



Alessandro Scarlatti

Cantate da camera Vol. 2



Emmanuelle de Negri
Philippe Grisvard

Alessandro Scarlatti (1660–1725)

Emmanuelle de Negri, soprano

Philippe Grisvard, harpsichord

Cantata “Notte cara” H 479

- | | | |
|----|-----------------------------------|-------|
| 01 | [Aria:] “Notte cara, ombre beate” | 02:50 |
| 02 | [Aria:] “Corri o Sole” | 01:18 |
| 03 | [Recitativo:] “O vicende d’Amore” | 02:50 |

Cantata “Quale al gelo s’adugge” H 582

- | | | |
|----|--|-------|
| 04 | [Recitativo:] “Quale al gelo s’adugge” | 01:00 |
| 05 | [Aria:] “Povero cor” | 05:23 |
| 06 | [Recitativo:] “Colei che fu mia vita” | 01:36 |
| 07 | [Aria:] “Morirò trofeo d’amore” | 02:33 |

Cantata “Io son Neron l’Imperator del mondo (ossia « Il Nerone »)”

H 343

08	[Recitativo:] “Io son Neron l’Imperator del mondo”	01:42
09	[Aria:] “Vuò che tremi Giove ancora”	02:25
10	[Recitativo:] “Il tirannico cor”	00:51
11	[Aria:] “Non stabilisce no”	01:46
12	[Recitativo:] “Or coll’abisso istesso”	01:12
13	[Aria:] “Veder chi pena”	03:18
14	[Recitativo:] “Coi furibondi sguardi”	00:45

Cantata “Lontananza crudele deh perché” H 395

15	[Recitativo:] “Lontananza crudele”	01:18
16	[Aria:] “Solo il dolore”	03:08
17	[Recitativo:] “Lassa la doglia mia”	01:16
18	[Aria:] “Quante pene, ahi quanto ardore”	05:14

Cantata “Alme voi che provaste” H 35

19	[Recitativo:] “Alme voi che provaste”	01:44
20	[Aria:] “Nell’orror del tradimento”	04:22
21	[Recitativo:] “Si, si, che mi tradì Daliso ingrato”	00:40
22	[Aria:] “Col bel guardo”	01:20
23	[Aria:] “Nel duol che mi tormenta”	03:28

Cantata texts and translations in English, French, and German are available at:
www.audax-records.fr/adx11217

Thoughts about Alessandro Scarlatti's Cantatas



Emmanuelle de Negri



Philippe Grisvard



Xavier Carrère



Xavier Carrère: Philippe Grisvard, this CD is the second part of a long-term project that you have dedicated to Alessandro Scarlatti's cantatas after you examined several hundred and edited several dozen. In your opinion, how does the transition from the first to the second part take place?



Philippe Grisvard: My aim was to assemble a varied selection that reflects the diversity of Scarlatti's compositional language, whereby I naturally included only those cantatas that I consider to be particularly outstanding. The selection criteria for this second part therefore do not differ fundamentally from those for the first. Whereas a cantata with a comical character (*La Lezione di musica*) and a cantata with an unusual cyclical form (*Sarei troppo felice*) were represented there, here I decided upon an early cantata (*Notte cara*) and a historical cantata (*Il Nerone*) that were not included on the first CD. The thematic focus on pastoral cantatas remains unchanged. This second part is thus a logical continuation of the previous part.

This time, I dispensed with a solo harpsichord piece, since the manner of thorough bass realization I had in mind already requires a distinctly "soloistic" character, which is particularly

demanding within the framework of a recording. Moreover, there was a risk of redundancies, since Alessandro Scarlatti's toccatas—closely linked to his teaching activities—are often based on the same compositional models. Nevertheless, I preppeded *Il Nerone* with a short improvised prelude in which I combined several idiomatic elements of his harpsichord style.



