

A black and white photograph of three performers against a dark background. On the left is Mime Yamahiro Brinkmann, a woman with dark hair, looking towards the camera with a slight smile. In the center is Ruby Hughes, a woman with long dark hair, looking upwards and to the right. On the right is Jonas Nordberg, a man with a beard and short hair, looking directly at the camera.

H E R O I N E S
of LOVE and LOSS

RUBY HUGHES soprano
MIME YAMAHIRO BRINKMANN cello
JONAS NORDBERG lute

- KAPSBERGER, GIOVANNI (1580–1651)
- ❶ TOCCATA ARPEGGIATA for theorbo solo 2'31
- PURCELL, HENRY (1659–95)
- ❷ OH! LEAD ME TO SOME PEACEFUL GLOOM *Text: John Fletcher* 3'53
- VIVALDI, ANTONIO (1678–1741)
- from CELLO SONATA IN G MINOR, RV 42
- ❸ I. Preludio. *Largo* 4'01
- BENNET, JOHN (1575–after 1614)
- ❹ VENUS' BIRDS *Text: Anon.* 3'15
- VIVALDI, ANTONIO
- from CELLO SONATA IN G MINOR
- ❺ II. Allemanda. *Andante* 3'40
- STROZZI, BARBARA (1619–77)
- ❻ L'ERACLITO AMOROSO *Text: Anon.* 7'21
- PICCININI, ALESSANDRO (1566–1638)
- ❼ CIACCONA for theorbo solo 2'44
- SESSA, CLAUDIA (1570–1619)
- ❽ OCCHI IO VISSI DI VOI *Text: Angelo Grilli* 2'03
- ANONYMOUS (17th century)
- ❾ THE WILLOW SONG *Text: Anon.* 3'14

CACCINI, FRANCESCA (1587–1640)

10 LASCIATEMI QUI SOLO *Text: Anon.* 7'20

STROZZI, BARBARA

11 LAMENTO: LAGRIME MIE *Text: Pietro Dolfino* 7'49

VIVALDI, ANTONIO

from CELLO SONATA IN G MINOR

12 III. Sarabanda. *Largo* 4'36

13 IV. Giga. *Allegro* 3'21

VIZZANA, LUCREZIA (1590–1662)

14 O MAGNUM MYSTERIUM *Text: Anon.* 3'18

PURCELL, HENRY

15 DIDO'S LAMENT *Text: Nahum Tate* 4'56

ANONYMOUS (16th century)

16 O DEATH, ROCK ME ASLEEP *Text: attr. to Anne Boleyn* 5'00

TT: 71'28

RUBY HUGHES *soprano*

MIME YAMAHIRO BRINKMANN *cello*

JONAS NORDBERG *theorbo / lute / archlute*

Foreword

‘Love and Loss’ in various manifestations play the principal role in this collection of songs. The music of the 16th and 17th centuries has always fascinated me, especially the intimate and revealing chamber music. The universal themes of love and loss were often at the heart of the composers’ message, which would be at times earthbound, tragic and full of woe, or overflowing with elation and an otherworldly sense of the spiritual.

Throughout this recording Jonas and Mime play multidimensional roles, sometimes as soloist, sometimes supporting the voice in inventive counterpoint. This trio of plucked and bowed instruments with voice is one of the richest, most dramatic and expressive of musical combinations.

We were often experimenting with sound and colour in relation to the words, and were astonished to discover an abundance of possibilities within the dynamics of the trio. Scores in the 16th and 17th century were often not fully realized and this allowed us ample room for improvisation and spontaneity.

Our aim in making this selection is to cast a spotlight on some of our favourite women composers of the period by putting them together with celebrated classical heroines. It would be wonderful to see these brave pioneers brought out of relative obscurity and placed alongside more renowned composers.

I would like to express my heartfelt thanks to Mime, who plays her cello with such generosity of spirit, and to Jonas for his kindness and exceptional musicianship. Thanks also to BIS for their support in this project, and to my wonderful managers Nicki Wenham and Rebecca Considine. Finally, a thousand thanks to Dave Okumu and my mum for their unending support and love.

A handwritten signature in black ink, reading "Ray Hyman". The signature is fluid and cursive, with the first name "Ray" and last name "Hyman" clearly distinguishable.

‘List to the heavy part the music bears,
Woe weeps out her division, when she sings.’

Ben Jonson, *Cynthia's Revels* (1600)

The female voice has been assigned a mourning role since the dawn of time, through keening, wailing and ululation. We can still detect the germ of such spontaneous lament in the great arias of opera's doomed heroines. And it was in the 16th century, with the birth of Italian opera, that the female voice took wing. If libretti told of victimhood, music empowered the high voice, releasing its spectacular potential for self-expression.

The focus of this intimate sequence may be loss and lamentation, but here women have taken possession of the writing too. The 17th century was a surprisingly productive period for female composers: they may have required heroic levels of courage to rise above the barriers of educational restriction, social convention and sexual jeopardy associated with female creativity, but there were also opportunities that would disappear in later centuries.

The convent offered one: more than half the women who published music before 1700 were nuns. In this all-female environment, gifted musicians could develop their craft before a literally captive audience (following a 1563 ruling by the Council of Trent, nuns were confined to convents). The nun-composer **Claudia Sessa** left little trace: from a patrician Milanese family, she spent her life in the convent of Santa Maria Annunciata. The brief, intensely mystical aria ‘Occhi io vissi di voi’ is one of only two surviving works by her, published in a Venetian anthology in 1623, *Canoro pianto di Maria Vergine sopra la faccia de Christo estinto*. In this collection, Mary meditates on different parts of the dead Christ's anatomy; here it is his extinguished eyes. The devotional aspect of the singer being ‘sustained by your passing’ is heightened by rapid melismas on the words ‘morte’ and ‘gioire’, followed by a slow, faltering descent, broken by slow trills.

The convents of Bologna were renowned, even notorious, for their musical achievement, none more so than Santa Cristina della Fondazza, despite the harsh prohibitions of Archbishop Gabriele Paleotti, who forbade the nuns from receiving (male) instruction.

Lucrezia Vizzana (1590–1662) was a high-born singer, organist and composer at Santa Cristina, and from the evidence of her music published in *Componimenti musicali de motetti concertati* in 1623, she had – covertly – become familiar with the *stile moderno* of Monteverdi. Her ‘O magnum mysterium’ is an intensely private meditation on the mystery of Christ’s suffering, each dissonant phrase marking his wounds and ‘sharp suffering’, streaming alleluias following like a consonant balm.

Vizzana was forbidden to write for instruments other than the organ and occasionally bass viol at a time when instrumental virtuosity was on the rise in Italy, especially in her home town of Bologna. There the lutenist **Alessandro Piccinini** (1566–1638), who claimed to have invented the archlute, was dreaming up such intricate gems as the cheerful *Ciaccona* for solo theorbo, its delicate filigree variations on a ground retaining a sense of earthy improvisation. At the same time, in Rome, the German-Italian **Giovanni Kapsberger** (1580–1651) was also developing both the lute and the theorbo. His *Toccata arpeggiata* is a tour de force of sombre beauty, its flying arpeggios creating a deft harmonic arc, a precursor of the dazzling soloistic works of **Antonio Vivaldi** (1678–1741) a generation later. His Cello Sonata in G minor, RV 42, is a finely-wrought example of a *sonata da chiesa*, following the slow-fast-slow-fast pattern. Vivaldi teased out the soloistic qualities of the cello which, in Italy, was fast superseding the gentler viola da gamba, proving it could sing long-breathed arioso and dance as swiftly and delicately as the fiddle.

