanger som oppsto – under ulike navn – i litteraturen på romanske språk i middelalderen. I sin typiske form dreier den seg om en person som klager, i første person, over ulykkelig kjærlighet, tap eller til og med sin egen død. Sjangeren ble veldig populær i Italia i renessansen, hovedsakelig på grunn av den økende forlagsvirksomheten og en fornyet interesse for greske og latinske klassikere, for eksempel den gråtende Olympias klage, som Ludovico Ariosto hadde hentet fra Ovid. Den økonomiske krisen tidlig på 1600-tallet og motreformasjonens botspregede atmosfære inspirerte forfattere til å skrive stadig flere sakrale og verdslige «lamentøer», og etter hvert ble det vanlig å utforme disse i verseform med tanke på tonesetting. Poeten Giambattista Marino var en av de første som brukte tittelen *Lamento* på en av sine pastorale *Egloghe* (skrevet i Napoli sent på 1500-tallet, men utgitt i Venezia i 1627), der han beskriver gjeteren Amintas fortvilte sang etter at han har blitt forlatt av sin Amarilli: «altra armonia più bella / amor forma in te stesso / sol di sospiri, e di dolenti note» («i deg skaper kjærligheten en annen, vakrere harmoni kun av sukk og bedrøvede noter»). Og i canzonæen *Sospiri* fra samme samling uttrykker han seg slik: «Qualhor duo cor selvaggi / Amor accorda, e cria / canoro canto, e musico lamento / che soave concento» («Hver gang kjærligheten forsoner to lidenskapelige hjerter og skaper velklingende sang og musikalsk klage – for en deilig harmoni»). Musikkens store betydning for den litterære lamentotradisjonen manifesterte seg for første gang i Monteverdis verk *Arianna* (Mantua, 1608). Det eneste som er bevart av denne operaen, er den lange og inntagende *Lamento di Arianna* – ikke overraskende med tanke på det sterke inntrykket den gjorde allerede på samtidens lyttere: Ved urframføringen med skuespilleren og sangeren Virginia Aricini måtte publikum ta til tårene. Verket var et selvstendig stykke som skilte seg strukturelt fra tidens tradisjonelle monodiske arier, noe som senere skulle bli et standardtrekk ved alle lamentøer. Dette er tydelig i de fem stykkene som kalles «lamento i resitativisk stil» i *Quarto libro de madrigali* og *Quinto libro de madrigali* (1621–1623) av Sigismondo d'India, som også skrev en *Lamento di*

Didone for solostemme, komponert før 1627. I den monodiske lamentasjonen «i resitativisk stil» ble en stadig mer avgjørende rolle tildelt basstemmen som harmonikken i sangen var basert på, og det ble vanligere at denne stemmen gjentok et bestemt motiv: en synkende tetrakord, altså fire nedadgående toner som dekker et kvart-intervall. Den insisterende gjentakelsen av dette motivet (*basso ostinato*) var spesielt egnet for å uttrykke virkningen av stor sorg på menneskesinnet, helt inn i galskapen, og dette vakte empati og medynk hos lytterne. Igjen er det beste eksempelet på denne nye formen for lamento med en nedadgående tetrakord komponert av Monteverdi: *Il lamento della Ninfa*, utgitt i hans *Ottavo libro de madrigali* i 1638. Men det finnes utallige andre eksempler; formatet ble utbredt både som komposisjonsmodell og i vokal og instrumental improvisasjon i hele Italia og etter hvert også internasjonalt, og gjorde seg gjeldende i lange tider. Ellen Rosand – som først definerte den nedadgående tetrakorden som «an emblem of lament» i en artikkel fra 1979 i *The Musical Quarterly* – har påvist at mange ledende italienske komponister hadde gitt ut minst ett stykke basert på denne lamentostrukturen lenge før 1638, men dette var formelt sett basslinjer til ulike danser, fra *passacaglia* og *ciaccona* til *romanesca* og *ruggiero*, alle med strengt *ostinato*-mønstre. På denne innspillingen blir vokalverk med *ostinato*bass (og ikke minst med den nedadgående tetrakorden) introdusert med sinfoniaer og toccataer for ett eller flere instrumenter skrevet av noen av tidens mest berømte komponister (Girolami Frescobaldi, Johannes Hieronymus Kapsberger, Giovanni Antonio Pandolfi Mealli og Marco Uccellini), slik det var vanlig den gang de ble skrevet.

Monteverdis strofiske arie *Si dolce è il tormento* (utgitt i en antologi i 1624) er et interessant tilfelle som beveger seg noe bort fra definisjonen av «lamento» vi har forholdt oss til fram til nå. Basslinjen er ikke et ekte *ostinato*, og i teksten klager hovedpersonen over en «kval» – som likevel er «søt», som en positiv virkning av kjærligheten. Men melodien som brukes for å uttrykke disse konseptene, som er basert på en rekke oksymoroner (søt/kval, grusom/skjønnhet og skjønnhet/stolthet) rommer en dobbel nedadgående tetrakord som gjentas i *ostinato*-form. Som tredje vers forklarer, er hovedpersonens hjerte konstant plaget, og bare døden kan gi lindring. «Per foco e per gelo riposo non ho, [...] se colpo mortale con rigido strale il cor m'impagò, | cangiando mia sorte col dardo di morte il cor

sanerò» («Ild og is gir meg ingen ro [...] hvis et dødelig og smertefullt stikk gjennomboret mitt hjerte, skal jeg endre min skjebne med dødens pil og helbrede mitt hjerte»). Også bak et lykkelig ytre av «luftig skjønnhet» kan det altså skjule seg en genuin klage som understrekes av den nedadgående tetrakorden.

Da operaen oppsto i det offentlige musikklivet, i teatrene i Venezia, ble den nedadgående tetrakorden et obligatorisk innslag i de første melodramaene, ikke minst i verkene til Francesco Cavalli, der den dukket opp hver gang librettoen forutsatte en lamento. En generasjon senere bidro strofiske ariettaer med danserytmer til å lette på strukturen i de lange resitative, men tetrakorden ble fortsatt flittig brukt som et symbol på vemod og tap. Et veldig virkningsfullt eksempel er arien *Alma mia* fra Antonio Cestis *L'Argia*, sunget av operaens hovedperson, prinsesse Argia. Etter å ha blitt forlatt av kong Selino forkler hun seg som en ung tjener ved navn Laurindo for å kunne hevne seg på forræderen uten å bli gjenkjent, men det hele får en lykkelig avslutning. Cestis opera ble framført første gang ved det keiserlige hoffet i Wien i 1655 i anledning av den svenske dronning Kristinas reise til Roma, og takket være gjentatte framføringer i Italia, spesielt i Napoli og senere i Venezia, ble den en av århundrets største suksesser.