XC: Emmanuelle de Negri, Philippe Grisvard, how would you characterize each of the cantatas in this second part? How did you decide on the sequence of the pieces, and according to what chronological or formal contrasts?



Emmanuelle de Negri: We selected five cantatas that complement each other in terms of their contrasts. Scarlatti was a master of affects, and this compilation seemed to us to be particularly well suited to highlight the various facets of his Scarlattian kaleidoscope and thus demonstrate the diversity of his work.



PG: With the cantata *Notte cara, ombre beate*, the most radiant piece in our program, we invite the audience into a gentle, pastoral nest and enter the world of the young Scarlatti. Probably composed in the early 1680s—during his first sojourn in Rome—the work bears the stylistic hallmarks of a period in which Roman vocal music was influenced by personalities such as Bernardo Pasquini and Alessandro Melani. The narrator, unhappy about the rejection by his beloved—a motif that appears in many pastoral cantatas—finds comfort only as night falls: sleep gives him the bliss of seeing her again in his dreams; so he implores the sun to complete its course and make way for the soothing night.



E de N: *Notte cara* enabled us to make archaically colored musical figures audible, especially in its concluding arioso. What a wonderful arioso, which sounds as if it came out of the blue and

then disappears again, leaving us deeply enchanted ... As so often, the text dictates the form. It is generally accepted that the composer often wrote the poems of his cantatas himself, most of which remain anonymous; Scarlatti was accepted into the Accademia dell'Arcadia, the setting and context for the creation of most of his cantatas, both as a poet and as a musician. And at times, the text achieves true grandeur, as in the verse “Per me nasce di sera anco l'aurora” (“For me, dawn breaks also in the evening”) ...



PG: The tension rises with *Quale a gelo s'adugge*, a splendid example of the most classical model of chamber cantata at the beginning of the eighteenth century. Dated 1705, it falls within the period when the genre began to crystallize formally: the aria da capo (ABA) finally establishes itself, and the sequence recitative–aria–recitative–aria becomes customary—but the ever-unpredictable and willful Scarlatti knows how to break away from it when necessary. The narrator, a nameless shepherd, suffers the torments of jealousy: Any hope of happiness is destroyed by Phyllis's infidelity. When he sees only “the deadly pallor of eternal oblivion” in the face of his cruel beloved, the shepherd surrenders to death, “trophy of love / of steadfastness and fidelity” ...



XC: “*Il mortale pallor d'eterno oblio*” (second recitative) is heard in a modulation of inexorable clarity that gives one goose bumps ... It is true chiaroscuro in the sense of the terminology of the time, which Scarlatti accordingly embraces: sometimes intensely bright, sometimes wonderfully agonizing, sometimes even both at the same time.



PG: *Io son Neron l'Imperator del mondo* from 1698 is the only exception in our pastoral-themed program and represents the genre of “cantatas with a subject,” in which Scarlatti particularly distinguished himself from the late 1680s to the early eighteenth century. The texts often draw

on Greek mythology or Roman antiquity; their theatricality and their scope occasionally allow these cantatas to venture into operatic territory. Cardinal Pamphili, the author of the text, describes the moments of the emperor's madness that preceded the Great Fire of Rome. As usual in historical cantatas, the form is distinctly wider in scope than in pastoral cantatas: no fewer than four recitatives frame three arias.



E de N: For me, *Il Nerone* is an indispensable cantata: a fascinating journey into Nero's psyche, full of fractures, marked by the character's frenzied, insane outbursts, alternating between virtuosic bravura and lyrical cantabile, as well as passages of highly expressive recitatives. For a soprano who usually sings rather delicate roles, it is a real pleasure to perform this cantata!



XC: *Il Nerone* is a true pinnacle of black humor: it is hard not to laugh out loud at some passages—especially in the lullaby, which is both enchanting and sadistic, in which the protagonist accompanies himself on the lyre before the background of the turmoil of Rome engulfed in flames ...



