



Passions

VENEZIA 1600-1750



LES CRIS DE PARIS

Geoffroy Jourdain

Passions

Venezia 1600-1750

TARQUINIO MERULA (ca. 1594/95-1665)			
1		Hor ch'è tempo di dormire (<i>Canzonetta spirituale sopra alla nanna</i>) MT <i>Curtio precipitato et altri capricii, Libro secondo</i> , op. 13, Venezia, 1638	9'11
CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)			
2		Crucifixus a 4 , SV 259WS, RV, VA, RB 3'33 <i>Selva morale e spirituale</i> , Venezia, 1640-41	
3		Sinfonia 1'28 <i>Orfeo</i> (II, 1607) SV 318	
FRANCESCO CAVALLI (1602-1676)			
4		Salve Regina SL, CB, WS / SC, FJ, SO / RV, AD, AV / AnC, VA, SD 6'40 <i>Musiche sacre concernenti messa, e salmi concertati con istromenti, imni, antifone et sonate</i> , Venezia, 1656	
GIOVANNI LEGRENZI (1626-1690)			
5		Adagio 2'28 <i>Sonata sesta a quatro, La Cetra</i> , Libro 4, op. 10, Venezia, 1673	
ANTONIO LOTTI (1666-1740)			
6		In una siepe ombrosa (La vita caduca, poesia di Pietro Pariati) AC, VB, WS, AD, GB 7'24 <i>Duetti, terzetti e madrigali a più voci</i> , op. 1, Venezia, 1705	
7		Crucifixus a 10 CL, MT, MP, CB, WS, SO, RV, AD, AnC, VA 2'40	
CLAUDIO MONTEVERDI			
8		Entrata 5'21 <i>Ballo delle ingrate, Madrigali guerrieri, et amorosi, Libro ottavo</i> , SV 167, Venezia, 1638	
GIOVANNI LEGRENZI			
9		Dialogo delle due Marie “Quam amarum est Maria” AC, MT 5'29 <i>Harmonia d'affetti devoti, Libro primo</i> , op. 3 no. 2, Venezia, 1655	
ANTONIO LOTTI			
10		Crucifixus a 8 CL, AC / MT, MP / CB, SL / DF, WS / FJ, SO / AD, RV / VA, AV / GB, SD 2'59	

CLAUDIO MONTEVERDI			
11		Cantate domino (extr.), SV 292 2'26 <i>Selva morale e spirituale</i> , Venezia, 1640-41	
12		Adoramus te Christe , SV 289 AC, CL, MP, MT, AT / CB, VB, SL, PL / PB, SC, CG, WS 5'09 FJ, SO, RV / VA, AnC, AD, AV / RB, GB, SD <i>Libro primo de motetti, raccolta G. C. Bianchi</i> , Venezia, 1620	
ANTONIO LOTTI			
13		Crucifixus a 6 MT, MP, WS, SC, AV, VA 2'19	
CLAUDIO MONTEVERDI			
14		Ritornello 1'42 <i>Chi vol che m'innamori</i> (extr.), SV 256 <i>Selva morale e spirituale</i> , Venezia, 1640-41	
ANTONIO CALDARA (1671-1736)			
15		Crucifixus a 16 CL, AC, MP, MT, SL, CB, WS, DF, FOJ, SO, RV, AD, AV, AnC, VA, GB 4'25	
GIOVANNI GABRIELI (ca. 1555-1612)			
16		Exaudi me Domine I. MT, PB, VA, GB - II. VB, CG, RV, AnC 6'00 III. SC, AD, AV, RB - IV. WS, FJ, SO, SD <i>Symphoniæ Sacræ, Liber secundus</i> , Venezia, 1615	
BIAGIO MARINI (1594-1663)			
17		Sinfonia sesto tuono 1'40 <i>Per ogni sorte di strumento musicale diversi generi di sonate, da chiesa, e da camera</i> , op. 22, Venezia, 1655	
18		Balletto secondo Pretirata 0'56 <i>Per ogni sorte di strumento musicale diversi generi di sonate, da chiesa, e da camera</i> , op. 22, Venezia, 1655	
CLAUDIO MONTEVERDI			
19		È questa vita un lampo , SV 254 (poesia di Angelo Grillo [Livio Celiano]) MP, PL, SC, AD, VA 2'29 <i>Selva morale e spirituale</i> , Venezia, 1640-41	
BIAGIO MARINI			
20		Balletto secondo Pretirata 1'04	



LES CRIS DE PARIS

<i>Sopranos</i>	Adèle Carlier (AC), Cécile Larroche (CL), Marie Picaut (MP), Michiko Takahashi (MT), Amandine Trenc (AT)
<i>Mezzo-sopranos</i>	Cécile Banquey (CB), Victoire Bunel (VB), Stéphanie Leclercq (SL), Pauline Leroy (PL)
<i>Contre-ténors</i>	Paul-Antoine Bénos (PB), Damien Ferrante (DF), William Shelton (WS)
<i>Ténors</i>	Stephen Collardelle (SC), Alban Dufourt (AD), Constantin Goubet (CG), François-Olivier Jean (FJ), Stephan Olry (SO), Ryan Veillet (RV)
<i>Barytons-basses</i>	Virgile Ancely (VA), Renaud Bres (RB), Geoffroy Buffière (GB), Anicet Castel (AnC), Sorin Adrian Dumitrascu (SD), Alvaro Vallés (AV)
<i>Violons</i>	Marieke Bouche, Louis Creac'h
<i>Viols de gambe</i>	Sylvia Abramowicz, Martin Bauer
<i>Violoncelle</i>	Frédéric Baldassare
<i>Violone et contrebasse</i>	Ludovic Coutineau
<i>Guitare et théorbe</i>	Romain Falik
<i>Harpe</i>	Caroline Lieby
<i>Orgue</i>	Loris Barrucand
<i>Direction</i>	Geoffroy Jourdain

Entretien avec Geoffroy Jourdain

En intitulant *Passions* un programme de musique baroque italienne, vous semblez à la fois faire référence aux passions humaines, aux *affetti*, mais également à la Passion du Christ...