We return to the 17th century – to Florence, where the gifted singer-composer **Francesca Caccini** (1587–1640) was growing up in the fertile musical atmosphere of the Medici court. ‘La cecchina’, cherished daughter of Giulio, author of the influential manual *Le nuove musiche*, was renowned for the ‘finely spun’ beauty of her voice. At a time when the line between improvisation and composition was fluid, and singers were expected to produce music to show off their artistry, she early became known for her skill in introducing expressive dissonances and enriching the harmonic progress of the aria. A writer at the Medici court, Cristoforo Bronzini, said of her music that ‘she worked such stunning effects in the minds of her listeners that she changed them from what they had been.’

Head-hunted (unsuccessfully) by Henry IV of France, she became, in 1607, ‘La musica’ to the Grand Duke, sponsored by Christine de Lorraine, and was chosen to provide music for one of the earliest operas, *La stiava*. While much of her music has sadly not survived, she did leave a collection of secular monodies, *Il primo libro delle musiche*, to which this beautifully poised meditation belongs. In ‘Lasciatemi qui solo’ we can hear how she uses the new Florentine *stile recitativo*, in which the singer must ‘speak in music’ (*sprezzatura*) as naturally as possible. In this strophic song, a lonely, abandoned woman pleads to be left alone to die, while lovers must return to their ‘beautiful pleasures’. Akin to an incantation, over five stanzas it builds a quietly tragic force.

In the next generation, the extraordinary Venetian **Barbara Strozzi** (1619–77) was, like Caccini, a gifted singer and composer, but never enjoyed secure patronage. She was educated, but also pimped out by her father to his friend; her life as a professional musician was precarious and overshadowed by the taint of the courtesan. The fact that she succeeded in having no fewer than seven volumes of her music published is testament to an indomitable self-belief.

The highly perfumed, dramatic aria ‘L’Eraclito amoroso’ (‘Heraclites in Love’) gives us some indication of her own performance style: above the extremely slow descending bass, the vocal line weaves a richly sensuous, expressive narrative, each moan, sob and sigh dramatized. Plunging chromatic intervals and eyebrow-raising leaps enhance the charged atmosphere, where the pain of love pleases until hope dies. Here is music fit for the stage.

In her ‘Lamento’, the dramatic scope is amplified yet further: it opens with an anguished wail which cascades down over a trembling pedal, intoning the words ‘Lagrimie mie’ – ‘tears of mine’. The tonality is buffeted by daring accidentals; passages of searing arioso are interleaved with intimate recitative, the whole resolving in a major cadence of sudden tranquillity: it’s clear Strozzi embraced Monteverdi’s ‘second practice’, as articulated by his brother Giulio Cesare, ‘to make the words the mistress of the harmony and not the servant’.

From Venice to Elizabethan England: while Claudia Sessa was interned in her con-

vent, the Italian madrigal flourished in England, heard here in ‘Venus’ Birds’ by **John Bennet** (1575–1614), most famous for his ‘Weep, oh mine eyes’. Delicately prefaced by the lute, a melody enlivened by irregular, syncopated stresses flies free in a mournful chorus which comes to rest on a major chord. This switching between minor and major is also a feature of the haunting ‘Willow Song’, which Shakespeare has the troubled Desdemona sing in *Othello*. First recorded in a 1583 book of folk ballads with lute, it would have been a familiar augury of betrayal to Shakespeare’s audience.

In the music of **Henry Purcell** (1659–95), Italian innovation is ‘clog’d’ in the melancholy English vein to create indelible vocal art. The aria ‘Oh! lead me to some peaceful gloom’ was written in the last year of Purcell’s life, for John Fletcher’s play *Bonduca*. In the play, Bonduca (Boadicea), surrounded by Roman soldiers, has persuaded her daughter to take her own life. The aria borrows its sighing opening phrase from Dowland’s *Lachrimae* in a conscious homage to that legendary set of lamentations, before a lively middle section in which voice and cello dance in close counterpoint.

Purcell’s only full opera, *Dido and Aeneas*, boasts perhaps the most famous lament of them all. Here the descending, chromatic ground bass, entering naked on cello, is perfectly balanced by the slowly rising melody, culminating in the high, heart-stopping pleas to ‘Remember me’.

If ‘Dido’s Lament’ can move the stoniest heart, the final lament, ‘O death, rock me asleep’ (1536) has the force of a personal tragedy: the lyric is thought to have been written by Anne Boleyn herself while waiting for her execution in the Tower of London. The setting, too, has been ascribed to Boleyn, who was musically well-educated, but others have speculated the composer was her brother Lord Rochford or her lutenist Mark Smeaton. The insistent rocking, or tolling, figure in the bass casts its spell, while the lone voice ponders on the future: ‘I die, I die, I die, I die...’

© **Helen Wallace 2016**

Ruby Hughes began her musical studies as a cellist, graduating from the Guildhall School of Music in London before going on to study singing at the Hochschule für Musik und Theater, Munich and the Royal College of Music, London, on a full scholarship. A BBC New Generation artist in 2011–13, Ruby Hughes held a Borletti Buitoni Trust award, was shortlisted for a 2014 Royal Philharmonic Society Music award, and was winner of the first prize and audience prize at the 2009 London Handel competition.

She made her début at the Theater an der Wien in 2009 as Roggiero (*Tancredi*) conducted by René Jacobs, returning as Fortuna (*L'incoronazione di Poppea*). She has sung major roles at the London Handel Festival, Buxton Festival, Aix-en-Provence Festival, English National Opera, Garsington Opera, The Opera Group, Music Theatre Wales and Scottish Opera, as well as in Jonathan Miller's production of Bach's *St Matthew Passion* at the National Theatre. Festival appearances include the Edinburgh International Festival, the BBC Proms with the BBC National Orchestra of Wales and the BBC Symphony Orchestra, Cheltenham, Gent OdeGand, Göttingen, Lockenhaus, Lucerne, Manchester International, Nuremberg, St Endellion and West Cork. Ruby Hughes has broadcast and recorded extensively and has sung under many leading conductors; she is also a keen recitalist, working particularly closely with Joseph Middleton and Julius Drake.

<http://rubyhughes.com>

One of the most sought-after lutenists of his generation, **Jonas Nordberg** studied at the Salzburg Mozarteum and the Royal College of Music, Stockholm. In repertoire ranging from early Renaissance lute music to contemporary soundscape explorations on various historical lutes and guitars, he has appeared at festivals such as the Kammermusikfest Lockenhaus and the Greenwich and Stockholm Early Music Festivals. As a soloist and chamber musician he has performed at major venues including the Concertgebouw Brügge, Opernhaus Bonn, Grand Théâtre Luxembourg, Herkulessaal München, Malmö Opera, and Brooklyn Academy of Music and National Sawdust in New York. His work has been broadcast on Swedish television and radio, the BBC and Deutschlandfunk. As a continuo player he has performed with orchestras such as Concerto Köln, the Orchestra

of the Age of Enlightenment, the Salzburg Mozarteum Orchester and the Swedish Radio Symphony Orchestra. He enjoys an extensive collaboration with the choreographer Kenneth Kvarnström in stage works touring major European venues. In 2013 Nordberg and Kvarnström teamed up for a critically acclaimed duet, *sofa(r)*, combining elements of dance, baroque music for lute and theorbo, electronic music and speech. This also marked his début as a dancer. Jonas Nordberg's previous recordings for BIS include music by Vivaldi and J.H. Roman with the recorder virtuoso Dan Laurin.