PG: After so much sarcasm and anger, in *Lontananza crudele*, dated 1713, a moment full of tenderness emerges. Here, Scarlatti follows the classical formula recitative–aria–recitative–aria. “Lontananza,” the distance from or absence of the beloved, is a recurring motif and a common subject of his time. This time, a female character speaks, the shepherdess Chloris, who has been abandoned by Fileno. Grief is her only companion; comfort is denied her, for even during the day she involuntarily thinks of her beloved, and at night he appears to her in her dreams. She is at the mercy of suffering, because hope prevents her from abandoning herself to death. This cantata is particularly marked by melancholy: both arias are rather slow and elegiac, deliberately

foregoing the otherwise usual alternation between fast and slow, and reflect the narrator's unquenchable sorrow.

We conclude this part with one of Scarlatti's most complex and formally most original cantatas, *Alme voi che provaste*. The text does not open up a comical *mise en abyme* here—no “cantata within a cantata,” as in *La Lezione di musica*—but rather a truly dramatic parenthesis, an inner interlude. The unhappy, spurned narrator secretly observes her beloved with another woman and lets us witness their tender banter through her perspective, until an explosion of indignant rage interrupts everything and commences the path into her madness.



XC: Does *Alme voi che provaste* not occupy a special position among the cantatas on this CD? If only because it reveals the theater you mentioned ...



PG: Moreover, the Neapolitan Francesco Durante selected this cantata for a place among his twelve chamber duets—paraphrases of Scarlatti's recitatives that were intended for the pedagogical use of the castrati at Naples' conservatories and that at the same time demonstrate what contemporaries esteemed as the ultimate of the Scarlattian cantata and of Italian vocal music. The same was already true in the first part for Lucile Richardot and *Alfin m'ucciderete*.



XC: Would you say that no two cantatas are alike?



E de N: It is as if Scarlatti simply reinvented the cantata every time.



XC: The cantata always remains a more or less experimental genre, and its interpretation today is no less so. Performing a cantata by Scarlatti—is that not always a bit of a gamble?



PG: It is necessary to find a middle course between a purely decorative neutrality or too much distance on the one hand, and overwrought theatricality on the other, which would contradict the non-theatrical, Arcadian context of the performance of a cantata; to commit oneself to a certain introspection and aristocratic elegance, while at the same time serving the text so that emotion comes to the surface—we are always balancing on a knife’s edge ...



E de N: In a lyrical world whose pinnacle is usually attributed to opera, it is fascinating to see how much the genre of the cantata was developed, appreciated, known, referred to, and quoted again and again during this period. It is an intellectual and sensual pleasure to grapple with the art of economy, the densification of emotions, which the cantata presents as a challenge. For the same reasons, I myself am more enthusiastic about the French cantata, the lied, and the melody, the short story than the novel. “Even small things can delight us”—Hugo Wolf’s collection *Italian Songbook* begins with this sentence, and it seems so true to me: “The small things can bring us joy.” Short forms concentrate the beauty; nothing is left to chance. In my free time, I write haikus and in doing so again find the same search for the purity of gesture. It is by no means decorative, but rather the search for a true quintessence.



XC: The parallel with Hugo Wolf is very appropriate, because both Scarlatti and Wolf can be regarded as mannerist geniuses. Since Scarlatti’s music is performed relatively seldom, there is no established performance tradition for it today, unlike with Handel, Mozart, or even Monteverdi. The performers are compelled to invent their own tradition, so to speak, guided by their knowledge and imagination. But how does one invent a tradition?



PG: It is precisely the lack of interpretative tradition that can draw me to this or that repertoire, because apart from the freshness and the potential for innovation, it also offers me the guar-

antee of a certain candor on the part of the performers. In contrast, with the most frequently performed works there are generally very fixed ideas or opinions, against which it is difficult to assert oneself. Yet, I never felt like I really had to invent anything: Preparing an unfamiliar piece is more like solving a puzzle. Especially the text, tempo markings, and rhythmic indications point us in a possible direction. For me, this approach is much easier—and all the more enjoyable—than the “reinvention,” deconstruction, or, in some cases, imitation that one often has to carry out when taking on Bach or Handel.