En av stjernene i den venetianske operaens første år var Benedetto Ferrari, en teoribist og poet fra Modena som sammen med Francesco Manelli presenterte den første operaen ved Teatro San Cassiano, *L'Andromeda*, i 1637. Hans andre samling *Musiche varie a voce sola* ble utgitt i Venezia samme år, tilegnet den engelske ambassadøren Basil Feilding. Utgivelsen inneholdt også en åndelig kantate med tekst av en poet fra Lucca, Ottavio Orsucci, med tittelen *Queste pungenti spine*. Også dette stykket er et perfekt eksempel på bruk av den nedadgående tetrakorden i (*ostinato*-)bassen. Over denne basstemmen utfører sangstemmen en rekke høyst virtuose variasjoner gjennom flere vers som atskilles av et refreng.

Det samme lamento-formatet ble altså brukt i både verdslige arier og sakral musikk. Et annet eksempel på bruk i en sakral kontekst er *Hor ch'è tempo di dormire*, «en åndelig canzonetta basert på en vuggesang» utgitt i Tarquinio Merulas samling *Curtio precipitato et altri capricij composti in diversi modi vaghi e leggiadri* (Venezia 1638). Særtrekket ved dette verket er det stadig gjentatte

halvtoneintervallet (A–B) i basslinjen. Over dette framfører sangeren en rekke virtuose variasjoner som utforsker alle antydninger i teksten, der morens milde ord til Jesusbarnet skjuler en grusom visshet om offeret sønnen skal sone. Denne hypnotiske, insisterende gjentakelsen avbrytes brått mot slutten, når barnet har sovnet og det harmoniske spekteret utvides med en energisk sekvens i generalbassen, introdusert av den velkjente synkende tetrakorden (D–Ciss–H–A). Nå behøver altså ikke moren å gi uttrykk for sorgen lenger, men blir sittende «med bøyd hode» og våke over barnet. (På denne innspillingen blir canzonettaen passende nok innledet med en del av en sonate av 1600-tallets ledende kvinnelige musiker med religiøs bakgrunn, søster Isabella Leonarda, som gikk i kloster i Novara i samme periode og senere komponerte mer enn 200 sakrale verk og flere tittalls instrumentalstykker.) Giovanni Felice Sances' verk *Pianto della Madonna* – utgitt i 1638, i likhet med Merulas *Hor ch'è tempo di dormire* (*Ninnananna*) – behandler samme tema, men denne gangen er det eksplisitt koblet til Jesu lidelse. Verket, fra samlingen *Motetti a una, due, tre e quattro voci*, komponerte Sances da han arbeidet for det keiserlige hoffet i Wien. Sances var født i Roma og ble et høyt ansett medlem av dogens kapell ved Markuskirken i Venezia før han flyttet til Østerrike, og hadde dermed en tilsvarende karriere som flere av de andre komponistene på denne innspillingen – virtuose sangere som kunne trollbinde publikum med framføringer av sin egen musikk for solostemme. Sances-verket her er en tonesetting av den latinske middelalderteksten *Stabat mater*, den sørgeligste av de kristne liturgiske bønnene. Etter noen korte innledende vers presenteres nettopp en *ostinat* gjentakelse av en nedadgående tetrakord med kromatiske innslag, en teknikk som senere ble brukt av Henry Purcell i den berømte lamentoen som avslutter hans opera *Dido and Aeneas*. To år etter Sances publiserte også Claudio Monteverdi i sin store antologi med sakral musikk *Selva morale e spirituale* et stykke med tittelen *Pianto della Madonna* tilegnet Eleonora Gonzaga, som var gift med keiseren av Østerrike. Verket var imidlertid ikke nykomponent; Monteverdi gjenbrakte bare den gamle *Lamento di Arianna* fra 1608, men med nye ord. For den musikalske lamentoen i første halvdel av 1600-tallet er sirkelen dermed sluttet – selvfølgelig i form av en *ostinat* gjentakelse.

– Dinko Fabris

"OSTINATI LAMENTI":
SADNESS EXPRESSED THROUGH
FOUR
REPEATED NOTES

The lament is a literary genre that developed – with various names – in Roman languages in the Middle Ages, which typically involves a character complaining in the first person about unrequited love, loss or even their own death. It became very popular in Italy during the Renaissance, due predominantly to the expansion of the publishing industry and renewed interest in the Greek and Latin classics, for example the laments Ludovico Ariosto borrowed from Ovid, including the weeping Olympia. The economic crisis of the early seventeenth century and the remorseful climate of the Counter-Reformation inspired authors to write ever-greater numbers of sacred and secular laments, and these were increasingly frequently in verse form, designed to be set to music. The poet Giambattista Marino was one of the first to use the title *Lamento* for one of his pastoral *Egloghe* (written in Naples in the late sixteenth century, but published in Venice in 1627), in which he describes the desperate song of the shepherd Aminta, abandoned by his Amarille: “altra armonia più bella | amor forma in te stesso | sol di sospiri, e di dolenti note” (“love forms in you | another more beautiful harmony | made one of sighs and mournful notes”). In the canzone *Sospiri* in the same collection, Marino once again warns: “Qualhor duo cor selvaggi | Amor accorda, e cria | canoro canto, e musico lamento | che soave concerto” (“Whenever love tunes | your wild heart, and creates | sweet singing, and sorrowful music | with pleasing harmony”). Music broke decisively into the literary tradition of the lament with Monteverdi's work *Arianna* (Mantua 1608), of which all that survives is the long and engaging *Lamento di Arianna*. This is no surprise given the strong impression it had on listeners at the time; the first performance by the actress and singer Virginia Andreini brought the entire audience to tears. The work was a “self-standing piece” that was structurally different from the traditional monodic airs of the time, something that would later become a standard feature of all laments. This can clearly be seen in the five pieces entitled “lament in recitative style” in the *Quarto libro de madrigali* and *Quinto libro de madrigali* (1621-1623) by Sigismondo D'India who also wrote a *Lamento di Didone* for solo voice, composed before 1627. Gradually, within monodic laments “in recitative style”, the bass part support-

ing the harmony of the vocal line was given a more crucial role, increasingly involving the repetition of the same motif: a descending tetrachord, or four descending notes covering the interval of a fourth. The obsessive repetition of this motif (*basso ostinato*) perfectly evoked the effect of enormous sadness weighing down the human spirit, even to the point of madness, and aroused empathy and compassion in the listener. Once again, the best example of this new form of lament using a descending tetrachord *ostinato* was composed by Monteverdi: *Il lamento della Ninfa*, published in his *Ottavo libro de madrigali* in 1638. But there are countless other examples and the format became widespread both as a compositional model and for vocal and instrumental improvisation across Italy, and its influence was also felt further afield for quite some time. As Ellen Rosand – who first defined the descending tetrachord as “an emblem of lament” in a 1979 article in *The Musical Quarterly* – made clear, well before 1638 many leading Italian composers had published at least one piece based upon this lament structure, although officially they were bass lines for various dances, from the *passacaglia* and *ciaccona* to the *romanesca* and *ruggiero*, all with a strict *ostinato* pattern. In this recording, vocal pieces supported by a *basso ostinato* (and specifically featuring the descending tetrachord) are introduced by symphonies and toccatas for one or more instruments by some of the most famous composers of the era – Girolamo Frescobaldi, Johannes Hieronymus Kapsberger, Giovanni Antonio Pandolfi Mealli and Marco Uccellini – as was standard practice at the time they were written.