Oui, bien sûr. Mais dans le pluriel de “Passions” il est également question de ma propre passion pour la musique vénitienne. Elle prend racine au cours de mes années de recherches universitaires. J’ai alors fréquenté de nombreux fonds musicaux correspondant à la période couverte par ce disque (1600-1750).

Quoi qu’il en soit, ce titre est volontairement sujet à de multiples interprétations. Au sens large, il y avait le souhait d’évoquer le *pathos* qui, selon la rhétorique classique, participe à la mise en scène du discours et assure le triomphe de l’éloquence ; le style baroque s’invente dans une soumission de la musique au pouvoir des mots.

Vous avez réuni des madrigaux spirituels sur des textes en langue italienne, des motets en latin composés pour la liturgie, mais aussi des pièces instrumentales extraites d’opéras, d’autres destinées au cadre privé et peut-être même au seul plaisir de la lecture... Avez-vous conçu un programme sacré ou bien profane ?

Il est difficile de considérer cette question avec nos critères contemporains, la frontière entre religieux et séculier ayant été longtemps bien plus floue qu’on ne parvient à la concevoir aujourd’hui. Venise célèbre la polychoralité dans les tribunes de l’église San Marco au ^{xvi}^e siècle, assiste à la naissance de l’orchestre baroque et à l’avènement de l’art lyrique dans les premiers opéras publics au ^{xvii}^e, puis consacre le règne du chanteur soliste virtuose au ^{xviii}^e. Venise n’est plus tout à fait sur terre, mais pas non plus dans la mer. Elle est à la fois occidentale et orientale. “*Elle n’est pas là-bas, Madame, mais là-haut*” dit un jour Casanova à la marquise de Pompadour. Comment y aurait-on composé une musique sacrée qui ne soit pas théâtralement incarnée ? De la musique profane qui ne soit pas inspirée de transcendance ?

C’est en quelque sorte le propos que je voulais aborder en composant ce programme. Faire partager l’idée que ces genres cohabitent, que des pièces instrumentales prévues pour la scène ont pu être jouées à l’église, et inversement ; l’art du *contrafactum*, qui pouvait voir un madrigal érotique se muer en motet d’adoration par simple transfert de texte, m’y invite ; la *sonata da chiesa* n’a de religieux que son intitulé...

Après tout, un peintre ou un sculpteur baroque ne se doit pas d’avoir recours à un style fondamentalement différent lorsqu’il s’empare d’un sujet profane plutôt que d’un sujet biblique et il est rare qu’on se préoccupe de cette distinction lorsqu’on l’expose.

Mais n’y a-t-il pas un style de musique d’église garant d’une tradition qui la distingue des musiques modernes ?

Oui et non, car il est le théâtre de contradictions et *a fortiori* à Venise : la musique sacrée vénitienne des ^{xvi}^e et ^{xviii}^e siècles assure la survie d’un langage rigoureux et complexe, celui de l’*ars perfecta* de la Renaissance, mais, soumise à de nouvelles influences, elle s’emploie à dépeindre les *affetti devoti* avec une émotion très incarnée. Si sa fonction passée contribuait à l’embellissement du texte sacré au service d’une contemplation magnifiée, elle s’efforce désormais d’agir comme une surenchère de sens, au service d’une expression sensible de la foi, de sorte que, souvent, les aventures esthétiques les plus audacieuses et les plus “modernes” justement, se jouent dans les sujets religieux.

Dans votre précédent disque *Melancholia*, vous aviez agencé un ensemble de formes brèves dans le cadre d’une dramaturgie unifiée. Est-ce aussi le cas dans *Passions* ?

En effet, dans *Melancholia*, elle était organisée à partir du matériau poétique et avec l’idée d’une transformation progressive de l’état intérieur de celui ou de celle qui les donnait à entendre... Ici, c’est la matière musicale elle-même qui m’a suggéré l’organisation globale. L’agencement des pièces est disposé autour de plusieurs *Crucifixus*. Il y a l’idée d’une sorte de chemin de croix – pas au sens propre, bien sûr, et certainement pas avec le fantasme de composer un “rituel imaginaire” –, qui s’organise en “stations”, avec des épisodes instrumentaux qui prolongent ou annoncent l’état émotionnel de madrigaux et de motets, tantôt plus méditatifs, tantôt plus fervents.

J’ai essayé de faire en sorte que l’écoute de ce programme dans son intégralité raconte quelque chose des œuvres elles-mêmes. Mais il faut savoir les apprécier également en tant que miniatures indépendantes. D’autant que ces musiques n’ont jamais cohabité entre elles ; ni dans une unité de lieu, en raison de leurs fonctions très distinctes – et parce que certaines d’entre elles comme la *Sinfonia* de l’*Orfeo* ou le *Crucifixus* de Caldara n’ont pas été écrites à Venise ; ni dans une unité de temps, puisqu’elles représentent un siècle et demi de compositions. Selon moi, la cohérence de ce programme réside dans l’appréhension des caractéristiques dramatiques propres au langage musical vénitien, de la clarté des filiations qui s’y dévoile d’un compositeur à l’autre – de Willaert à Andrea Gabrieli, puis à son neveu Giovanni, puis à Monteverdi, puis à Rovetta, Grandi, Castello, Marini et Cavalli, puis à Legrenzi, puis à Lotti et Caldara... –, la plupart d’entre eux ayant été disciples des uns et maîtres des autres dans le cadre prestigieux de San Marco.

L’album s’ouvre sur une étrange berceuse...

Comme un écho à *Melancholia*, qui était hanté par un *Lullaby*, cela me plaisait de commencer par cette *ninnananna* [berceuse en italien, ndlr]. Et puis cette note de teneur fixe sur laquelle elle est conçue – la quasi intégralité de cette berceuse repose sur une seule note de basse altérée par un demi-ton dans un mouvement de balancement – et ce mode qui se déploie progressivement, me faisaient penser à l’introduction d’un raga.