www.jonasnordberg.com

After gaining her performance diploma on the modern cello at Toho Gakuen School of Music in Tokyo, **Mime Yamahiro Brinkmann** specialized in historical performance on the violoncello and viola da gamba at the Royal Conservatory in The Hague, graduating with a soloist diploma. She was a prizewinner at the first 'Concorso Internazionale Romano Romanini per strumenti ad arco' (Brescia, Italy; chairman Gustav Leonhardt) in 1995 and the first cellist to win the soloist prize at the Concours Musica Antiqua Brugge (Belgium) in 1996. She is active as a soloist and as a member of leading early music groups worldwide, participating in tours, festivals, opera productions and recordings with La Petite Bande, Bach Collegium Japan, Tafelmusik Baroque Orchestra, Apollo's Fire – the Cleveland Baroque Orchestra, Concerto Copenhagen, Paul Hillier's Theatre of Voices and Barokksolistene, among others. She appears on a number of recordings, and in 2016 released 'Cello Rising' (BIS-2214), with colourful repertoire from the first 100 years of cello history. Mime Yamahiro Brinkmann also gives masterclasses and coaches orchestras at festivals around the world. She currently lives in Sweden, where she is a member of the Drottningholm Baroque Ensemble and teaches the baroque cello at the Royal College of Music in Stockholm.



„Zähl’ zu der Musik gewicht’gem Anteil auch,
dass Wehklag’ entströmt, wenn sie singt.“

Ben Jonson, *Cynthia’s Revels* (1600)

Wehklage, Jammer, Geheul – seit Anbeginn der Zeit ist die weibliche Stimme dem Ausdruck von Trauer verbunden. Immer noch ist den großen Arien tragischer Opernheldinnen die Herkunft in der unmittelbaren Klage abzulesen. Mit der Geburt der italienischen Oper im 16. Jahrhundert nahm die weibliche Stimme ihren Aufschwung. Ging es in den Libretti um Opferrollen, rief die Musik die hohe Stimme auf den Plan, ihr spektakuläres Ausdruckspotenzial freizusetzen.

Wenngleich der Schwerpunkt dieser intimen Vorgänge auf Verlust und Wehklage lag, so hatten Frauen hier auch Anteil an der Komposition. Das 17. Jahrhundert war eine überraschend produktive Zeit für Komponistinnen: Es mochte heroischen Mut erfordern, die Barrieren zu überwinden, die aus Ausbildungsbeschränkungen, gesellschaftlichen Konventionen und den mit weiblicher Kreativität verbundenen sexuellen Ängsten bestanden – aber es boten sich auch Möglichkeiten, die in späteren Jahrhunderten verschwinden sollten.

Das Kloster bot eine solche: Mehr als die Hälfte der Frauen, die vor 1700 Musik veröffentlichten, waren Nonnen. In diesem rein weiblichen Umfeld konnten begabte Musikerinnen ihr Handwerk vor einem buchstäblich gefesselten Publikum herausbilden. (Durch einen Erlass des Konzils von Trient aus dem Jahr 1563 waren Nonnen an ihre Klöster gebunden). Von der komponierenden Nonne **Claudia Sessa** ist wenig überliefert: Sie entstammte einer Mailänder Patrizier-Familie und verbrachte ihr Leben im Kloster Santa Maria Annunciata. Die kurze und sehr mystische Arie „Occhi io vissi di voi“ ist eines von nur zwei Werken, die von ihr überliefert sind; es wurde 1623 in dem venezianischen Sammelband *Canoro pianto di Maria Vergine sopra la faccia de Christo estinto* veröffentlicht. In dieser Sammlung meditiert Maria über verschiedene Körperteile des toten Christus; hier sind es seine ausgelöschten Augen. Den andächtigen Gedanken, dass die Sängerin „durch deinen Tod errettet“ wird, verstärken schnelle Melismen auf die

Worte „morte“ und „gioire“, gefolgt von einem langsamen, stockenden Abstieg, den langsame Triller durchsetzen.

Die Klöster von Bologna waren berühmt-berüchtigt für ihre musikalischen Leistungen, und das galt insbesondere für Santa Cristina della Fondazza – trotz der harschen Verbote des Erzbischofs Gabriele Paleotti, der den Nonnen (männlichen) Unterricht untersagte. Die hochgeborene **Lucrezia Vizzana** (1590–1662) war Sängerin, Organistin und Komponistin in Santa Cristina, und ihren Beiträgen zu den *Componimenti musicali de motetti concertati* (1623) nach zu urteilen, hatte sie sich – heimlich – mit Monteverdis *stile moderno* vertraut gemacht. Ihr „O magnum mysterium“ ist eine eindringliche persönliche Meditation über das Geheimnis des Leidens Christi, in der jede dissonante Wendung seine Wunden und sein „bitterstes Leid“ markiert; Alleluias fließen daraufhin wie ein Balsam aus Konsonanzen.

Vizzana war es nicht gestattet, für andere Instrumente als die Orgel und, gelegentlich, die Gambe zu komponieren – und das zu einer Zeit, da die instrumentale Virtuosität in Italien immer stärker in den Fokus rückte, vor allem in ihrer Heimatstadt Bologna. Dort ersann der Lautenist **Alessandro Piccinini** (1566–1638), der die Erzlaute erfunden zu haben behauptete, so komplexe Gemmen wie die fröhliche *Ciaccona* für Theorbe, deren filigrane Variationen über einem ostinaten Bass ein Gefühl von erdverbundener Improvisation aufbewahren. Zur gleichen Zeit trug in Rom der Deutsch-Italiener **Giovanni Kapsberger** (1580–1651) zur Weiterentwicklung der Laute und der Theorbe bei. Seine *Toccata arpeggiata* ist eine Tour de Force von dunkler Schönheit, deren flirrende Arpeggien einen behändigen harmonischen Bogen erzeugen – Vorläufer der schillernden Solowerke, die **Antonio Vivaldi** (1678–1741) eine Generation später erschaffen sollte. Seine Cellosonate g-moll RV 42 ist ein vortrefflich gearbeitetes Beispiel einer Sonata da chiesa mit der typischen Satzfolge langsam-schnell-langsam-schnell. Vivaldi entlockte dem Cello, das in Italien zusehends die sanftere Viola da Gamba ablöste, mannigfache solistische Vorzüge und bewies, dass es ausgiebige Arioso-Partien singen, aber auch so flink und zart wie eine Fiedel tanzen konnte.

Wir kehren zurück zum 17. Jahrhundert und nach Florenz, wo die begabte Sängerin

und Komponistin **Francesca Caccini** (1587–1640) in der musikalisch fruchtbaren Atmosphäre am Hof der Medici heranwuchs. „La cecchina“, die verehrte Tochter von Giulio, Autor des einflussreichen Lehrwerks *Le nuove musiche*, war berühmt für die „fein gesponnene“ Schönheit ihrer Stimme. In einer Zeit, als die Grenze zwischen Improvisation und Komposition fließend war und man von Sängern erwartete, dass sie Musik präsentierten, die ihre Kunstfertigkeit demonstrierte, wurde sie früh für ihr Geschick bekannt, expressive Dissonanzen einzusetzen und den harmonischen Verlauf der Arie anzureichern. Ein Dichter am Hof der Medici, Cristoforo Bronzini, schrieb über ihre Musik, sie erzeuge „so erstaunliche Wirkungen in den Seelen ihrer Zuhörer, dass diese nachher Andere waren als zuvor.“

Nach erfolglosen Abwerbeversuchen Heinrichs IV. von Frankreich wurde sie, unterstützt von Christine von Lothringen, 1607 „La musica“ des Großherzogs und als Komponistin einer der frühesten Opern ausgewählt: *La stiva*. Der Großteil ihrer Musik muss als verschollen gelten, doch hat sich eine Sammlung weltlicher Monodien erhalten, *Il primo libro delle musiche*, zu der auch die hier aufgenommene, wunderbar souveräne Meditation gehört. In „Lasciatemi qui solo“ können wir hören, wie sie dem neuen Florentiner *stile recitativo* folgt, bei dem der Sänger so natürlich wie möglich „musikalisch sprechen“ muss (*sprezzatura*). In diesem Strophenlied bittet eine einsame, verlassene Frau darum, in Ruhe sterben zu dürfen, während die Liebenden sich wieder ihren „schönen Freuden“ zuzuwenden haben. Einer Beschwörung gleich, entwickelt das Lied in seinen fünf Strophen eine stille, tragische Kraft.