Monteverdi's strophic aria *Si dolce è il tormento* (published in a 1624 anthology) is an interesting case that moves away somewhat from the definition of ‘lament’ we have described thus far. The bass line is not truly *ostinato*, and in the lyrics the lead character complains about a “torment” that is nevertheless “sweet”, the positive effect of love. However, the melody used to express these concepts, which are based on a string of oxymorons (sweet/torment, cruel/beauty and beauty/pride) features a double descending tetrachord, repeated in an *ostinato* form. As the third verse explains, the heart of the lead character is constantly tormented, with only death able to bring relief: “Per foco e per gelo riposo non ho, [...] se colpo mortale con rigido strale il cor m'impiaò, | cangiando mia sorte col dardo di morte il cor sanerò” (“From fire and ice I have no respite [...] if the fatal blow

of an unwavering arrow pierced my heart, | overturning my fate brought by death's dart I will heal my heart”). The joyful exterior of “airy haziness” therefore masks a genuine lament, recalled by the descending tetrachords.

When opera first arrived in the public sphere in the theatres of Venice, the descending tetrachord became a ubiquitous feature of the first melodramas, and especially the works of Francesco Cavalli, appearing whenever the libretto required a lament. One generation later, strophic ariettas with dance rhythms began to lighten the form of the long recitatives, but this “emblem” of sadness and abandonment remained fully in use. One very effective example is the aria *Alma mia* from Antonio Cesti's *L'Argia*, sung by the opera's lead character, the princess Argia. Having been abandoned by king Selino, she disguises herself as a young servant called Laurindo to get her revenge on the traitor without being recognised, but all is resolved amicably in the end. Cesti's opera was performed for the first time at the imperial court of Vienna in 1655 to mark Christina, Queen of Sweden's journey to Rome, and became one of the most successful productions of the seventeenth century thanks to repeat performances in Italy, particularly in Naples and later in Venice.

One of the early stars of the first years of Venetian opera was Benedetto Ferrari, a theorist and poet from Modena, who presented the first opera at the Teatro San Cassiano – *L'Andromeda* – with Francesco Manelli in 1637. His second collection of *Musiche varie a voce sola* was published the same year, dedicated to the English ambassador Basil Feilding. The book also featured a *cantata spirituale* with words by a poet from Lucca, Ottavio Orsucci, entitled *Queste pungenti spine*, and this piece provides another perfect example of the use of the descending tetrachord in the (*ostinato*) bass, above which, in successive verses, a singing part develops a collection of highly virtuosic variations, interspersed with a refrain.

The same lament format was therefore applied equally to both secular arias and sacred music. Another example of its use in a sacred context is *Hor ch'è tempo di dormire*, “a spiritual canzonetta based on a lullaby”, published in Tarquinio Merula's collection *Curtio precipitato et altri capricij composti in diversi modi vaghi e leggiadri* (Venice 1638). The unique feature of this piece is the endlessly

repeated semitone interval (A-Bb) in the bass line, above which the singer constructs a series of virtuosic variations that explore all the possible directions suggested by the text, in which the sweetness of the words whispered by the mother of the infant Jesus hides the terrible awareness of the sacrifice her son will have to make. Following this hypnotic, incessant repetition, in the finale, when the infant has fallen asleep, a vibrant sequence in the basso continuo enhances the harmony, purposefully introduced by the usual descending tetrachord (D-C#-B-A), since the mother no longer needs to express her sadness, and will remain “with head bowed”, watching over the child. (Appropriately, this sacred canzonetta is introduced in this recording by a sonata by the leading female musician with a religious background of the seventeenth century, Isabella Leonarda, who entered the monastery of Novara in the same period and went on to compose over 200 sacred works and dozens of instrumental pieces). Giovanni Felice Sances's work *Pianto della Madonna* – published, like Merula's “lullaby”, in 1638 – is on the same theme, although this time explicitly connected to the Passion of Christ. It appeared in the book of *Motetti a una, due, tre e quattro voci*, composed by Sances while he was working for the imperial court of Vienna. Sances – who was born in Rome and became an esteemed member of the ducal chapel of St Mark's Basilica in Venice before moving to Austria, had a similar career path to many of those featured on this recording: composers who were also virtuoso singers, who could captivate the public by performing their own music for solo voice. The work by Sances presented here is a setting of the Latin medieval text *Stabat Mater*, the most mournful liturgical prayer in Christianity: after some initial short verses, the composition contains an *ostinato* repetition of a descending tetrachord, with chromatic embellishment, a technique used later by Purcell in the famous final lament of his opera *Dido and Aeneas*. Two years after Sances, Claudio Monteverdi also dedicated a piece entitled *Pianto della Madonna* to Eleonora Gonzaga, the wife of the emperor of Austria, in his large anthology of sacred music *Selva morale e spirituale*. However, this was a *contrafactum*; he simply recycled the old *Lamento di Arianna* from 1608, but with new words. The lament therefore went full circle in the first half of the seventeenth century, ending – quite aptly – with another form of repetition.