Sous une apparente simplicité minimaliste, l’extraordinaire talent de dramaturge de Merula s’y dévoile. C’est la Vierge qui chante. Elle s’adresse directement à l’Enfant Jésus. Nous sommes les spectateurs d’une berceuse qui se transforme en *lamento* funèbre. En proie à des prémonitions macabres, plus proche d’une héroïne de tragédie blessée que d’une figure de sainte immaculée, elle dresse une sorte d’inventaire de l’imagerie de la Passion, celle des calvaires populaires (la couronne d’épines, la lance, les clous, le vinaigre, etc.), dans un temps démultiplié : récit d’un passé révolu où une adresse au présent évoque des événements futurs. Et cet *ostinato* de demi-ton, lancinant, qui porte en lui toute une tension irrésolue (est-ce le *la* qui altère le *si* bémol, ou l’inverse ?), c’était pour moi une introduction idéale à ce programme, car le chromatisme, expressif, figuriste et également symbolique – il permettra d’exprimer la souffrance et les larmes, d’illustrer la chute, la montée au calvaire ou de dessiner la croix – y est omniprésent.

Ce thème de la croix traverse *Passions* avec cinq étonnants *Crucifixus* de Monteverdi, Lotti et Caldara...

Il faut imaginer cette phrase du *Credo* – “*Il a été crucifié pour nous sous Ponce Pilate*” – comme l’acmé dramatique de la première partie de la messe (dite “catéchuménale”, la seconde étant celle du sacrement proprement dit) : le Christ fait homme, en proie aux souffrances qu’on lui inflige, voilà un moment d’identification très fort pour l’auditeur, comme à l’opéra finalement ! Avec la Réforme catholique, ces quelques mots inspirent aux compositeurs des idées musicales démonstratives et singulières et ce passage de la profession de foi acquiert dès lors une sorte d’indépendance.

Des *Crucifixus* sont parfois édités comme des pièces autonomes. C’est le cas de celui de Monteverdi à quatre voix par exemple, qui apparaît dans sa *Selva morale* sans être intégré à une messe. Ceux de Lotti à six, huit et dix voix ont parcouru l’histoire des chapelles puis des sociétés chorales comme tels, à tel point qu’on s’intéresse à peine aux *Credo* pour chœur et orchestre dont ils sont issus... Ces pièces de Lotti me fascinent pour leur violence pathétique et exubérante. En à peine deux ou trois minutes de tensions dissonantes, c’est toute la Passion – flagellation, montée au calvaire, supplice de la croix, mise au tombeau – qui est illustrée, mais aussi donnée à ressentir, physiquement, à l’auditeur, affligé à son tour par empathie.

Vous donnez une belle place à Lotti, contemporain de Vivaldi et pourtant injustement ignoré.

Lotti a, malheureusement pour lui, œuvré dans l’ombre d’un *maestro di cappella* de San Marco qui aura davantage marqué l’histoire de l’institution par sa longévité que par son talent. Lorsque le poste fut enfin libéré et proposé à Lotti, il ne lui restait plus que quatre ans à vivre.

Son génie ne laissait pas tous ses semblables indifférents et *La vita caduca*, ce sublime tableau polyphonique, qui résonne pour moi comme un écho tardif aux madrigaux spirituels de la *Selva morale* de Monteverdi, nous le prouve. Giovanni Bononcini s’en était d’ailleurs attribué la paternité en vue de s’attirer les égards du monde musical londonien, face à son concurrent direct qu’était Haendel – ce fut l’un des premiers scandales de plagiat connus. D’autre part, le recueil de madrigaux dont cette œuvre est issue fit l’objet de virulentes critiques dans un pamphlet anonyme car les pièces, majoritairement avant-gardistes, étaient jugées trop peu conformes aux règles de l’art. Pourtant, tout le ^{xvi}^e siècle vénitien avait été marqué par des compositions téméraires, un goût pour la nouveauté et une émulation favorable de la part des éditeurs – je pense par exemple aux *Curiose & moderne inventioni* de Biagio Marini. Il y a donc certainement d’autres raisons à cette attaque : tout porte à croire que l’auteur de cette “lettre confidentielle” imprimée à Venise et largement diffusée fut Benedetto Marcello, qui avait suivi l’enseignement de Lotti.

Il y a un lien étroit entre plusieurs compositeurs de cet album, comme, par exemple, Lotti qui fut l'élève de Legrenzi...

C'est exact. Et c'est dans la musique instrumentale de ce dernier selon moi que l'on comprend mieux ce qui les lie : un goût raffiné pour de mystérieux labyrinthes harmoniques aux virages inattendus, comme dans les *durezze* des claviéristes du sud de l'Italie.

Dans sa musique vocale, Legrenzi est un magnifique mélodiste, comme en témoigne le *Dialogo delle due Marie*. En ce sens, il fait hommage à Cavalli qui fut son maître. Si la considération due à cet immense compositeur est désormais une évidence dans le domaine lyrique, on néglige encore sa musique sacrée. Il faut l'imaginer, adolescent, entrant à quatorze ans au service de la Cappella Marciana de San Marco comme chanteur, sous l'autorité du tout nouveau maître de chapelle, Monteverdi, et restant au service de la basilique jusqu'à sa mort : second organiste puis premier, et enfin *maestro di cappella* à son tour, soit cinquante-deux années... Il a manifestement beaucoup écrit pour l'église mais peu édité, par modestie, si l'on en croit la préface de ses *Musiche sacre* : "*Mon génie s'est toujours tenu à l'écart des éditions et j'ai consenti de préférence à laisser aller mes faiblesses là où Fortune les avait portées au moyen de la plume, plutôt qu'au moyen de la presse. Finalement, je me suis laissé convaincre...*"

Quand on lit le *Salve Regina* issu de ce volume, merveille d'équilibre entre tendresse, sensualité, imploration et ferveur, on prend un peu plus la mesure de ce qui se joue dans l'imaginaire vénitien du XVII^e siècle, sur cette ligne de crête que nous tentions de définir.