Die außergewöhnliche Venezianerin **Barbara Strozzi** (1619–1677) war, wie Caccini, eine talentierte Sängerin und Komponistin, konnte aber nie auf einen festen Mäzen bauen. Sie wurde von ihrem Vater ausgebildet, der sie aber auch an seinen Freund verkuppelte; ihr Leben als Berufsmusikerin war prekär und von dem Makel der Kurtisane überschattet. Dass es ihr gelang, nicht weniger als sieben Bände mit eigener Musik zu veröffentlichen, bekundet ein unbeugsames Selbstbewusstsein.

Die stark parfümierte, dramatische Arie „L'Eraclito amoroso“ („Der verliebte Herkules“) gibt uns einen Hinweis auf ihren eigenen Aufführungsstil: Über einem extrem

langsam absteigenden Bass entfaltet der Gesang eine ungemein sinnliche, expressive Erzählung, die jedes Stöhnen, Schluchzen und Seufzen dramatisiert. Fallende chromatische Intervalle und überraschende Sprünge unterstreichen die aufgeladene Atmosphäre, in der der Herzschmerz solange genossen wird, bis die Hoffnung stirbt: Das ist Musik mit Bühnenreife.

In ihrem „Lamento“ wird das dramatische Spektrum noch erweitert: Zu den Worten „Lagrima mia“ („Tränen mein“) beginnt es mit einem schmerzgeplagten Heulen über einem zitternden Grundton. Die Tonalität wird durch kühne Vorzeichen verunsichert; leidenschaftliche Arioso-Passagen sind mit intimen Rezitativen verschachtelt, bis sich das Ganze in eine große Kadenz urplötzlicher Ruhe auflöst: Offenkundig hat Strozzi sich Monteverdis „seconda pratica“ zu eigen gemacht, derzufolge – wie sein Bruder Giulio Cesare es formulierte – „das Wort die Herrin der Harmonie, nicht ihr Diener“ ist.

Von Venedig ins elisabethanische England: Während Claudia Sessa in ihrem Kloster einsaß, blühte das italienische Madrigal in England. Das belegt etwa „Venus’ Birds“ von **John Bennet**, der vor allem mit „Weep, oh mine eyes“ große Bekanntheit erlangte. Von der Laute zart eingeleitet, durchfliegt eine von unregelmäßigen, synkopierten Akzente belebte Melodie einen traurigen Refrain, der auf einem Dur-Akkord zur Ruhe kommt. Das Nebeneinander von Moll und Dur ist auch ein Merkmal des eindringlichen „Willow Song“, den Shakespeare die aufgewühlte Desdemona in *Othello* singen lässt. Im Jahr 1583 erstmals in ein Buch mit lautenbegleiteten Volksliedern aufgenommen, war es für Shakespeares Publikum ein vertrauter Bote des Treuebruchs.

In der Musik von **Henry Purcell** (1659–1695) sind die Neuerungen aus Italien so mit der englischen Melancholie verwoben, dass unvergessliche Gesangkunst entsteht. Die Arie „Oh! lead me to some peaceful gloom“ hat Purcell in seinem Todesjahr für John Fletchers Schauspiel *Bonduca* komponiert. Von römischen Soldaten umgeben, hat Bonduca (Boadicea) ihre Tochter überredet, von eigener Hand aus dem Leben zu scheiden. Die Arie greift eingangs die Seufzerfigur aus Dowlands *Lachrimae* auf – eine bewusste Hommage an diesen legendären Zyklus von Klagegesängen –, bis Gesang und Cello in einem lebhaften, kontrapunktischen Mittelteil zu tanzen beginnen.

Purcells einzige eigentliche Oper, *Dido und Aeneas*, kann sich des vielleicht berühmtesten Klagegesangs überhaupt rühmen. Dem absteigenden chromatischen „Ground“ im Bass, vom bloßen Cello eingeführt, tritt auf gelungenste Weise eine langsam ansteigende Melodie gegenüber, die ihren Höhepunkt in dem hohen, atemberaubenden Flehen „Remember me“ („Gedenke meiner“) kulminiert.

Kann „Dido’s Lament“ das ehernste Herz erweichen, so birgt der abschließende Klagegesang „O death, rock me asleep“ (1536) die Kraft einer persönlichen Tragödie: Man nimmt an, dass Anne Boleyn diese Verse selber schrieb, als sie im Londoner Tower auf ihre Hinrichtung wartete. Die Vertonung wurde ebenfalls der musikalisch gut ausgebildeten Königin zugeschrieben, aber auch ihr Bruder Lord Rochford oder ihr Lautenist Mark Smeaton wurden dafür in Erwägung gezogen. Die eindringlich schaukelnde (oder läutende) Bassfigur zieht uns in ihren Bann, während die einsame Stimme über die Zukunft sinniert: „I die, I die, I die, I die...“

© *Helen Wallace* 2016

Ruby Hughes begann ihre musikalische Ausbildung zunächst als Cellistin und absolvierte die Guildhall School of Music in London. Im Anschluss daran studierte sie Gesang an der Hochschule für Musik und Theater München und, mit Vollstipendium, am Royal College of Music in London. Ruby Hughes, in den Jahren 2011–13 ein „BBC New Generation Artist“, wurde mit einem Borletti Buitoni Trust Award ausgezeichnet und war 2014 für den Royal Philharmonic Society Music Award nominiert; 2009 gewann sie den 1. Preis und den Publikumspreis bei der London Handel Competition.

2009 debütierte sie unter der Leitung von René Jacobs am Theater an der Wien als Ruggiero (*Tancredi*); als Fortuna (*L’incoronazione di Poppea*) kehrte sie dorthin zurück. Bedeutende Rollen hat sie seither u.a. beim London Handel Festival, Buxton Festival, Aix-en-Provence Festival, an der English National Opera, Garsington Opera, The Opera Group, Music Theatre Wales, Scottish Opera sowie in Jonathan Millers Inszenierung von Bachs *Matthäus-Passion* am National Theatre gesungen. Zu den Festivals, bei denen sie

zu Gast war, zählen das Edinburgh International Festival, die BBC Proms (mit dem BBC National Orchestra of Wales und dem BBC Symphony Orchestra) sowie die Festivals von Cheltenham, Gent (OdeGand), Göttingen, Lockenhaus, Luzern, Manchester (International), Nürnberg, St. Endellion und West Cork. Ruby Hughes hat zahlreiche Rundfunkaufnahmen und CD-Einspielungen vorgelegt und unter vielen führenden Dirigenten gesungen; darüber hinaus ist sie eine passionierte Liedersängerin, die besonders eng mit Joseph Middleton und Julius Drake zusammenarbeitet.