– Dinko Fabris

"OSTINATI LAMENTI":
QUATTRO NOTE RIPETUTE CHE
ESPRIMONO
IL DOLORE

Il *lamento* è un genere letterario che si è sviluppato dal Medioevo nelle letterature romanze, con vari nomi, in cui generalmente un personaggio si lamenta in prima persona per amori non corrisposti, per una perdita o addirittura per la sua stessa morte. Divenne molto popolare in Italia durante il Rinascimento grazie soprattutto alla diffusione dell'industria dell'editoria e al recupero dei classici greci e latini, come nei lamenti che Ariosto riprende da Ovidio (per esempio il pianto di Olimpia). La crisi economica del primo Seicento e il clima penitenziale della Controriforma favorirono il moltiplicarsi di lamenti sacri e profani, sempre più spesso in forma di poesie destinate all'esecuzione musicale. Il poeta Giambattista Marino fu tra i primi a intitolare *Lamento* una delle sue *Egloghe* pastorali (composte a Napoli alla fine del secolo XVI ma pubblicate a Venezia nel 1627), in cui descrive il canto disperato del pastore Aminta abbandonato dalla sua Amarille: "altra armonia più bella | amor forma in te stesso | sol di sospiri, e di dolenti note". E nella canzone *Sospiri* dalla stessa raccolta, ancora Marino avverte: "Qualhor duo cor selvaggi | Amor accorda, e cria | canoro canto, e musico lamento | che soave concerto". E la musica entrò dirompente nella tradizione letteraria del lamento con l'opera *Arianna* di Monteverdi (Mantova 1608), di cui non per caso sopravvive soltanto il lungo e coinvolgente *Lamento di Arianna*, grazie alla forte impressione creata già sui contemporanei che non mancarono di piangere dopo la prima esecuzione da parte dell'attrice-cantante Virginia Andreini. Quel modello evidenziava una caratteristica che sarà poi tipica di tutti i lamenti in musica successivi, ossia il costituire un "pezzo chiuso" ma strutturalmente diverso dalle tipiche arie monodiche del tempo. Lo si vede bene nei cinque brani intitolati "lamento in stile recitativo" inclusi nel *Quarto e Quinto libro delle arie* (1621-1623) di Sigismondo D'India autore anche di un *Lamento di Didone* a voce sola composto prima del 1627. Si arrivò gradualmente ad assegnare nei lamenti monodici "in stile recitativo" un ruolo sempre più fondamentale alla parte di basso su cui si reggeva l'armonia del canto, che cominciò a presentare sempre più spesso una ripetizione dello stesso modulo: un tetracordo discendente,

ossia quattro note che scendono all'interno di un intervallo di quarta. La ripetizione ossessiva di questo modulo ("basso ostinato") si prestava particolarmente ad evocare l'effetto di un grande dolore sull'animo umano, che poteva arrivare fino alla pazzia, suscitando empatia e compassione. Ancora una volta la migliore rappresentazione di questo nuovo schema di lamento su tetracordo discendente ostinato fu composto da Monteverdi: *Il lamento della Ninfa*, pubblicato nell'*Ottavo libro de madrigali* nel 1638. Ma gli esempi sono innumerevoli e quello schema si diffuse come modello compositivo e per improvvisazioni vocali e strumentali in tutta Italia, esercitando poi a lungo un'influenza più internazionale. Come ha ben distinto Ellen Rosand, che per prima ha definito il tetracordo discendente "An emblem of lament" (in un saggio apparso su "The Musical Quarterly" nel 1979), ben prima del 1638 i più importanti compositori italiani avevano pubblicato almeno un brano basato su questa struttura di lamento, anche se formalmente si trattava di bassi di danze diverse, dalla *passacaglia* alla *ciaccona*, dalla *romanesca* al *ruggiero*, tutti rigorosamente ostinati. In questa registrazione i brani vocali su basso ostinato (e in particolare con tetracordo discendente) sono introdotti da sinfonie e toccate per uno o più strumenti, di autori tra i più celebri del tempo - come Frescobaldi, Kapsperger, Pandolfi Mealli e Uccellini-, secondo la prassi tipica del tempo.

L'aria strofica di Monteverdi *Si dolce è il tormento* (pubblicata in una antologia del 1624), è un interessante caso che si allontana dalla definizione di "lamento" che abbiamo finora descritto. Il basso non è propriamente ostinato e il testo spiega che il protagonista si lamenta di un "tormento" che però è "dolce", in quanto effetto benefico dell'amore. Tuttavia la melodia del canto che esprime tali concetti, basati su continui ossimori (dolce-tormento, cruda-beltà, bellezza-fierezza), è proposta come un doppio tetracordo discendente ripetuto in maniera ostinata: infatti, come spiega la terza strofa, il cuore del protagonista è continuamente tormentato ("Per foco, per gelo riposo non ho,[...] se colpo mortale con rigido strale il cor m'impiaog, | angiendo mia sorte col dardo di morte il cor sanerò") e solo la morte potrà portare sollievo. Dunque anche sotto l'apparenza gioiosa di una "ariosa vaghezza", può nascondersi un autentico lamento, richiamato dai tetracordi discendenti.

Quando nacque l'opera in musica "pubblica", nei teatri di Venezia, il tetracordo discendente divenne onnipresente nei primi melodrammi, soprattutto nelle opere di Francesco Cavalli, ogni volta che il libretto prevedeva un lamento. Nella generazione successiva, le ariette strofiche in ritmi danzanti cominciarono ad alleggerire la struttura dei lunghi recitativi, ma questo "emblema" di dolore e abbandono restò ancora pienamente in uso. Un esempio molto efficace è l'aria *Alma mia* da *L'Argia* di Antonio Cesti: è cantata dalla protagonista dell'opera, la principessa Argia abbandonata dal re Selino, già travestita da giovane servitore col nome di Laurindo per presentarsi non riconosciuta e vendicarsi del traditore, ma il finale sarà lieto. L'opera di Cesti fu rappresentata per la prima volta alla corte imperiale di Vienna nel 1655 in occasione del viaggio verso Roma della regina Cristina di Svezia, e divenne uno dei più grandi successi del secolo grazie alle riprese in Italia, soprattutto a Napoli e poi Venezia.

Tra i primi protagonisti della nascita dell'opera veneziana era stato Benedetto Ferrari, tiorbista e poeta modenese, che aveva presentato con Francesco Manelli la prima opera al Teatro San Cassiano, *L'Andromeda*, nel 1637. Nello stesso anno era stata pubblicata a Venezia la sua seconda raccolta di *Musiche varie a voce sola*, dedicata all'ambasciatore inglese Basil Feilding. Nel libro figurava anche una cantata spirituale sui versi di un poeta di Lucca, Ottavio Orsucci, intitolata *Queste pungenti spine*. Anche questo brano è un perfetto esempio di utilizzo del tetracordo discendente al basso (ostinato) su cui si svolge in strofe successive un canto con variazioni molto virtuosistiche, separate da un ritornello.

Dunque lo stesso schema del lamento veniva applicato indifferentemente alle arie profane ma anche ai contesti sacri. Un altro esempio di questo secondo utilizzo è *Hor ch'è tempo di dormire*, "canzonetta spirituale sopra alla [ninna] nanna" pubblicata nella raccolta di Tarquinio Merula *Curtio precipitato et altri capricij composti in diversi modi vaghi e leggiadri* (Venezia 1638). La particolarità di questo brano è nella formula iterativa del basso, che ripete all'infinito un intervallo di semitono (La-Sib) su cui il canto costruisce una serie di variazioni virtuose che esplorano tutte le possibili direzioni suggerite dal testo che, dietro la dolcezza delle parole sussurrate dalla Madre del Bambino Gesù, nasconde la terribile consape-