Vous avez placé côte à côte deux pièces à seize voix : le motet *Exaudi me Domine* de Gabrieli et le *Crucifixus* de Caldara. Malgré leur effectif semblable, tout semble les différencier.

C'est d'abord le temps qui les sépare. Il s'agit respectivement de la pièce la plus ancienne de ce programme, et de la plus récente. De l'une à l'autre, on mesure le glissement qui s'est opéré entre la pensée musicale d'un homme de la Renaissance (Gabrieli est né en 1557) et celle d'un homme du XVIII^e siècle.

La première est écrite pour quatre chœurs à quatre voix. Sa polychoralité prend donc en compte l'espace (celui des tribunes de San Marco), mais c'est aussi un outil théâtral redoutable : pour ne citer qu'un exemple, le décalage des chœurs sur les mots "*movendi sunt et terra*" produit un effet quasi visuel de tremblement de terre, d'une modernité incroyable. On pense à ces perspectives démantelées du dernier Tintoret – *La Cène* de San Giorgio Maggiore est quasi contemporaine de cette musique.

Caldara, lui, utilise le même effectif en un seul groupe et se sert de la texture globale, de l'épaisseur orchestrale qui découle de l'enchâssement des tessitures, pour illustrer le drame de la crucifixion. Il s'attache moins à en représenter l'image que l'impression qu'elle laisse. Et même si le contrepoint, flamboyant, est d'une grande rigueur, il reste un moyen plutôt qu'une finalité ; un geste mis au service d'une facture qui s'approche déjà du style classique, avec des carrures qui dessinent une grande forme, tripartite, équilibrée.

Le point médian entre la naissance de Gabrieli et la mort de Caldara correspond à la période où Descartes conçoit *Les Passions de l'âme* : bascule définitive entre le monde du symbole et celui de la rationalité. J'évoquais le Tintoret, son goût pour la distorsion du réel, qui est à la fois un héritage presque médiéval et le témoignage de son esprit aventureux. Un siècle et demi plus tard, du temps de Lotti, Caldara et Vivaldi, le plus grand peintre vénitien est Tiepolo. Le *cinquecento* semble dès lors bien lointain !

À l'oratoire de l'église San Polo à Venise se trouve un *Via Crucis* déroutant du fils de ce dernier, le jeune Giandomenico Tiepolo : dans plusieurs des quatorze tableaux, le Christ est relégué au second plan, au profit des spectateurs des scènes, anonymes comme nous, qui, par un regard, une posture, semblent nous inviter à nous joindre au spectacle du drame, à nous prendre au jeu nous aussi. Le cycle a été accroché en 1750.

Propos recueillis par harmonia mundi, mai 2019

Interview with Geoffroy Jourdain

By giving the title *Passions* to a programme of Italian Baroque music, you appear to be referring to human passions, the *affetti*, but also to the Passion of Christ.

Yes, of course. But in the plural of 'Passions' there is also an allusion to my own passion for Venetian music, which is rooted in the years I spent doing research at university. In those days I worked in many musical archives with collections from the period covered by this disc (1600-1750).

In any case, I deliberately chose a title that's open to multiple interpretations. In the wider sense, I wanted to evoke *pathos*, which in classical rhetoric is one of the methods of making the discourse persuasive and ensuring that the speaker's eloquence will triumph; the Baroque style was invented in the subjection of music to the power of words.

You've put together a selection of Italian spiritual madrigals on texts in the vernacular and motets in Latin composed for the liturgy, but also instrumental pieces taken from operas, along with others intended for domestic performance and perhaps even for the sole pleasure of the reader. So have you devised a programme of sacred music, or secular? It's difficult to tackle that question with our modern criteria, because for a long time the dividing line between the religious and the secular was much hazier than we can imagine today. Venice celebrated polychorality in the choir galleries of St Mark's basilica in the sixteenth century, was involved in the birth of the Baroque orchestra and the advent of opera with the first public opera houses in the seventeenth, then consecrated the triumph of the virtuoso solo singer in the eighteenth. Venice is no longer quite on the land, but not in the sea either. It is both western and eastern. 'It is not *over* there, Madame, but *up* there', Casanova once said to the Marquise de Pompadour. How could composers in the city have written sacred music that has no theatrical dimension? Secular music that was not inspired by transcendence?

In a sense, that's the issue I wanted to address when I thought up this programme. To share the idea that these genres coexisted, that instrumental pieces intended for the stage could have been performed in church, and the other way round. The art of the *contrafactum*, which allowed an erotic madrigal to be transformed into a motet of pious adoration merely by changing the words, invited me to do so; the *sonata da chiesa* has nothing religious about it except its title; and so forth.

After all, Baroque painters or sculptors were not expected to use a fundamentally different style when they were portraying a secular subject rather than a biblical one, and it's rare to find anyone bothered about the distinction when it comes to displaying the resulting work.

But wasn't there a style of church music that acted as the guardian of a tradition distinct from modern music?

Yes and no, because it entailed contradictions, especially in Venice: the Venetian sacred music of the seventeenth and eighteenth centuries ensured the survival of a rigorous and complex language, that of the *ars perfecta* of the Renaissance, but it was subjected to new influences and now strove to depict the *affetti devoti* with extremely visceral emotion. Whereas, in the past, the function of this older style had been to embellish the sacred text with the aim of magnifying contemplation, it now concentrated on exaggerating meaning with the aim of expressing faith in emotive terms, so that, often, it was precisely in religious subjects that the boldest and most 'modern' aesthetic adventures were played out.

In your previous recording, *Melancholia*, you arranged a sequence of works in brief forms within a unified dramaturgical framework. Is that also the case in *Passions*?