E de N: The absence of an interpretive tradition has a liberating effect. We are not obliged to any commitments. Concerning the ornamentation, for example, especially in the da-capo sections, we inspired each other—instrument and voice—based on Scarlatti’s already existing compositional means in his harpsichord works, operas, and sacred compositions: harmonic surprises, expressive leaps of intervals, an odd time signature, and a smooth, wide compass. In any case, it is the text that points the way.

It is also fascinating to see how strongly the works of Handel and even of Mozart branch out from Scarlatti. Few composers have developed the art of recitative in a comparable manner. With him, no word remains unheeded.



XC: The “representative” genre in the spirit of Monteverdi, which was still valid in Scarlatti’s time, is that of the representation of emotions, not necessarily that of the scenic representation. In your opinion, could one speak of an “inner theater” or even an “invisible theater” to characterize the world of cantatas? By means of gestures, which are created both instinctively and deliberately, a singer can certainly reveal numerous allusions and levels of interpretation that would escape today’s audiences.



E de N: One can certainly speak of an inner theater! In theatrical cantatas such as *Alme voi* or *Il Nerone*, an extroverted interpretation seems almost self-evident to me: It belongs to the spectacular nature of these works as well as to the extreme situations in the plot (the hidden female figure, the man's serenade in *Alme voi*, or Nero who addresses his interlocutors, without a doubt his lieutenants). However, I choose a more naturalistic body language, since I believe it intensifies the immediate impact of the emotion on today's audience.

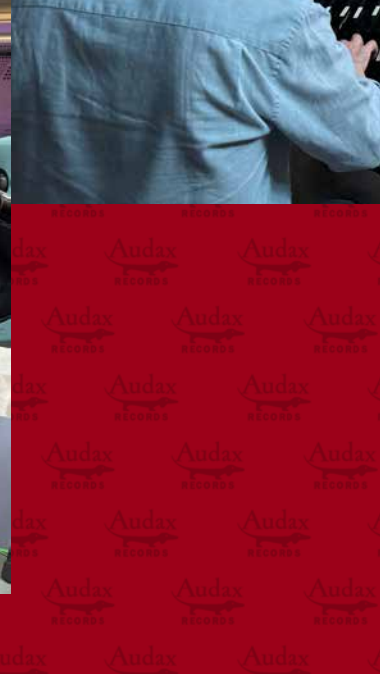


XC: In contrast to the opera or also to the serenade (a large, representative cantata, often with mythological content and a scenic setting), the cantata would thus be quite similar to an oratorio, in which the plot is only seldom presented visibly and leaves plenty of room for the audience's imagination.

Could a sacred character even be attributed to Alessandro Scarlatti's so-called secular cantatas? Does his music—like that of Bach, with which it is often associated—not have a spiritual aura?



E de N: Just as one can search for physicality and sensuality in the spiritual repertoire, it is equally sensible to ask where spirituality manifests itself in secular works. I am convinced that exploring the depths of human emotions lifts us up. And Scarlatti, whom one often described as academic, is in truth an artist of emotion: every affect reveals new colors to him. Against the backdrop of chiaroscuro, the color bursts forth, lives out of itself—the spirituality lies in the color.





Regards croisés sur les cantates d'Alessandro Scarlatti



Emmanuelle de Negri



Philippe Grisvard



Xavier Carrère



Xavier Carrère : Cher Philippe Grisvard, ce disque constitue le volume 2 d'une aventure au long cours que vous avez amorcée autour des cantates d'Alessandro Scarlatti, après en avoir déchiffré plusieurs centaines et édité plusieurs dizaines. En quel sens se fait selon vous le passage du volume 1 au volume 2 ?