volezza del sacrificio cui andrà incontro il Figlio. Dopo questa ripetizione ipnotica e martellante, improvvisamente nel finale, dopo che il bimbo si è addormentato, l'armonia si arricchisce di un vivace percorso al basso continuo, non a caso introdotto dal solito tetracordo discendente (Re-Do#-Si-La), perché la madre ormai non ha motivo di esprimere il suo dolore e resterà "a capo chino" vegliando sul piccolo. (coerentemente, questa canzonetta sacra è introdotta nella presente registrazione da una sonata della più celebre religiosa-musicista del Seicento, Suor Isabella Leonarda, entrata nel monastero di Novara negli stessi anni e divenuta poi autrice di oltre 200 composizioni sacre e decine di pezzi strumentali). Sullo stesso tema, ma esplicitamente ricondotto alla Passione di Cristo, è il *Pianto della Madonna* di Giovanni Felice Sances, pubblicato anch'esso nel 1638 come la "ninna nanna" di Merula, nel libro di *Motetti a una, due, tre e quattro voci*, composti da Giovanni Felice Sances mentre era al servizio della corte imperiale di Vienna. La carriera di Sances, nato a Roma e divenuto autorevole membro della cappella ducale di San Marco prima di trasferirsi in Austria, fu simile a quella di molti dei protagonisti di questa registrazione, compositori in grado di conquistare il pubblico cantando da virtuosi le proprie musiche a voce sola. In questo caso Sances intona il testo medievale latino dello *Stabat Mater*, dunque la più dolorosa delle preghiere liturgiche del mondo cristiano: e infatti dopo i versetti iniziali, la composizione presenta l'ostinata ripetizione del tetracordo discendente, arricchito cromaticamente come sarà più tardi il celebre lamento finale di *Dido and Aeneas* di Purcell. Due anni dopo Sances, anche Claudio Monteverdi dedicherà ad Eleonora Gonzaga, moglie dell'imperatore d'Austria, nella sua grande antologia di musiche sacre *Selva morale e spirituale*, un brano intitolato *Pianto della Madonna*, ma si tratta di un *contrafactum*, ossia di un travestimento con nuovo testo dell'antico *Lamento di Arianna* del 1608. E così il cerchio sul lamento in musica nella prima metà del Seicento si chiude: con una ostinata ripetizione, naturalmente.

– Dinko Fabris

PIANTO DELLA MADONNA
 STABAT MATER
 GIOVANNI FELICE SANCES
 TRANSLATION: EDWARD CASWALL

Stabat Mater dolorosa luxta crucem lacrimosa Dum pendebat Filius	<i>At the cross her station keeping, stood the mournful mother weeping, close to Jesus to the last.</i>	Fac me vere tecum flere, Crucifixo condolere, Donec ego vixero.	<i>Let me mingle tears with thee, mourning Him Who mourned for me, all the days that I may live.</i>
Cuius animam gementem Contristatam et dolentem Pertransivit gladius	<i>Through her heart, his sorrow sharing, all his bitter anguish bearing, now at length the sword had passed.</i>	luxta crucem tecum stare, Te libenter sociare In planctu desidero	<i>By the cross with thee to stay, there with thee to weep and pray, this of thee I ask to give.</i>
O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater unigeniti!	<i>Oh how sad and sore distressed was that mother highly blessed, of the sole-begotten One!</i>	Virgo virginum praeclara, Mihi iam non sis amara Fac me tecum plangere	<i>Virgin, of all virgins blest, listen to my fond request: let me share thy grief divine;</i>
Quae moerebat et dolebat, Et tremebat cum videbat Nati poenas incliti	<i>Christ above in torment hangs, she beneath beholds the pangs of her dying glorious Son.</i>	Fac, ut portem Christi mortem Passionis eius sortem, Et plagas recolere.	<i>Let me, to my latest breath, in my body bear the death of that dying Son of thine.</i>
Quis est homo qui non fleret, Christi Matrem si videret In tanto supplicio?	<i>Is there one who would not weep, whelmed in miseries so deep, Christ's dear Mother to behold?</i>	Fac me plagis vulnerari, Cruce hac inebriari, Ob amorem Filii	<i>Wounded with his every wound, steep my soul till it hath swooned, in His very blood away;</i>
Quis non posset contristari, Piam Matrem contemplari Dolentem cum Filio?	<i>Can the human heart refrain from partaking in her pain, in that Mother's pain untold?</i>	Inflammatum et accensus Per Te, Virgo, sim defensum In die iudicii.	<i>Be to me, o Virgin, nigh, lest in flames I burn and die, in that awful judgment day.</i>
Pro peccatis suae gentis Vidit Iesum in tormentis, Et flagellis subditum.	<i>For the sins of His own nation saw Him hang in desolation, all with bloody scourges rent.</i>	Fac me cruce custodiri Morte Christi praemuniri Confoveri gratia	<i>Christ, when thou shalt call me hence, be Thy mother my defense, be Thy cross my victory;</i>
Vidit suum dulcem natum Moriendo desolatum Dum emisit spiritum	<i>Bruised, derided, cursed, defiled, she beheld her tender child till His Spirit forth he sent.</i>	Quando corpus morietur, Fac, ut animae donetur Paradisi gloria. Amen.	<i>While my body here decays, may my soul Thy goodness praise, safe in Paradise with Thee.</i>
Eia Mater, fons amoris Me sentire vim doloris Fac, ut tecum lugeam	<i>O, thou Mother, fount of love touch my spirit from above make my heart with thine accord:</i>		
Fac, ut ardeat cor meum In amando Christum Deum Ut sibi complaceam	<i>Make me feel as thou has felt; make my soul to glow and melt with the love of Christ our Lord.</i>		
Sancta Mater, istud agas, Crucifigi fige plagas Cordi meo valide.	<i>Holy Mother, pierce me through, in my heart each wound renew of my Saviour crucified:</i>		
Tui nati vulnerati, Tam dignati pro me pati, Poenas mecum divide.	<i>Let me share with thee his pain, who for all my sins was slain, who for me in torments died.</i>		

SI DOLCE È' L TORMENTO
SO SWEET IS THE TORMENT

CLAUDIO MONTEVERDI

TEKST: CARLO MILANUZZI

TRANSLATION: © NICHOLAS CORNFORTH

Si dolce è'l tormento
Ch'in seno mi sta,
Ch'io vivo contento
Per cruda beltà.
Nel ciel di bellezza
S'accreschi fiera
Et manchi pietà:
Che sempre qual scoglio
All'onda d'orgoglio
Mia fede sarà.

La speme fallace
Rivolgam' il piè,
Diletto ne pace
Non scendano a me,
E l'empia ch'adoro
Mi nieghi ristoro
Di buona mercè:
Tra doglia infinita,
Tra speme tradita
Vivrà la mia fè.

Per foco e per gelo
riposo non ho
nel porto del Cielo
riposo haverò...
se colpo mortale
con rigido strale
il cor m'impiegò
cangiando mia sorte
col dardo di morte
il cor sanerò...

Se fiamma d'amore
Già mai non senti
Quel rigido core
Ch'il cor mi rapì,
Se nega pietate
La cruda beltate
Che l'alma invaghi:
Ben fia che dolente,
Pentita e languente
Sospirimi un dì.