Yes, in *Melancholia* the dramaturgy was organised with the poetic material as a starting point and with the idea of a gradual transformation of the inner state of the fictional persona supposedly performing the pieces. Here, it was the musical material itself that suggested the overall organisation to me. The pieces are arranged around several settings of the *Crucifixus*. There is the idea of a sort of Way of the Cross – though not in the literal sense, of course, and certainly not with the whim of composing an 'imaginary ritual' – which is organised in 'stations', with instrumental episodes that prolong or prefigure the emotional mood of madrigals and motets, sometimes more meditative, sometimes more fervent.

I tried to ensure that listening to this programme in its entirety would tell us something about the works themselves. But the listener must also have the possibility of appreciating them as independent miniatures. All the more so in that these pieces never actually coexisted with each other; there is neither unity of place, because of their very distinct functions – and because some of them, such as the Sinfonia from *Orfeo* or Caldara's *Crucifixus*, were not even written in Venice – nor unity of time, since they represent a century and a half of composition. I think the coherence of this programme lies in the way it allows us to grasp the dramatic characteristics specific to Venetian musical language, the clarity of the filiations that are revealed from one composer to another – from Willaert to Andrea Gabrieli, then to the latter's nephew Giovanni, then to Monteverdi, then on to Rovetta, Grandi, Castello, Marini and Cavalli, then Legrenzi, and finally Lotti and Caldara. Most of them were pupils of their predecessors and teachers of their successors in the prestigious environment of St Mark's.

The album opens with a strange lullaby . . .

As if to echo *Melancholia*, which was haunted by a *Lullaby*, I liked the idea of starting the programme with this *ninnananna*. In addition, the fixed note on which it is conceived – virtually all the lullaby is founded on a single bass note altered by a semitone in a swaying movement – and the mode it gradually deploys reminded me of the introduction of a raga.

Beneath an apparent minimalistic simplicity, Merula's extraordinary talent as a dramatist is revealed. Here the Virgin is singing. She addresses the baby Jesus directly. We are listening to a lullaby that turns into a funeral *lamento*. Assailed by macabre premonitions, closer to a wounded tragic heroine than to the figure of an immaculate saint, she draws up a kind of inventory of the Passion imagery found in folk calvaries (the crown of thorns, the spear, the nails, the vinegar and so on) in telescoped time: the narrative of a time now past where an address in the present evokes events in the future. And that insistent semitone ostinato, which constantly carries within it an unresolved tension (is it the A that alters the B flat, or the other way round?), was for me an ideal introduction to our programme, because it features an omnipresent chromaticism, expressive, figural and also symbolic, that will make it possible to express suffering and tears, to illustrate the fall and the ascent to Calvary or to depict the Cross.

This theme of the Cross runs through *Passions*, with five astonishing *Crucifixus* settings by Monteverdi, Lotti and Caldara.

We must think of this phrase from the Credo – 'He was crucified for us under Pontius Pilate' – as the dramatic climax of the first part of the Mass (known as 'catechumenal', the second part being that of the sacrament itself): the image of Christ made man, racked by the sufferings inflicted on him, offered a moment of very powerful identification for the listener, in the end just as in an opera! With the advent of the Catholic Reformation, these few words stimulated composers to invent demonstrative, singular musical ideas, and the profession of faith represented by this passage acquired a kind of independence as a result.

Crucifixus settings were sometimes published as autonomous pieces. This is the case with Monteverdi's four-part *Crucifixus*, for example, which appears in his *Selva morale* without being incorporated into a complete mass. Lotti's settings for six, eight and ten voices have traversed the history of chapel choirs and subsequently choral societies as stand-alone pieces, to such an extent that hardly anyone has taken an interest in the settings of the complete Credo for chorus and orchestra from which they come . . . I find these pieces by Lotti fascinating for their pathetic and exuberant violence. In barely two or three minutes of dissonant tensions, the entire Passion – the scourging, the ascent to Calvary, the torment of crucifixion, the entombment – is illustrated, but in such a way that listeners also *feel* it, physically, and are in their turn afflicted through empathy.

You give a prominent place here to Lotti, a contemporary of Vivaldi and yet unjustly ignored.

Lotti, unfortunately for him, worked in the shadow of a *maestro di cappella* at San Marco who went down in the institution's history for his longevity rather than his talent. When the position finally became vacant and was offered to Lotti, he had only four years to live.

His genius did not leave all his fellow composers indifferent, as is proved by the case of *La vita caduca*, a sublime polyphonic tableau, which resonates for me as a late echo of the spiritual madrigals of Monteverdi's *Selva morale*. Giovanni Bononcini claimed credit for the piece in order to attract the attention of the London musical world, in which he faced direct competition from Handel – it was one of the first known plagiarism scandals. Moreover, the collection of madrigals from which it comes was the object of virulent criticism in an anonymous pamphlet because the pieces, most of which were in an avant-garde style, were regarded as not paying sufficient heed to the rules of composition. And yet seventeenth-century Venetian music as a whole had been marked by bold compositions, a taste for novelty and a stimulating emulation between publishers – I'm thinking, for example, of Biagio Marini's *Curiose & moderne inventioni*. So there were certainly other reasons for this attack: everything suggests that the author of this 'confidential letter' (*Lettera famigliare*) printed in Venice and disseminated widely was Benedetto Marcello, who had been taught by Lotti.

There is a close link between several composers on this disc, as with Lotti who was a pupil of Legrenzi.

That's right. And it's the instrumental music of the latter, in my opinion, that gives us a clearer insight into what connects them: a refined taste for mysterious harmonic labyrinths with unexpected twists, as in the *durezza* of the southern Italian keyboard school.