Philippe Grisvard : Mon désir était de proposer une sélection variée, représentative des différentes manières du compositeur, et naturellement je ne voulais retenir que les cantates qui étaient, à mes yeux, les plus remarquables. La méthode de sélection de ce deuxième volet ne diffère donc pas sensiblement de celle du premier. Alors que dans le premier j'avais retenu une cantate à caractère comique (*La Lezione di musica*) et une dont la forme cyclique était inhabituelle (*Sarei troppo felice*), dans celui-ci j'ai décidé de retenir une cantate de jeunesse (*Notte cara*) ainsi qu'une cantate historique (*Il Nerone*), dont le premier disque était exempt. Tout en gardant l'axe sur les cantates à la thématique pastorale. Ce nouveau volume reste donc dans la continuité du précédent.

Mais cette fois, je n'ai pas désiré inclure de pièce soliste pour clavecin, considérant que le type de réalisation de la basse continue que je m'impose comprend un style de jeu « solistique ».

déjà exigeant en soi, surtout dans le cadre d'un enregistrement. J'avais aussi un peu peur des redondances, les toccatas d'Alessandro - très liées à ses activités pédagogiques - contenant souvent les mêmes formules. J'ai tout de même fait précéder *Il Nerone* d'un court prélude improvisé, dans lequel j'ai mêlé plusieurs éléments idiomatiques de son langage clavecinistique.



XC : Chère Emmanuelle de Negri, cher Philippe Grisvard, comment qualifieriez-vous chacune des cantates de ce volume 2 ? Quelle succession avez-vous suivie, selon quels contrastes chronologiques et formels ?



Emmanuelle de Negri : Nous avons choisi cinq cantates assez contrastées, se répondant les unes aux autres. Alessandro est un maître des affects et cette sélection nous paraissait représenter plusieurs facettes du kaléidoscope scarlattien, pour donner la mesure de son éclectisme.



PG : Avec la cantate *Notte cara, ombre beate*, la plus lumineuse de notre programme, accueillant l'auditoire dans un doux nid pastoral, l'entrée se fait par l'univers du jeune Alessandro. Composée probablement au début des années 1680, lors de son premier séjour à Rome, cette pièce porte la marque stylistique d'une époque où la musique vocale romaine était dominée par des personnalités telles Bernardo Pasquini ou Alessandro Melani. Le narrateur, malheureux éconduit (comme c'est le cas dans nombre de cantates pastorales) ne trouve de consolation qu'une fois la nuit venue, le sommeil lui offrant le bonheur de retrouver l'être aimé en songe ; il conjure le soleil d'achever sa course et de laisser place à la nuit bienfaitrice.



E de N : *Notte cara* nous permettait de faire entendre des formules archaïsantes, notamment son arioso final. Quelle merveille, cet arioso, qui tombe du ciel sans prévenir et s'évapore en nous laissant envoûtés...

Comme chaque fois, le texte dicte la forme. Il est communément admis que le compositeur

a souvent été l'auteur des poèmes de ses cantates, lesquels sont majoritairement anonymes ; dans l'Académie de l'Arcadie, qui forme le cadre et le contexte de la création de la plupart des cantates, Alessandro a été admis comme poète et musicien. Et parfois le texte des cantates touche au sublime, ainsi le vers « Per me nasce di sera anco l'aurore » (« Pour moi l'aurore naît aussi le soir »)...



PG : La tension monte d'un cran avec *Quale a gelo s'adugge*, magnifique exemple du modèle le plus classique de cantate de chambre au début du XVIII^e siècle. Datée de 1705, elle se situe à cette période où le genre tend, sur le plan formel, à se cristalliser, adoptant définitivement l'aria da capo (ABA) et observant la succession Récitatif-Air-Récitatif-Air dont Scarlatti, toujours insaisissable et imprévisible, sait s'émanciper s'il est besoin. Le narrateur, un berger dont le nom n'est pas mentionné, subit les tourments de la jalousie : il voit toute espérance de bonheur anéantie par la trahison de Filli (Phyllis). À force de ne voir dans le visage de la cruelle que « la mortelle pâleur de l'éternel oubli », le berger se résout à mourir, « trophée d'amour / De constance et de fidélité »...