*So sweet is the torment
That lies in my heart,
That I can live content
With unfeeling, infatuating beauty.
In this earthly paradise
Vanity grows
And piety fades:
Yet like a rock
Against the wave of pride
My faith will always hold fast.*

*False hope
Turns away from me,
Neither pleasure nor peace
Descend upon me,
And the unholy woman I adore
Does not grant me the relief
Of her favour:
Amidst infinite pain
Amidst forlorn hope
My faith will live on.*

*From fire and ice
I have no respite
but at heaven's gates
I will find peace...
if the fatal blow
of an unwavering arrow
pierced my heart,
overturning my fate
brought by death's dart
I will heal my heart...*

*If the flame of love
Has never yet been felt
By the hard heart
That has stolen my own,
If I am shown no pity
By the cruel siren
That has enchanted my soul:
Then let it be that one day,
Languishing in pain and repentance,
She will sigh for me.*

HOR CH'È TEMPO DI DORMIRE
NOW THAT IT IS TIME TO SLEEP

TARQUINIO MERULA

TRANSLATION: UNKNOWN

Hor ch'è tempo di dormire
dormi figlio e non vagire
perché tempo ancor verrà
che vagir bisognerà.
Deh ben mio deh cor mio fà
fa la ninna ninna na.

Chiudi quei lumi divini
come fan gl'altri bambini
perché tosto oscuro velo
priverà di lume il cielo.
Deh ben mio deh cor mio fà
fa la ninna ninna na.

Over prendi questo latte
dalle mie mammelle intatte
perché ministro crudele
ti prepara aceto e fiele.
Deh ben mio deh cor mio fà
fa la ninna ninna na.

Amor mio sia questo petto
hor per te morbido letto
pria che rendi ad alta voce
l'alma al Padre su la croce.
Deh ben mio deh cor mio fà
fa la ninna ninna na.

Posa hor queste membra belle
vezzosette e tenerelle
perché poi ferri e catene
gli daran acerbe pene.
Deh ben mio deh cor mio fà
fa la ninna ninna na.

Queste mani e questi piedi
ch'or con gusto e gaudio vedi
ahime, com'in varii modi
passeran acuti chiodi!

Questa faccia gratiosa
rubiconda hor più di rosa
sputi e schiaffi sporcheranno
con tormento e grand'affanno.

*Now that it is time to sleep,
sleep, son, and don't cry;
for the time will come soon enough
when crying is needed.
O my dearest, my heart:
lullaby and sleep now.*

*Close those divine eyes
so other babies do;
for soon dark veil
will deprive the sky of light
O my dearest, my heart:
lullaby and sleep now.*

*Or take this milk
from my immaculate breasts;
for a cruel magistrate
is preparing vinegar and gall for you.
O my dearest, my heart:
lullaby and sleep now.*

*My love, let this breast
be now a soft bed for you,
before, with a loud voice, you give
your soul to the Father, on the cross.
O my dearest, my heart:
lullaby and sleep now.*

*Rest now your beautiful small limbs,
so charming and delicate;
for later, irons and chains
will cause them bitter pains.
O my dearest, my heart:
lullaby and sleep now.*

*These hands and feet,
which now you behold with zest and joy -
alas, in how many ways
will sharp nails pierce them!*

*This graceful face,
ruddier than a rose -
spitting and slaps will defile it
with torture and great suffering.*

Ah con quanto tuo dolore
sola speme del mio core
questo capo e questi crini
passeran acuti spini.

Ah ch'io questo divin petto
amor mio dolce e diletto
vi farà piaga mortale
empia lancia e disleale.

Dormi dunque figlio mio,
dormi pur Redentor mio,
perché poi con lieto viso
si vedrem in Paradiso.

Hor che dormi la mia vita
del mio cor gioia compita
tacia un'un con puro zelo
tacian sin la terra e'l Cielo.

E fra tanto io che farò?
Il mio ben contemplerò
ne starò col capo chino
sin che dorme il mio Bambino.

*Ah, with how much pain for you,
O only hope of my heart,
this head and this brow
will be pierced by sharp thorns.*

*For in this divine breast,
O my sweet and delightful love,
an impious traitorous spear
will make a mortal wound.*

*Sleep, therefore, my son,
sleep then, my Savior;
for later with joyful faces
we'll see each other in Paradise.*

*Now that you are sleeping, O my life,
O complete joy of my heart,
let all be quiet with pure zeal,
even the earth and the heavens.*

*Meanwhile, what shall I do?
I will watch my dear,
not letting my head bow
as long as my baby sleeps.*

QUESTE PUNGENTI SPINE
THESE STINGING HORNS
BENEDETTO FERRARI
TRANSLATION: UNKNOWN

I. Queste pungenti spine
Che ne'boschi d'abisso
Nodrite ed allevate
Affliggono, trafiggono
O crudeltade
O crudeltade
Il mio Signor e Dio

Son saete divine
Che col foco del cielo
Addolcite e temprate
Allettano, diletano
O, gran pietade
Il cor divoto, divoto e pio

E tu, anima mia
Non sai che sia dolore
Ancor non senti amore?
Non sai che sia dolore
Ancor non senti amore?

II. Ahi miserela
Ascolta
I tuoi vani dilette
I piaceri i contenti
Inducono conducono
O pene ostenti
Tè stessa al cieco inferno

Deh si mira mira una volta
Del tuo celeste amante
Le ferite ei tormenti
Che ch'amaro richiamano
O dolci accenti
Tè stessa al ciel eterno

E pure anima mia
Non sai che sia dolore
Ancor non senti amore?

*I. These stinging thorns
That in woods of the abyss
Couped and talled
Afflict, aggrieve
Oh cruelty
Oh cruelty
My Lord and my God*

*They are divine arrows
That, through heaven's fire
Appease and temper
Persuade, delight
Oh great devotion
The faithful and pious heart*

*And you, my soul
You don't know but pain
Still don't feel love?
You don't know but pain
Still don't feel love?*

*II. You poor,
if you just listen
to your pointless pleases,
to the pleasures and the satisfactions,
they will bring you down
in the dark hell
with griefs and pains.*

*Look, just look once
to the wounds and to the pains
of your heavenly lover
that will resound
like sweet words
and will bring you back to the heaven.*

*But even now, my dear soul,
don't you understand what pain is,
can you not feel the love yet?*

(Translation: Mariangiola Martello)

III. Stolta che fai?
Che pensi?
Il tuo Gesù tradito
Il tuo Gesù piagato
Si lacera, si macera
Ohimè, che stato
Ohimè, che stato
Solo per darti vita

E tu ingrata
I sensi ogn'hor
Più cruda induri
Sei di cor sì spietato
Sì rigido, sì frigido
O stelle, o fato
Che non procuri aita?
O aita