In his vocal music, Legrenzi is a magnificent melodist, as is shown by the *Dialogo delle due Marie*. In this respect, he pays tribute to his teacher, Cavalli. While everyone now grants that hugely gifted composer his rightful status in the field of opera, his sacred music is still neglected. We must imagine Cavalli as an adolescent, entering the service of the Cappella Marciana at St Mark's as a singer at the age of fourteen, under the authority of the newly appointed *maestro di cappella* Monteverdi, and remaining in the service of the basilica until his death: second organist, then first, and finally *maestro di cappella* in his turn, fifty-two years in all . . . He clearly wrote a great deal of music for the church but published little of it, out of modesty, if we are to believe the preface to his *Musiche sacre*: 'My inclination [*genio*] has always shied away from printed editions, and I preferred to let my foibles [*debolezze*] go where Fortune carried them by means of the pen, rather than through the press.'¹ Finally, I allowed myself to be convinced . . .

When we read the *Salve Regina* from this volume, wonderfully balancing tenderness, sensuality, imploration and fervour, we can understand a little better the key issues in the Venetian creative imagination of the seventeenth century, situated on the narrow line of demarcation I tried to define above.

You have placed two pieces for sixteen voices side by side: Gabrieli's motet *Exaudi me Domine* and Caldara's *Crucifixus*. Despite their similar forces, everything seems to differentiate them.

The first thing that separates them is chronology. They are respectively the earliest and the most recent piece in the programme. Going from one to the other, we can measure the shift that occurred between the musical philosophy of a Renaissance composer (Gabrieli was born in 1557) and that of an eighteenth-century one.

The earlier work is scored for four four-part choirs. Its polychorality therefore takes account of space (the galleries in St Mark's), but is also a formidable theatrical tool: to mention just one example, the rhythmic displacement of the choirs at the words 'movendi sunt et terra' produces an almost visual impression of an earthquake, an incredibly modern effect. One thinks of the dismantled perspectives of late Tintoretto – *The Last Supper* in San Giorgio Maggiore is almost contemporary with this music.

Caldara, on the other hand, employs the same forces in a single group and uses the overall texture, the orchestra-like density that results from the overlapping of the vocal ranges, to illustrate the drama of the Crucifixion. He is less concerned with representing the image than with the impression it leaves. And even if the flamboyant counterpoint is extremely rigorous, it remains a means rather than an end; a gesture in the service of an idiom that is already approaching the Classical style, with period structures that outline a large-scale, tripartite, balanced form.

The mid-point between the birth of Gabrieli and the death of Caldara corresponds to the period when Descartes wrote *Les Passions de l'âme* (*The Passions of the Soul*): the point at which the world of symbol tipped once and for all into that of rationality. I've mentioned Tintoretto and his fondness for the distortion of reality, which is both an almost medieval legacy and a testimony to his adventurous mind. A century and a half later, in the era of Lotti, Caldara and Vivaldi, the leading Venetian painter was Tiepolo. By that time, the *cinquecento* seems very remote!

In the oratory of the Church of San Polo in Venice there is a disconcerting *Via Crucis* by Tiepolo's son, the young Giandomenico Tiepolo: in several of the fourteen paintings, Christ is relegated to the background, making way for the figures viewing the scenes, anonymous like us, who with their glance or their posture seem to invite us to join in the spectacle of the drama, to become involved in our turn. The cycle was hung in 1750.

*Interview by harmonia mundi, May 2019
Translation: Charles Johnston*

¹ That is, to circulate in manuscript copies rather than printed editions. (Translator's note)



1 | Hor ch'è tempo di dormire

Hor ch'è tempo di dormire
Dormi figlio e non vagire
Perchè tempo ancor verrà
Che vagir bisognerà.

Deh ben mio, deh cor mio fa,
Fa la ninna ninna na.

Chiudi quei lumi divini
Come fan gl'altri bambini
Perchè tosto oscuro velo
Priverà di lume il cielo.

Over prendi questo latte
Dalle mie mammelle intatte
Perchè ministro crudele
Ti prepara aceto e fiele.

Amor mio sia questo petto
Hor per te morbido letto
Pria che rendi ad alta voce
L'alma al Padre sulla croce.

Posa hor queste membra belle
Vezzosette e tenerelle
Perchè poi ferri e catene
Gli daran acerbe pene.

Queste mani e questi piedi
Ch'or con gusto e gaudio vedi
Ahimè com'in varii modi
Passeran acuti chiodi.

Questa faccia gratiosa
Rubiconda hor più di rosa
Sputi e schiaffi sporcheranno
Con tormento e grand'affanno.

Ah con quanto tuo dolore
Sola speme del mio core
Questo capo e questi crini
Passeran acuti spini.

Ah ch'in questo divin petto
Amor mio dolce diletto
Vi farà piaga mortale
Empia lancia e disleale.

Dormi dunque figlio mio
Dormi pur redentor mio
Perchè poi con lieto viso
Ci vedrem in paradiso.

Hor che dorme la mia vita
Del mio cor gioia compita
Taccia ognun con puro zelo
Taccian sin la terra e'l cielo.

Allons, il est l'heure de dormir

Allons, il est l'heure de dormir,
Endors-toi mon fils, ne pleure pas.
Elle viendra bien assez tôt
L'heure où il faudra pleurer.

Allons mon trésor, allons mon cœur,
Fais dodo.

Ferme tes yeux, divines lueurs,
Fais comme tous les enfants.
Un sombre voile bientôt
Ôtera au ciel sa lumière.

Tête donc le lait
De mon sein pur.
Un cruel soldat
Te prépare vinaigre et fiel.

Mon amour, que ma poitrine
Soit pour toi le plus doux des lits,
Jusqu'à ce que dans un cri
Tu rendes l'âme au Père sur la croix.

Allons, pose là ces mignons petits bras,
Ces tendres petites jambes.
Fers et chaînes
Les blesseront à vif.

Ces mains, ces pieds,
Que plaisamment tu vois là,
Oh, de quelle façon
La pointe des clous les fera souffrir !