<http://rubyhughes.com>

Jonas Nordberg, einer der begehrtesten Lautenisten seiner Generation, studierte am Salzburger Mozarteum und an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm. Mit einem Repertoire, das von der Lautenmusik der frühen Renaissance bis hin zu zeitgenössischen Klangerkundungen auf verschiedenen historische Lauten und Gitarren reicht, war er bei Festivals wie dem Kammermusikfest Lockenhaus und den Alte-Musik-Festivals von Greenwich und Stockholm zu Gast. Als Solist und Kammermusiker hat er auf bedeutenden Bühnen wie dem Concertgebouw Brügge, dem Opernhaus Bonn, dem Grand Théâtre Luxemburg, dem Herkulessaal München, der Oper Malmö, der Brooklyn Academy of Music und National Sawdust in New York gespielt. Seine Arbeit wurde vom schwedischen Fernsehen und Radio, dem BBC und dem Deutschlandfunk porträtiert. Als Continuo-Spieler ist er mit Orchestern wie Concerto Köln, Orchestra of the Age of Enlightenment, dem Salzburger Mozarteum Orchester und dem Schwedischen Rundfunk-Symphonieorchester aufgetreten. Er genießt eine umfassende Zusammenarbeit mit dem Choreographen Kenneth Kvarnström, dessen Bühnenwerke an wichtigen europäischen Spielstätten aufgeführt werden. Im Jahr 2013 arbeiteten Nordberg und Kvarnström an einem hochgelobten Duett, *sofa(r)*, das Elemente aus Tanz, Barockmusik für Laute und Theorbe, elektronische Musik und Sprache kombiniert. Dies war zugleich sein Debüt als Tänzer. Zu Jonas Nordbergs Aufnahmen für BIS gehört Musik von Vivaldi und J.H. Roman mit dem Blockflötenvirtuosen Dan Laurin.

www.jonasnordberg.com

Nach dem Erhalt ihres Konzertdiploms auf dem modernen Cello an der Toho Gakuen School of Music in Tokio studierte **Mime Yamahiro Brinkmann** historische Aufführungspraxis (Cello und Viola da gamba) am Königlichen Konservatorium Den Haag, wo sie mit einem Solistendiplom abschloss. Sie war Preisträgerin beim ersten „Concorso Internazionale Romano Romanini per strumenti ad arco“ (Brescia, 1995; Vorsitz: Gustav Leonhardt) und die erste Cellistin, die den Solistenpreis beim Concours Musica Antiqua Brügge (1996) gewann. Als Solistin und als Mitglied weltweit führender Alte-Musik-Ensembles nahm sie teil an Tourneen, Festivals, Opern- und CD-Produktionen mit u.a. La Petite Bande, Bach Collegium Japan, Tafelmusik Baroque Orchestra, Apollo's Fire – the Cleveland Baroque Orchestra, Concerto Copenhagen, Paul Hillier's Theatre of Voices und Barokksolistene. Sie erscheint auf einer Reihe von Aufnahmen und veröffentlichte 2016 „Cello Rising“ (BIS-2214), ein farbenreiches Repertoirespektrum aus den ersten 100 Jahren des Cellos. Mime Yamahiro Brinkmann gibt Meisterklassen und ist Orchester-Coach bei Festivals in der ganzen Welt. Derzeit lebt sie in Schweden, wo sie Mitglied des Drottningholm Baroque Ensemble ist und an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm Barockcello lehrt.

«List to the heavy part the music bears,
Woe weeps out her division, when she sings.»

Ben Jonson, *Cynthia's Revels* (1600)

On a assigné à la voix de femme un rôle de deuil depuis la nuit des temps par la mélopée, les pleurs et hululements. On peut encore détecter le germe de telles plaintes spontanées dans les grandes arias des héroïnes condamnées des opéras. Et c'est au 16^e siècle, avec la naissance de l'opéra italien, que la voix féminine prit son essor. Si les livrets parlaient de victime, la musique habilitait la voix aiguë, libérant son potentiel spectaculaire d'expression de soi.

Le sujet de cette suite intime peut être la perte et les lamentations mais les femmes ici se sont aussi emparées de la composition. Le 17^e siècle a été une période étonnamment productive pour les femmes compositeurs : elles ont dû avoir recours à des niveaux héroïques de courage pour s'élever au-dessus des barrières des restrictions éducationnelles, des conventions sociales et des périls sexuels associés à la créativité féminine, mais il se trouvait aussi des chances qui devaient disparaître dans les siècles à venir.

Le couvent en offrait une : plus de la moitié des femmes qui publièrent de la musique avant 1700 étaient des religieuses. Dans cet environnement exclusivement féminin, des musiciennes douées pouvaient développer leur art pour un auditoire littéralement captif (suivant une décision du Concile de Trente, les religieuses étaient confinées aux couvents). La religieuse compositrice **Claudia Sessa** laissa peu de traces : issue d'une famille patricienne de Milan, elle passa sa vie au couvent de Santa Maria Annunciata. La brève aria intensément mystique «Occhi io vissi di voi» est l'une de seulement deux de ses compositions à avoir survécu, publiées dans une anthologie vénitienne en 1623, *Canoro pianto di Maria Vergine sopra la faccia de Christo estinto*. Dans ce recueil, Marie médite sur diverses parties de l'anatomie du Christ mort; il s'agit ici de ses yeux éteints. L'attitude pieuse de la chanteuse étant «soutenue par votre trépas» est rehaussée par des mélismes rapides sur les mots «morte» et «gioire», suivis d'une descente mesurée et hésitante, entrecoupée de trilles lents.

Les couvents de Bologne étaient renommés, célèbres même, pour leur réussite musicale; le plus réputé était Santa Cristina della Fondazza malgré la sévère interdiction de l'archevêque Gabriele Paleotti qui défendait aux religieuses de recevoir des cours (donnés par des hommes). **Lucrezia Vizzana** (1590–1662), de haute naissance, était chanteuse, organiste et compositrice à Santa Cristina et, comme le prouve sa musique publiée dans *Componimenti musicali de motetti concertati* en 1623, elle s'était – secrètement – familiarisée avec le *stile moderno* de Monteverdi. Son «O magnum mysterium» est une intense méditation privée sur le mystère du Christ souffrant, chaque phrase dissonante marquant ses plaies et sa «souffrance aiguë»; les alléluias consonants suivants coulent comme un baume apaisant.

Vizzana n'avait pas le droit de composer pour d'autres instruments que l'orgue et occasionnellement la basse de viole à une époque où la virtuosité instrumentale était à la hausse en Italie, surtout dans sa ville natale de Bologne. Le luthiste **Alessandro Piccinini** (1566–1638), qui prétendait avoir inventé l'archiluth, imaginait des bijoux aussi complexes que la joyeuse *Ciaccona* pour théorbe solo, dont les délicates variations en filigrane sur une basse gardent un sens d'honnête improvisation. En même temps à Rome, le germano-italien **Giovanni Kapsberger** (1580–1651) développait lui aussi le luth et le théorbe. Sa *Toccata arpeggiata* est un tour de force d'une beauté sombre, ses arpegges volants créant adroitement un arc harmonique; cette composition annonce les œuvres solistes éblouissantes d'**Antonio Vivaldi** (1678–1741) de la génération suivante. Sa Sonate pour violoncelle en sol mineur RV 42 est un exemple magnifiquement forgé de *sonata da chiesa* suivant le modèle lent-vif-lent-vif. Vivaldi a taquiné les qualités de soliste du violoncelle qui, en Italie, remplaçait rapidement la viole de gambe plus douce, prouvant qu'il pouvait chanter un arioso aux longues phrases et danser aussi rapidement et délicatement que le violon.