Ben veggio, anima mia
Non sai che sia dolore
Ancor non senti amore
Non sai che sia dolore
Ancor non senti amore

IV. Così dunque vivrai
senz'amor senza duolo
Nò nò
Rivolgi il core
Pieghevole piacevole
O buon fervore

À sì gravi martiri
E riverente ho mai
Pentita e lagrimosa
Manda dal petto fuore
Caldissimi dolcissimi
D'amor sensi e sospiri

Così anima mia
Saprai che sia dolore
Intenderai amore

III. *You make a fool of yourself
What are you thinking?
Your Jesus betrayed
Your Jesus wounded
Lacerates, torments himself
Oh, how bad is his condition
Oh, how bad is his condition
Just to give you life*

*And you, ungrateful
Your feelings every hour
You, unrelenting, harden them
Is your heart so ruthless
So rigid, so cold
Oh stars, oh fate
That you are not seeking help?
Oh help*

*Now I see, my soul
That you don't know but pain
Still don't feel love
That you don't know but pain
Still don't feel love*

IV. *Then you will really live in this way,
with no love and no pain,
no, no, no, no,
embrace with your heart
with pleasure and passion,
oh true faith,*

*these unbearable tortures,
and finally in the end,
remorseful and in tears,
you will let go out from your breast,
the warmest and sweetest
sighs of love.*

*And finally, my dear soul,
you will know what pain is,
and you will understand love.*

(Translation: Mariangiola Martello)

ALMA MIA
MY SOUL
MARC'ANTONIO CESTI
TRANSLATION: UNKNOWN

Alma mia e che sarà
se pietà non sperì più
sei rimasta in servitù
ne trovar può libertà.

Impetrar non può mercé
la schernita tua beltà
se costante serbi fe
a chi fede in sen non ha.

*My soul, and what of you will be
if pity you will no longer hope for
you are in servitude
and you cannot find liberty.*

*One cannot beg of her mercy,
that mocking beauty,
if you will keep constant faith
in one whom faith in their breast has not.*

MARIANNE BEATE KIELLAND
MEZZOSOPRAN

Magasinet Gramophone skriver om Marianne Beate Kielland: *'The mezzo-soprano is quite outstanding: strong, firm, sensitive in modulations, imaginative in her treatment of words, with a voice pure in quality, wide in range and unfalteringly true in intonation'*.

Hun har studert ved Norges musikk-høgskole under Svein Bjørkøy, men har også studert med Oren Brown og Barbara Bonney. Hun er i dag etablert som en av Europas fremste sangere, og opptrer jevnlig på konsertscenene i Europa, Østen og Amerika under dirigenter som Philippe Herreweghe, Fabio Biondi, Jordi Savall, Rinaldo Alessandrini, Christophe Rousset, Marc Minkowski, Masaaki Suzuki, Thomas Dausgaard, Juanjo Mena, Jos van Immerseel, Robert King, Andrew Manze, Daniel Reuss og Rune Bergmann.

Kielland ble i 2012 nominert til Grammy innen kategorien Best Vocal Classical Album for sin CD-utgivelse *Veslemøy Synsk* av Olav Anton Thommessen, og har med denne og mer enn 50 andre innspillinger, samt utstrakt konsertvirksomhet, befestet seg som en bemerkelsesverdig interpret av repertoar fra barokken helt fram til vår tids musikk.

Hun har tidligere gitt ut 11 CD-er på LAWO Classics sammen med pianisten Nils Anders Mortensen: *Früh* (LWC1033), *Sæle jolekveld* (LWC1040), *Grieg* (LWC1059), *Young Elling* (LWC1072), *The New Song* (LWC1097), *Whispering Mozart* (LWC1111), *Songs: Kielland/Dørums-gaard* (LWC1145), *Einsamkeit – Songs by Mahler* (LWC1157), *Eivind Groven Songs* (LWC1178), *Schumann Lieder* (LWC1197) med baryton Johannes Weisser og *Så kort ein sommar menneska har – Songs by Gisle Kverndokk* (LWC1220). I 2015 ga hun ut *Påsketid* (LWC1077) med Elise Båtnes på fiolin og Kåre Nordstoga på orgel, i 2017 kom *Terra Nova* (LWC1125) med komponist og pianist Jan Gunnar Hoff, og i 2020 ga hun ut *Lofotoriet* av Ketil Bjørnstad (LWC1202) med Lofoten Voices og MiNensemblet.

MARIANNE BEATE KIELLAND
MEZZO-SOPRANO

The classical music magazine Gramophone wrote of Marianne Beate Kielland: *'The mezzo-soprano is quite outstanding: strong, firm, sensitive in modulations, imaginative in her treatment of words, with a voice pure in quality, wide in range, and unfalteringly true in intonation.'*

Kielland studied at the Norwegian Academy of Music with Svein Bjørkøy. Her other teachers have included Oren Brown and Barbara Bonney. Considered today one of Europe's leading singers, she performs regularly on major concert stages in Europe, America and The East. Among the conductors with whom she has performed are Philippe Herreweghe, Fabio Biondi, Jordi Savall, Rinaldo Alessandrini, Christophe Rousset, Marc Minkowski, Masaaki Suzuki, Thomas Dausgaard, Juanjo Mena, Jos van Immerseel, Robert King, Andrew Manze, Daniel Reuss and Rune Bergmann.

In 2012 she received a Grammy nomination in the category of 'Best Classical Vocal Solo' for her recording of *Veslemøy Synsk* by the composer Olav Anton Thommessen. With more than fifty other albums in addition to a demanding concert schedule, Marianne Beate Kielland is established as an exceptional performer with a wide-ranging repertoire from baroque to contemporary.

Together with pianist Nils Anders Mortensen she has previously released 11 recordings on the LAWO Classics label: *Früh* (LWC1033), *Sæle jolekveld* (LWC1040), *Grieg* (LWC1059), *Young Elling* (LWC1072), *The New Song* (LWC1097), *Whispering Mozart* (LWC1111), *Songs: Kielland/Dørums-gaard* (LWC1145), *Einsamkeit – Songs by Mahler* (LWC1157), *Eivind Groven Songs* (LWC1178), *Schumann Lieder* (LWC1197) with baritone Johannes Weisser, and *Så kort ein sommar menneska har – Songs by Gisle Kverndokk* (LWC1220). In 2015 she released *Påsketid* (LWC1077) with violinist Elise Båtnes and organist Kåre Nordstoga, in 2017 she released *Terra Nova* (LWC1125) with composer and pianist Jan Gunnar Hoff, and in 2020 she released *The Lofoten Oratorio* by Ketil Bjørnstad (LWC1202) with Lofoten Voices and Min-Ensemblet.