XC : « Il mortale pallor d'eterno oblio » (deuxième récit), dans une modulation d'une sobriété implacable qui donne le frisson... C'est vraiment du clair-obscur, selon la terminologie propre à l'époque, qu'Alessandro reprend à son compte dans sa correspondance : intensément lumineux ou merveilleusement torturé, parfois simultanément.



PG : *Io son Neron l'Imperator del mondo* de 1698, seule exception à ce programme pastoral, représente la veine des « cantates à sujet », genre dans lequel Scarlatti s'est particulièrement illustré à partir de la fin des années 1680 jusqu'à l'aube du XVIII^e siècle, et dont les textes

puisent souvent dans la mythologie grecque ou l'histoire de l'Antiquité romaine ; par leur théâtralité et leur dimension, ces cantates tutoient l'univers de l'opéra. Le cardinal Pamphili, auteur du texte, met en scène les moments du délire impérial qui précède le célèbre épisode de l'incendie de Rome. Comme à l'accoutumée dans les cantates historiques, la forme est plus étendue que dans les cantates pastorales : pas moins de quatre récits entourent trois airs.



E de N : *Il Nerone* est une cantate à mon sens incontournable : c'est un voyage fascinant dans la psyché de Néron, plein de ruptures, au gré des fulgurances échevelées, démentes du personnage, avec des alternances de bravoure et de cantabile, et des plages de récitatifs éminemment expressifs. Assez jouissif à incarner pour une soprano plutôt abonnée aux rôles tendres ! ...



XC : Sommet d'humour noir, en effet, que ce *Nerone* ; difficile de ne pas éclater de rire à certains passages, notamment pendant la berceuse à la fois magique et sadique où le personnage s'accompagne à la lyre sur les cris de Rome incendiée ...



PG : Avec *Lontananza crudele*, datée de 1713, baume de tendresse après tant de sarcasme et de fureur, on retrouve le schéma classique Récitatif-Air-Récitatif-Air. La « lontananza », c'est-à-dire l'éloignement, l'absence de l'être aimé, est un motif récurrent, un lieu commun de l'époque. Cette fois c'est un personnage féminin qui s'exprime, la bergère Clori (Chloris), délaissée par Fileno (Philène). La douleur est son unique compagne, il n'est de consolation possible pour elle, poursuivie par son amant, auquel à son corps défendant elle pense le jour, et qu'elle rêve la nuit. Elle est condamnée à souffrir, car l'espérance l'empêche de se résoudre à mourir. Cette cantate est particulièrement marquée par la mélancolie : les deux airs sont plutôt lents et élégiaques, évitant manifestement l'habituelle opposition rapide/lent, et traduisent la douleur inextinguible de la narratrice.

Nous refermons le volume avec l'une des cantates les plus complexes et formellement les plus originales de Scarlatti, *Alme voi che provaste*. Le texte nous offre ici, non pas une cocasse mise en abyme, une cantate dans la cantate, comme *La Lezione di musica*, mais à proprement parler une parenthèse ou un aparté dramatique. La narratrice, malheureuse éconduite, observe à la dérobée son amant en compagnie d'une autre, et nous fait entendre leur marivaudage par son propre truchement, quand une explosion de fureur indignée, de sa part, interrompt ce verbatim, et amorce son chemin vers la folie.



XC : Parmi les cantates de ce disque, *Alme voi che provaste* n'occupe-t-elle pas une place particulière ? Déjà, en ce qu'elle ouvre en son sein le théâtre que vous évoquez...