Nous retournons au 17^e siècle et à Florence où la talentueuse chanteuse-compositrice **Francesca Caccini** (1587–1640) grandissait dans la féconde atmosphère musicale de la cour des Medici. «La cecchina», fille chérie de Giulio, auteur de l'influent manuel *Le nuove musiche*, était renommée pour la beauté «finement filée» de sa voix. À une époque

où la ligne de démarcation entre l'improvisation et la composition était mal définie et les chanteurs devaient produire de la musique étalant leur talent artistique, elle se fit tôt connaître pour son habileté à introduire des dissonances expressives et enrichir le progrès harmonique de l'aria. Cristoforo Bronzini, écrivain à la cour des Medici, dit de sa musique qu'« elle produisait un tel effet sur l'esprit de ses auditeurs qu'elle les changeait de ce qu'ils avaient été. »

Recherchée (sans succès) par Henri IV de France, elle devint, en 1607, « La musica » du Grand-duc, patronnée par Christine de Lorraine, et choisie pour livrer la musique à l'un des premiers opéras, *La stiava*. Quoique la majeure partie de sa musique n'ait malheureusement pas survécu, elle laissa une série de monodies profanes, *Il primo libro delle musiche*, auquel appartient cette méditation à l'équilibre ravissant. Dans « Lasciatemi qui solo », on peut entendre comment elle utilise le nouveau *stile recitativo* où la chanteuse doit parler en musique (*sprezzatura*) aussi naturellement que possible. Dans cette chanson à versets, une femme solitaire et abandonnée se plaint d'être laissée seule pour mourir tandis que les amoureux doivent retourner à leurs « merveilleux plaisirs ». Semblable à une incantation en cinq strophes, l'aria érige une force calmement tragique.

Dans la génération suivante, l'extraordinaire vénitienne **Barbara Strozzi** (1619–77) était, comme Caccini, une chanteuse et compositrice de talent mais elle n'a jamais bénéficié d'un patronage assuré et son père la fit soutenir par un de ses amis ; sa vie de musicienne professionnelle était précaire et à l'ombre de sa réputation de courtisane. Le fait d'avoir réussi à faire publier non moins de sept volumes de sa musique est la preuve de son indomptable confiance en soi.

L'aria dramatique très parfumée « L'eraclito amoroso » nous donne une certaine indication de son propre style d'exécution : au-dessus d'une basse descendant extrêmement lentement, la ligne vocale tisse une narration sensuelle et expressive où chaque gémissement, sanglot et soupir est dramatisé. Des intervalles chromatiques précipités et des sauts inattendus rehaussent l'ambiance survoltée où la souffrance de l'amour plaît jusqu'à ce que l'espoir s'éteigne. Voici de la musique qui convient bien à la scène.

Dans son « Lamento », l'étendue dramatique est encore plus amplifiée : elle s'ouvre

sur un gémissement angoissé qui dévale sur une pédale tremblante, entonnant les paroles « Lagrime mie » (« mes larmes »). La tonalité est ballottée par des altérations audacieuses ; des passages d'arioso brûlant sont interfoliés de récitatifs intimes, le tout aboutissant à une cadence en majeur d'une tranquillité soudaine ; il est évident que Strozzi adopta la « seconde pratique » de Monteverdi, telle qu'exprimée par son frère Giulio Cesare, « pour rendre les paroles maîtresses et non servantes de l'harmonie. »

De Venise passons à l'Angleterre élisabéthaine : tandis que Claudia Sessa était internée dans son couvent, le madrigal italien prospérait en Angleterre ; on l'entend ici dans « Venus' Birds » de **John Bennet** (1575–1614), mieux connu pour « Weep, oh mine eyes ». Délicatement annoncée par le luth, une mélodie enjolivée d'accents syncopés irréguliers survole librement un chœur triste qui s'arrête sur un accord majeur. Ce transfert du mineur au majeur est aussi un trait de l'obsédante « Willow Songs » que Shakespeare laisse Desdémone chanter dans *Othello*. Notée pour la première fois dans un livre de ballades populaires avec luth en 1583, elle aurait été un augure fréquent de trahison pour le public de Shakespeare.

Dans la musique de **Henry Purcell** (1659–95), l'innovation italienne est embouchée dans la veine mélancolique anglaise pour créer de l'art vocal indélébile. L'aria « Oh! Lead me to some peaceful gloom » date de la dernière année de vie de Purcell pour la pièce *Bonduca* de John Fletcher. Dans la pièce, entourée de soldats romains, Bonduca (Boadicea) a persuadé sa fille de se suicider. L'aria emprunte les soupirs de sa première phrase aux *Lachrimae* de Dowland dans un hommage conscient à cette série légendaire de lamentations, avant la section centrale animée où la voix et le violoncelle dancent dans un contrepoint serré. Le seul opéra complet de Purcell, *Dido and Aeneas*, s'enorgueillit de la plainte peut-être la plus célèbre de toutes. Ici la basse chromatique descendante, commençant au violoncelle seul, est parfaitement équilibrée par la mélodie qui s'élève lentement, aboutissant aux appels aigus déchirants de « Remember me ».

Si la plainte de Didon peut émouvoir le cœur le plus endurci, la plainte finale « O death, rock me asleep » (1536) montre la force d'une tragédie personnelle : on croit que les paroles ont été écrites par Anne Boleyn dans l'attente de son exécution à la tour de

Londres. L'arrangement est également attribué à Boleyn qui avait bien appris la musique mais d'autres ont pensé que le compositeur était son frère Lord Rochford ou son luthiste Mark Smeaton. Le mouvement de bercement insistant, ou tintement de cloche, à la basse, jette son sort tandis que la voix seule réfléchit sur l'avenir, «I die, I die, I die, I die...» [«Je meurs...»]

© *Helen Wallace* 2016

Ruby Hughes a entrepris ses études musicales sur le violoncelle et a obtenu son diplôme à la Guildhall School of Music à Londres avant de poursuivre des études de chant à la Hochschule für Musik und Theater à Munich et au Royal College of Music à Londres, bénéficiant d'une bourse complète. Une BBC New Generation artist en 2011–13, Ruby Hughes a détenu un prix du Borletti Buitoni Trust, a figuré sur la liste des candidats sélectionnés pour un prix de musique de la Société philharmonique royale et a gagné le premier ainsi que le prix du public au concours Haendel de Londres en 2009.

Elle a fait ses débuts au Theater an der Wien en 2009 comme Ruggiero (*Tancredi*) sous la direction de René Jacobs, y retournant comme Fortuna (*L'incoronazione di Poppea*). Elle a chanté des rôles majeurs aux festivals Haendel de Londres, Buxton, Aix-en-Provence, aux English National Opera, Garsington Opera, The Opera Group, Music Theatre Wales et Scottish Opera, ainsi que dans la production de Jonathan Miller de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach au Théâtre National. D'autres apparitions à des festivals comprennent le Festival international d'Édimbourg, les Proms de la BBC avec l'Orchestre national de la BBC du Pays de Galles et l'Orchestre symphonique de la BBC, Cheltenham, Gent OdeGand, Göttingen, Lockenhaus, Lucerne, Manchester International, Nuremberg, St Endellion et West Cork. Ruby Hughes a beaucoup enregistré et chanté à la radio et elle s'est produite sous la direction de plusieurs grands chefs ; elle donne également volontiers des récitals, travaillant étroitement avec surtout Joseph Middleton et Julius Drake.