OSLO CIRCLES

Barokkensemblet Oslo Circles ble grunnlagt i 2015 av barokkfiolinisten Astrid Kirschner, og med på laget har hun ledende musikere fra det skandinaviske og internasjonale barokkmiljøet. Med nysgjerrighet og lidenskap blåser musikerne støv av de gamle partiturene og viser hvor moderne barokkmusikk kan være. Musikerne finner man også i andre internasjonale barokkgrupper som Concerto Copenhagen, B'Rock, Academia Montis Regalis, Barokkanerne, Barokksolistene og Akademie für Alte Musik Berlin.

Oslo Circles har samarbeidet med sangere som David Hansen (kontratenor), Berit Norbakken (sopran), Marianne Beate Kielland (mezzosopran), Halvor F. Melien (bassbaryton), Magnus Staveland (tenor), skuespilleren Anders Baasmo Christiansen og flere. Oslo Circles har gjestet internasjonale festivaler som Froville Festival (Frankrike), Baroque & Beyond (Sverige), Wunderkammer (Italia), Spazio & Musica (Italia), og Varaždin Baroque Nights (Kroatia) hvor gruppen vant kritikerprisen for festivalens beste musikaliske interpretasjon. Oslo Circles' første CD *One Charming Night* med arier og teatermusikk av Henry Purcell (med David Hansen, kontratenor) ble lansert i november 2019. Pressen ga den terningkast 6 og kalte innspillingen *'helt praktfull'*, musikerne *'fabelaktig innfallsrike'* og mente *'kort sagt er dette en av de mest renskipket festlige innspillingerne jeg har hørt på årevis'*, (Martin Anderson, klassiskmusikk.com).

I 2018 startet Oslo Circles sin egen barokke konsertserie i Oslo, 1685. Oslo Circles er støttet av Norsk kulturråd, Music Norway, Fond for utøvende kunstnere, Aksel Byes legat og Oslo kommune.

www.oslocircles.com

Musicians:

Astrid Kirschner baroque violin

Maria Ines Zanollo baroque violin

Mime Brinkmann baroque cello, viola da gamba

Karl Nyhlin theorbo, archlute

Mariangiola Martello harpsichord, positive organ

OSLO CIRCLES

Oslo Circles was founded in Oslo in 2015 by the baroque violinist Astrid Kirschner, and consists of some of the most established musicians in Scandinavia within the world of baroque music. The members of the group regularly play in orchestras like Concerto Copenhagen, Barokksolistene, B'Rock, Barokkanerne, Academia Montis Regalis, Les Musiciens du Louvre and Helsinki Baroque Orchestra. Astrid Kirschner has gathered a "musical circle", where all the members bring to the group their unique talent and musical experience, adding their personal input of different styles, nationalities and backgrounds. Playing in different formats has allowed Oslo Circles to adapt to various concepts and programs, with both well known and unknown baroque music. Oslo Circles has a passion for showing how modern baroque music can be – through playfulness, enthusiastic curiosity and freedom in the moment of performing.

The group works in close collaboration with David Hansen (countertenor), Mari-anne Beate Kielland (mezzo-soprano), Berit Norbakken (soprano), Magnus Staveland (tenor) and the Norwegian film actor Anders Baasmo Christiansen. Oslo Circles has performed at international music festivals like Froville (France), Baroque & Beyond (Sweden), Wunderkammer (Trieste, Italy), Spazio & Musica (Vicenza, Italy) and Varaždin Baroque Nights (Croatia), where Oslo Circles in 2019 received the prize for the festival's best musical interpretation for this program *Lamento*. Oslo Circles' first CD *One Charming Night* with the countertenor David Hansen, with arias & theatre music by Henry Purcell was released in november 2019. The press called the recording *'entirely wonderful'*, the musicians *'terrifically inventive'* and the CD *'one of the most sheerly enjoyable recordings I have heard in years'* (Martin Anderson, klassiskmusikk.com). Other press voices: *'Excellent playing and singing, a recording from the top drawer. Highly recommendable'* (musicweb-international) and *'truly magical'* (Bayern 4 Klassik).

In 2018 Oslo Circles started its own concert series, named 1685 at the baroque church Akershus slottskirke in the heart of Oslo. Oslo Circles receives the support of Arts Council Norway, Fund for Performing Artists, Music Norway and Oslo City Council.

www.oslocircles.com



1 CANZONE QUARTA A 2 CANTI__03:02
GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643)

2 FIORI MUSICALI: TOCCATA PER LE LEVATIONE__03:08
GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643)

3 PIANTO DELLA MADONNA (STABAT MATER)__10:31
GIOVANNI FELICE SANCES (CA. 1600-1679)

4 SONATA A VIOLINO SOLO OPERA IV:
LA VINCIOLINA__07:01
GIOVANNI ANTONIO PANDOLFI MEALLI (CA. 1620-1669)

5 SINFONIA GRAVE A 5__03:29
SALAMONE ROSSI (CA. 1570-1630)

6 SI DOLCE È'L TORMENTO, SV 332__04:20
CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)

7 SONATA XII OPERA XVI (INTRO)__02:11
ISABELLA LEONARDA (1620-1704)

8 CANZONETTA SPIRITUALE SOPRA ALLA NANNA
'HOR CH'È TEMPO DI DORMIRE'__07:03
TARQUINIO MERULA (1595-1665)

9 SONATA XXVI SOPRA 'LA PROSPERINA'
OPERA IV__03:34
MARCO UCCELLINI (1603-1680)

10 LIBRO QUARTO D'INTAVOLATURA
DI CHITARRONE (1640): TOCCATA IX__03:16
GIOVANNI GIROLAMO KAPSBERGER (CA. 1580-1651)

CANTATA SPIRITUALE 'QUESTE PUNGENTI SPINE'
BENEDETTO FERRARI (CA. 1603-1681)

11 I. PRIMA PARTE__03:17

12 II. SECONDA PARTE__03:32

13 III. TERZA PARTE__03:10

14 IV. ULTIMA PARTE__03:02

15 L'ARGIA: ALMA MIA__03:22
MARC' ANTONIO CESTI (1623-1669)

RECORDED IN SOFIENBERG CHURCH, OSLO, 18-21 JUNE 2020

PRODUCER: VEGARD LANDAAS | BALANCE ENGINEER: THOMAS WOLDEN | EDITING: VEGARD LANDAAS | MASTERING: THOMAS WOLDEN |
BOOKLET NOTES: DINKO FABRIS | ENGLISH TRANSLATION: VERBOO | NORWEGIAN TRANSLATION: TOR TVEITE | BOOKLET EDITOR: HEGE WOLLENG |
COVER DESIGN AND PHOTOS: ANNA-JULIA GRANBERG / BLUNDERBUSS

THIS RECORDING HAS BEEN MADE POSSIBLE WITH SUPPORT FROM:
FUND FOR PERFORMING ARTISTS
CREO - THE UNION FOR ARTS AND CULTURE



LWC1226 © 2022 LAWØ
LAWØ CLASSICS www.lawo.no