Charmant visage,
Plus éclatant que la rose,
Crachats et gifles te souilleront,
Angoisse et tourment t'assailliront.

Ah, quelle sera ta douleur,
Seul espoir de mon cœur,
Quand cette tête et cette chevelure
Seront traversées d'épines !

Ah, et quand ce flanc divin,
Mon cher, mon doux amour,
Sera mortellement perforé
Par une lance infâme et perfide.

Alors endors-toi, mon bébé,
Endors-toi, mon sauveur.
Le visage joyeux,
Nous nous reverrons au paradis.

Maintenant que dort ma vie,
Comble de la joie de mon cœur,
Qu'on prenne bien soin de se taire,
Que la terre et le ciel même se taisent.

Now that it is time to sleep

Now that it is time to sleep,
Go to sleep, my Son, and do not weep,
For soon the time will come
When we must weep.

Come, my beloved, come, my heart,
Lullay lulla.

Close your divine eyes,
As other babies do,
For soon a dark veil
Will deprive heaven of its light.

Or else drink this milk
From my spotless breasts,
For a cruel soldier
Prepares vinegar and gall for you.

My love, let this bosom
Be for you the softest of beds,
Until, in a loud voice, you commend
Your spirit to the Father on the Cross.

Now place here your fair limbs,
So graceful and tender,
For one day fetters and chains
Will wound them grievously.

Those hands and feet
That you behold with joy and delight,
Alas, how cruelly each of them
Will be transfixed by sharp nails!

Those pretty cheeks,
Ruddier than the rose,
Spittle and blows will besmirch them
Amid torment and affliction.

Ah, what sorrow you will feel,
Sole Hope of my heart,
When that head and those locks
Are pierced by sharp thorns!

Ah, and that divine side,
My love, my sweet delight,
Will be mortally wounded
By a vile and treacherous spear.

Sleep then, my Son,
Go to sleep, my Redeemer,
For afterwards, with joyous countenance,
We will meet again in heaven.

Now that my Life is asleep,
The supreme joy of my heart,
Let all make haste to be silent,
Let even heaven and earth be silent.

E fra tanto io che farò?
Il mio ben contemplerò
Ne starò col capo chino
Sin che dorme il mio bambino.

2 | Crucifixus

Crucifixus etiam pro nobis,
sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.

4 | Salve Regina

Salve, Regina, mater misericordiae.
vita dulcedo et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exsules filii Hevæ.
Ad te suspiramus, gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.
Eia ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos converte.
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exilium ostende.
O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria!
Amen.

6 | In una siepe ombrosa

In una siepe ombrosa
Quand'il Sol cò suoi raggi i monti indora
Pompa ed onor di Flora apre il bel seno
Una vermiglia rosa.

Mà le foglie odorate e porporine
Circondano le spine
E cade in sù lo stelo
Con pallide agonie
Quando de lumi il Rè parte dal Cielo.

Quindi ben lasso apprendo
Che terrena beltà simile a un fiore
Circondata da pene
Con effimera vita e langue e more.

7 | Crucifixus (cf. 2.)

9 | Dialogo delle due Marie

Quam amarum est, Maria, esse sine Jesu!
Quam invitam duco vitam sine vita mea!
Quam amarem posse mori in hac morte sua!
O Jesu, o dulcissime, clementissime, dilectissime Jesu.
Nullum bonum sine te, omne malum absque te.
Immo sine te omne bonum est malum
atque tecum omne malum est bonum.
Surge Christe, adjuva nos,
redime nos, libera nos,
et ne amplius discedas a nobis,
O Jesu, o dulcissime, clementissime, dilectissime Jesu,
et miserere nobis.

Et moi, que ferai-je alors ?
Je contemplerai mon bien,
Je resterai, la tête penchée
Sur mon bébé endormi.

Il a été crucifié

Il a été crucifié pour nous sous Ponce Pilate,
il a souffert sa Passion et a été enseveli.

Salut, ô Reine

Salut, ô Reine, mère de miséricorde,
notre vie, notre espérance, salut !
Enfants d'Ève exilés, nous crions vers toi ;
Vers toi nous soupçons, gémissant et pleurant
dans cette vallée de larmes.
Ô toi notre avocate,
tourne vers nous tes yeux compatissants.
Et fais que nous puissions voir Jésus,
le fruit béni de tes entrailles, après notre exil.
Ô clément, ô pieuse, ô douce Vierge Marie !
Amen.

Dans l'ombre d'un bocage

Dans l'ombre d'un bocage,
Tandis que le Soleil orne les monts de ses rais,
La plus noble et honorable des Fleurs s'ouvre :
Une rose vermeille.

Mais les feuilles odorantes et pourpres
Entourent ses épines,
Et sa tige retombe sur elle-même
Dans une pâle agonie
Alors que le Roi de lumière quitte le Ciel.

Ainsi, bien tristement, j'apprends
Que la beauté ici-bas, de même que la fleur
Est cernée par les peines,
Le temps d'une vie éphémère, languit puis se meurt.

Il a été crucifié (cf. 2.)

Dialogue des deux Marie

Qu'il est amer, Marie, d'être sans Jésus !
Que de vivre malgré moi sans ma vie !
Qu'il est amer de ne point mourir dans sa mort à lui !
Ô Jésus, ô très doux, très clément et très aimé Jésus !
Il n'est de bien sans toi, tout est mal en dehors de toi.
Au contraire, tout bien sans toi est un mal,
Et en toi, tout mal est bon.
Lève-toi, Christ, aide-nous,
rachète-nous, délivre-nous,
et ne t'éloigne plus de nous,
Ô Jésus, ô très doux, très clément et très aimé Jésus,
et prends pitié de nous.

And meanwhile, what will I do?
I will gaze on my beloved,
I will stay here with head bowed
As long as my Son sleeps.

He was crucified

He was crucified for us under Pontius Pilate,
died and was buried.