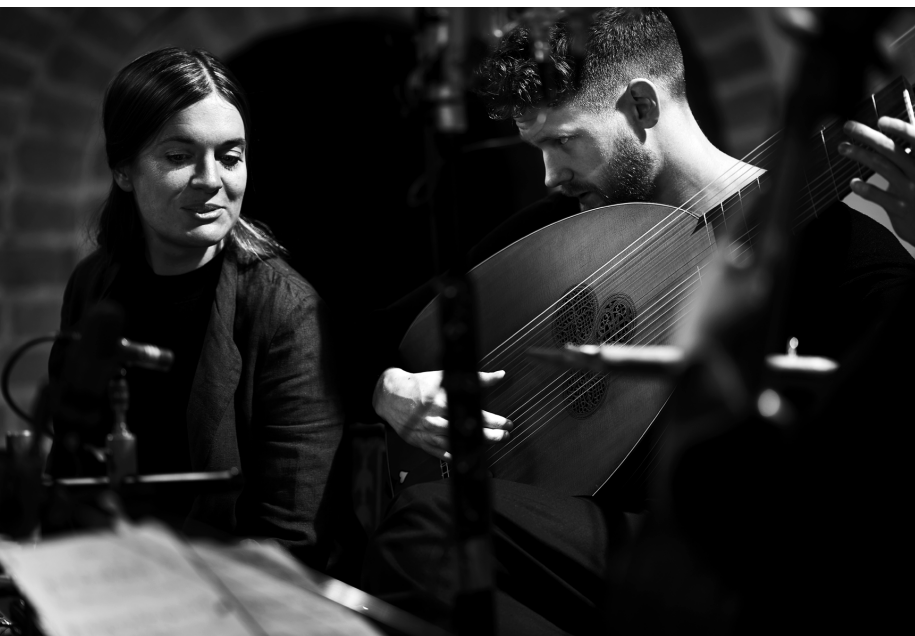
<http://rubyhughes.com>

L'un des luthistes les plus en demande de sa génération, **Jonas Nordberg** a étudié au Mozarteum de Salzbourg et au Royal College of Music de Stockholm. Dans un répertoire passant de la musique pour luth du début de la Renaissance aux explorations sonores contemporaines sur divers luths et guitares historiques, il s'est produit aux festivals Kammermusikfest Lockenhaus et aux festivals de musique ancienne de Greenwich et de Stockholm entre autres. En tant que soliste et chambriste, il a joué dans de grandes salles dont le Concertgebouw de Bruges, Opernhaus Bonn, Grand Théâtre Luxembourg, Herkulesaal de Munich, Opéra de Malmö, Académie de musique de Brooklyn et National Sawdust à New York. Ses concerts ont été retransmis à la radio et télévision suédoises, à la BBC et Deutschlandfunk. Au continuo, il a joué avec Concerto Köln, the Orchestra of the Age of Enlightenment, l'Orchestre du Mozarteum de Salzbourg et l'Orchestre symphonique de la Radio de Suède. Il travaille en étroite collaboration avec le chorégraphe Kenneth Kvarnström sur des œuvres de scène présentées dans les grandes salles européennes. En 2013, Nordberg et Kvarnström s'allièrent pour un duo acclamé par la critique, *sofa(r)*, combinant des éléments de danse, de musique baroque pour luth et théorbe, de musique électronique et l'élocution. Cela marqua aussi ses débuts de danseur. Les enregistrements précédents de Jonas Nordberg sur étiquette BIS comprennent de la musique de Vivaldi et J. H. Roman avec le virtuose de la flûte à bec Dan Laurin.

www.jonasnordberg.com

Après avoir obtenu son diplôme en exécution sur le violoncelle moderne à l'école de musique Toho Gakuen à Tokyo, **Mime Yamahiro Brinkmann** s'est spécialisée en jeu historique sur le violoncelle et la viole de gambe au Conservatoire Royal à La Haye et a obtenu un diplôme de soliste. Elle a été récipiendaire au premier «Concorso Internazionale Romano Romanini per strumenti ad arco» (Brescia, Italie; président Gustav Leonhardt) en 1995 et la première violoncelliste à gagner le prix de soliste au Concours Musica Antiqua Brugge (Belgique) en 1996. Elle se produit comme soliste et membre d'importants ensembles de musique ancienne partout au monde, participant à des tournées, festivals, productions d'opéra et enregistrements avec La Petite Bande, Bach Collegium

Japan, l'Orchestre baroque Tafelmusik, Apollo's Fire – l'Orchestre baroque de Cleveland, Concerto Copenhagen, Paul Hillier's Theatre of Voices et Barokksolistene entre autres. Elle paraît sur nombre de disques dont «Cello Rising» (BIS-2214) sorti en 2016, avec un répertoire excitant des cent premières années de l'histoire du violoncelle. Mime Yamahiro Brinkmann donne aussi des cours de maître et entraîne des orchestres à des festivals partout au monde. Elle vit présentement en Suède où elle fait partie du Drottningholm Baroque Ensemble et elle enseigne le violoncelle baroque au Conservatoire royal de musique à Stockholm.



[2] HENRY PURCELL: OH! LEAD ME TO SOME PEACEFUL GLOOM

Oh! lead me to some peaceful gloom,
Where none but sighing lovers come,
Where the shrill trumpets never sound,
But one eternal hush goes round.

There let me soothe my pleasing pain,
And never think of war again.
What glory can a lover have,
To conquer, yet be still a slave?

Text: John Fletcher

[4] JOHN BENNET: VENUS' BIRDS

Venus' birds, whose mournful tunes
Sing lullaby, lulula lullaby to my unrest,
For so partaking of my wrongs,
In my bosom build your nest.
Lulla, lulla, lulla
Lulla, lulla, lulla,
Lulla, lulla, lulla, lullaby,
Lulla, lulla, lulla,
Lulla, lullaby
Love live loyal or I die,
Love live loyal or I die.

Text: Anon.

[6] BARBARA STROZZI: L'ERACLITO AMOROSO

Udite amanti la cagione, oh Dio!
Ch'a lagrimar mi porta:
Nell'adorato e bello idolo mio,
Che si fido credei, la fede è morta.

Listen you lovers, to the cause, oh God,
Of my weeping:
In my handsome and adored idol,
Whom I believed to be faithful, faith is dead.

Vaghezza ho sol di piangere,
Mi pasco sol di lagrime,
Il duolo è mia delizia
E son miei gioie i gemit.

Ogni martire aggradami,
Ogni dolor diletami,
I singulti mi sanano,
I sospir mi consolano.

Ma se la fede negami
Quell' incostante e perfido,
Almen fede serbatemi
Sino alla morte, O lagrime!

Ogni tristezza assalgami,
Ogni cordoglio eternisi,
Tanto ogni male affligami
Che m'uccida e sotterrmi.

Text: Anon. – No. 14 from 'Cantate, ariette, e duetti' (Venice 1651). Translation: Richard Kolb¹

[8] CLAUDIA SESSA: OCCHI IO VISSI DI VOI

Occhi io vissi di voi
mentre voi fosti voi ma spenti poi
vivo di vostra morte
Infelice alimento
che mi nutre al tormento
e mi manca al gioire
per far vivace morte al mio martire.

Your eyes, Jesus, sustained my spirit
While you were mortal, but now departed
I am only sustained by your passing.
Wretched sustenance
That nourishes my torment
My joy ceases
To reconcile the pain of your death.

Text: Angelo Grilli, from the musical anthology 'Canoro pianto di Maria Vergine sopra la faccia di Christo estinto... a una voce da cantar nel Chitarone o altri Istromenti simili.' published in Venice 1613

¹ The translations by Richard Kolb (tracks 6 & 11) are reprinted with kind permission from the translator, and from Cor Donato Editions, which is dedicated to the works of Strozzi (www.cordonatoeditions.com).