Hail, Queen

Hail, Queen, Mother of mercy.
Hail, our life, our sweetness, and our hope, all hail.
To thee we cry, poor banished children of Eve,
to thee we sigh, mourning and weeping,
in this vale of tears.
Therefore, our Advocate,
turn thou on us those merciful eyes of thine,
and after this our exile show us
Jesus, the blessed fruit of thy womb.
O merciful, O loving, O sweet Virgin Mary.
Amen.

In a shady hedgerow

In a shady hedgerow,
As the sun gilds the mountains with its rays,
The splendour and honour of Flora opens its fair bosom:
A crimson rose.

But the fragrant purple leaves
Are beset by thorns,
And the stem droops
In pale agony
When the King of Light quits the heavens.

Thus, alas, I learn
That earthly beauty, like a flower,
Beset by sorrows,
In its fleeting existence languishes and dies.

He was crucified (cf. 2.)

Dialogue of the Two Marys

How bitter it is, Mary, to be without Jesus!
How unwillingly I continue to live without my Life!
How I would love to die in His death!
O Jesus, O most sweet, most clement, most beloved [Jesus]!
There is no good without thee, and all is evil away from thee.
Indeed, without thee all good is evil,
and with thee all evil is good.
Arise, O Christ, help us,
redeem us, deliver us,
be no longer absent from us,
O Jesus, O most sweet, most clement, most beloved Jesus,
and have mercy upon us.

10 | Crucifixus (cf. 2.)

12 | Adoramus te Christe

Adoramus te Christe et benedicimus tibi
Quia per sanguinem tuum pretiosum redemisti mundum.
Miserere nobis!

Crucifixus (cf. 2.)

16 | Exaudi me Domine

Exaudi me Domine, dum cogito mecum
de die illa tremenda,
quando cæli movendi sunt et terra,
dum veneris iudicare sæculum per ignem.
Tremens factus sum ego et timeo
dum iudicium aderit atque ventura ira,
quando cæli movendi sunt et terra.
Parce pie Deus, dona mihi veniam
de tot sceleribus quibus peccavi
quando cæli movendi sunt et terra

19 | È questa vita un lampo

È questa vita un lampo
Ch'all'apparir dispare
In questo mortal campo.
Che se miro il passato,
È già morto il futuro ancor non nato,
Il presente sparito
Non ben anco apparito.
Ahi lampo fuggitivo e sì m'alletta!
E dopo il lampo pur vien la saetta!

Il a été crucifié (cf. 2.)

Nous t'adorons ô Christ

Nous t'adorons ô Christ et nous te bénissons,
Toi qui, par ton sang précieux, as racheté le monde.
Seigneur, aie pitié de nous !

Il a été crucifié (cf. 2.)

Écoute-moi Seigneur

Écoute-moi, Seigneur, alors que je médite
sur le jour terrible et redoutable,
lorsque terre et ciel s'ébranleront,
et que tu viendras juger les temps par le feu.
Je tremble et je suis dans la crainte
du jugement et de la colère qui approchent,
lorsque terre et ciel s'ébranleront.
Aie pitié, Seigneur, pardonne-moi
pour les nombreux péchés que j'ai commis,
lorsque terre et ciel s'ébranleront.

Cette vie est un éclair

Cette vie est un éclair
Qui en apparaissant disparaît,
Sur ce champ habité par la mort.
Si je regarde le passé,
Il est mort ; le futur est encore à naître ;
Le présent a disparu,
À peine était-il apparu.
Ah, éclair fugace qui me plait tant !
Après l'éclair, c'est la foudre qui vient.

He was crucified (cf. 2.)

We adore thee

We adore thee, O Christ, and we bless thee,
because by thy holy Passion and Cross thou hast redeemed the world.
Have mercy upon us!

He was crucified (cf. 2.)

Hear me, Lord

Hear me, Lord, while I think upon
that fearful day
when the heavens and the earth will be moved,
when thou shalt come to judge the world by fire.
I tremble and fear,
awaiting judgment and the wrath that is to come
when the heavens and the earth will be moved.
Spare me, merciful God, grant me thy pardon
for the many sins I have committed,
when the heavens and the earth will be moved.

This life is a flash of lightning

This life is a flash of lightning
Which disappears as it appears
In this mortal existence.
For, if I look at the past,
It is already dead; the future is not yet born,
And the present has disappeared
Before having truly appeared.
Ah, fleeting flash of lightning, you entice me,
Yet after the flash comes the thunderbolt.

Traductions : Geoffroy Jourdain

Translations: Charles Johnston (1, 6, 9, 19)



Geoffroy Jourdain remercie Lisandro Abadie.
Il remercie également Anne-Marie Beaudette, Marie-Amélie Clément,
Joseph Cottet, Cyrielle Eberhardt, Yuki Koike, Thomas Le François,
Eugénie De Mey, Sarah Van Oudenhove, Alan Picol et Luanda Siqueira
pour leur participation à la conception de ce projet.

Les Cris de Paris remercient le Conservatoire de Puteaux, le Théâtre de Suresnes-Jean Vilar,
le Festival de Paris, le Festival de Saint-Michel en Thiérache, Les Musicales de Normandie,
le Festival d'Ambronay, La Maison de la Culture de Bourges.

La Fondation Bettencourt Schueller favorise le rayonnement et l'excellence du chant choral
et soutient Les Cris de Paris pour la structuration et le développement de leur activité.



Fondation
Bettencourt
Schueller



MECENAT
MUSICAL
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2019

Enregistrement : Novembre 2018, Temple du Saint-Esprit, Paris (France)

Réalisation et direction artistique : Alban Moraud Audio

Prise de son : Alban Moraud assisté de Aude Besnard

Montage : Alban Moraud et Aude Besnard

Mastering : Alexandra Evrard

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Couverture : Medicine, anatomy, human heart / illustration - Quagga Media UG / akg-images

Photos : Samuel Berthet

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé en Union Européenne

harmoniamundi.com
lescrisdeparis.fr