9 ANONYMOUS: THE WILLOW SONG

The poor soul sat sighing by a sycamore tree,
Sing willow, willow, willow.
Her hand on her bosom, her head upon her knee.
O willow, willow, willow,
O willow, willow, willow,
Shall be my garland.

The mute bird sat by her was made tame by her moans...
The true tears fell from her, would have melted the stones...
Sing all a green willow,
Willow, willow, willow,
O willow, willow, willow,
Shall be my garland.

Come all you forsaken and mourn you with me...
Who speaks of a false love, mine's falser than she...

Take this for my farewell and latest adieu...
Write this on my tomb, that in love I was true...

Text: Anon.

10 FRANCESCA CACCINI: LASCIATEMI QUI SOLO

Lasciatemi qui solo
Tornate augelli al nido
Mentre l'anim'e 'l duolo
Spiro su questo lido
Altri meco non voglio
Ch'un freddo scoglio,
E 'l mio fatal martire.
Lasciatemi morire.

Leave me here alone,
Return, birds, to your nests,
While I, grieving, breathe my last
On these shores.
I wish for nothing else beside me
But a cold rock,
And my fatal anguish.
Leave me to die.

Dolcissime sirene,
Che 'n sì pietoso canto
Raddolcite mie pene
Fate soave il pianto
Movet' il nuoto altronde
Togliete all'onde
I crudi sdegni, e l'ire.
Lasciatemi morire.

Placidissimi venti
Tornate al vostro speco
Sol miei duri lamenti
Chieggo che restin meco.
Vostri sospir non chiamo
Solingo bramo
I miei dolor finire.
Lasciatemi morire.

Felicissimi amanti
Tornate al bel diletto
Fere eccels' o notanti
Fuggite il mesto aspetto
Sol dolcezza di morte
Apra le porte
All'ultimo Languire.
Lasciatemi morire.

Avarissimi lumi
Che su 'l morir versate
Amarissimi fiumi
Tard'è vostra pietate
Già mi sento mancare
O luci avar'e
Tarde al mio conforto
Già sono esangu'e smorto.

Most gentle sirens,
Who with compassionate songs
Soften my pain, and
Sweeten my tears,
Go elsewhere to swim,
Calm the waves'
Cruel scorn, and rage.
Leave me to die.

Most tranquil winds,
Return to your cave;
My bitter lament is all
I ask to remain here.
I do not wish for your sighs;
Alone I long
To end my sufferings.
Leave me to die.

Most happy lovers,
Return to your beautiful pleasures;
Beasts of the air or the sea,
Shun this sad countenance;
Only the sweetness of death
Will open the gates
Of the last breath.
Leave me to die.

Most miserly eyes,
Who, at death's door, pour forth
The most bitter streams,
Your pity comes too late,
Already I feel myself fail:
Oh miserly eyes,
Your comfort comes too late,
The paleness of death is upon me.

Text: Anon. – No. 3 from 'Il primo libro delle musiche à una, e due voci' (Florence 1618)

[11] BARBARA STROZZI: LAMENTO: LAGRIME MIE

Lagrimie mie, a che vi trattenete
per che non isfogate il fier dolore
che mi toglie'l respiro
e opprime il core.

Lidia che tant'adoro perch'un guardo pietoso
Ahi mi donò il paterno rigor
L'imprigionò tra due mura
rinchiusa sta la bella innocente
dove giunger non può raggio di sole
e quel che più mi duole
ed'accese' al mio mal tormenti e pene
è che per mia cagione
provi male il mio bene.

E voi, lumi dolenti, non piangete
Lagrimie mie a che vi trattenete.

Lidia, ahimè veggo man carmi
l'idol mio che tanto adoro sta cò lei
Trà duri marmi per cui spiro
E pur non moro.

Se la morte m'è gradita
Hor che son privo di speme
Deh, toglietemi la vita, ve ne prego
Aspre mie pene.
Mà ben m'accorgo che per tormentar mi
maggiormente la sorte mi nega anco la morte.
Se dunque è vero ò Dio
Che sol del pianto mio
il rio destino hà sete.

Text: Pietro Dolfino – No. 4 from 'Diporti di Euterpe, ovvero cantata & ariette a voce sola', Op. VII (Venice 1659). Translation: Richard Kolb

My tears, why do you hold back?
Why do you not let burst forth the fierce pain
That takes my breath and oppresses my heart?
Because she looked on me with a favourable glance,

Lidia, whom I so much adore,
Is imprisoned by her stern father.
Between two walls
The beautiful innocent one is enclosed,
Where the sun's rays can't reach her;
And what grieves me most
And adds torment and pain to my suffering,
Is that my love
Suffers on my account.

And you, grieving eyes, you don't weep?
My tears, why do you hold back?

Alas, I miss Lidia,
The idol that I so much adore;
She's enclosed in hard marble,
The one for whom I sigh and yet do not die.

Because I welcome death,
Now that I'm deprived of hope,
Ah, take away my life,
I implore you, my harsh pain.
But I well realize that to torment me
All the more, fate denies me even death.
Thus since it's true, oh God,
That wicked destiny
Thirsts only for my weeping.

[14] LUCREZIA VIZZANA: O MAGNUM MYSTERIUM

O magnum mysterium,
o profundissima vulnera,
o passio acerbissima,
o dulcedo deitatis,
adiuva me ad æternam felicitatem consequendam.
Alleluia.

O great mystery,
O deepest wound
O most bitter passion
O sweetness of the Godhead,
Help me to the eternal happiness hereafter.
Alleluia.

Text: Anon. – from ‘Componimenti musicali de motetti concertati a 1 e più voci’ (Venice, 1623)

[15] HENRY PURCELL: DIDO’S LAMENT

Recitative

Thy hand, Belinda, darkness shades me,
On thy bosom let me rest,
More I would, but Death invades me;
Death is now a welcome guest.

Aria

When I am laid, am laid in earth, may my wrongs create
No trouble, no trouble in thy breast;
Remember me, remember me, but ah! forget my fate.
Remember me, but ah! forget my fate.

Text: Nahum Tate

[16] ANONYMOUS: O DEATH, ROCK ME ASLEEP

O death, rock me asleep,
Bring me to quiet rest;
Yet pass my weary guiltless ghost
Out of my woeful breast.
Toll on the passing bell,
Ring out the doleful knell,

Let the sound my death tell,
For I must die,
There is no remedy,
For now I die

Farewell my pleasures past,
Welcome my present pain;
I feel my torments so increase
That life cannot remain.
Cease now the passing bell,
Rung is my doleful knell,
For the sound my death doth tell,
Death doth draw nigh,
Sound my death dolefully,
For now I die.

Text: attr. to Anne Boleyn



The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

INSTRUMENTARIUM:

- Mime Yamahiro Brinkmann: Italian cello, Milan c. 1750
- Jonas Nordberg: Theorbo/lute/archlute – all by Lars Jönsson:
14-course theorbo (1998) after M. Tieffenbrucker (tracks 1, 6, 7, 8, 10, 11)
10-course lute (2015) after M. Tieffenbrucker (tracks 4, 9, 16)
14-course archlute (2013) after M. Harton (tracks 2, 3, 5, 12–15)

RECORDING DATA

- Recording: April/May 2016 at Länna Church, Sweden
Producer and sound engineer: Martin Nagorni (Arcantus Musikproduktion)
- Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
- Post-production: Editing and mixing: Martin Nagorni
- Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

- Cover text: © Helen Wallace 2016
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover photography: © Carl Thorborg
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2248 © 2016 & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.