PG : En outre, le Napolitain Francesco Durante l'a retenue pour figurer parmi ses douze Duos de chambre, paraphrases de récits de cantates d'Alessandro à destination pédagogique des castrats des conservatoires de Naples, qui donnent également une idée de ce que les contemporains considéraient comme le nec plus ultra de la cantate scarlattienne et même de la vocalité italienne. C'était aussi le cas, dans le volume 1 avec Lucile Richardot, d'*Alfin m'ucciderete*.



XC : Diriez-vous qu'aucune cantate n'est semblable à une autre ?



E de N : C'est comme si chaque fois Alessandro réinventait LA cantate.



XC : La cantate est toujours un genre plus ou moins expérimental, et son interprétation actuelle ne l'est pas moins. Proposer une cantate de Scarlatti, n'est-ce pas toujours un pari ?



PG : Il s'agit d'être à mi-chemin entre une neutralité décorative, ou trop de détachement, et

à l'autre extrême une théâtralité échevelée, contraire au contexte non théâtral, arcadien, de l'exécution d'une cantate. S'en tenir à une certaine intériorité, une élégance aristocratique, tout en servant le verbe pour faire affleurer l'émotion : nous sommes toujours sur le fil...



E de N : Dans un monde lyrique dont l'acmé est par convention attribué à l'opéra, il est fascinant de voir combien à cette époque le genre de la cantate est développé et estimé, connu, référencé, sans cesse cité et re-cité. C'est un plaisir intellectuel et sensible d'aborder l'art de l'économie, la condensation des affects, que la cantate pose comme défi. Je suis passionnée par la cantate française, le lied et la mélodie, la nouvelle plus que le roman, pour les mêmes raisons. « Auch kleine Dinge können uns entzücken », c'est par cette phrase que commence le cycle de l'*Italienisches Buch* d'Hugo Wolf, et cela me semble tellement vrai : « les petites choses aussi peuvent nous ravir ». Les formes brèves concentrent la beauté, rien n'est laissé au hasard. A mes heures perdues, j'écris des haïkus et je retrouve cette même quête de la pureté du geste. Ce n'est pas du tout décoratif, c'est la recherche d'une quintessence.



XC : Le rapprochement avec Hugo Wolf est lumineux, car Alessandro et lui peuvent être vus comme des génies maniéristes. La musique d'Alessandro demeurant assez peu jouée, il n'y a pas pour elle, contrairement à celles de Haendel, de Mozart ou même de Monteverdi, de tradition interprétative propre à aujourd'hui. Les interprètes sont obligés d'inventer pour ainsi dire leur propre tradition, selon leur savoir et leur imaginaire. Comment invente-t-on ?



PG : C'est précisément le manque de tradition interprétative qui peut m'attirer vers tel ou tel répertoire, car, outre la fraîcheur et le renouvellement qu'il offre, c'est la garantie à mes yeux d'une certaine droiture de l'interprète. Au contraire, lorsqu'on aborde les œuvres les plus fréquentées, chacun peut avoir une vision, une opinion très ancrées, contre lesquelles il est difficile de lutter.

Mais je n'ai jamais eu l'impression de devoir réellement inventer quoi que ce soit : aborder une œuvre inédite s'apparente plutôt à l'exercice d'un puzzle. Le texte surtout, les indications de tempo, les signatures rythmiques nous indiquent une voie possible à suivre. Pour moi ce procédé est beaucoup plus simple, ô combien plus agréable, que celui de devoir « réinventer », déconstruire, ou le cas échéant imiter, quand on aborde Bach ou Haendel.



E de N : L'absence de tradition interprétative est libératoire. Nous ne sommes liés par aucune dette. Pour l'ornementation par exemple, notamment dans les da capo, nous nous sommes inspirés l'un l'autre – l'instrument et la voix – des formules préexistantes de Scarlatti dans ses pièces de clavecin, ses opéras et ses œuvres sacrées : des surprises harmoniques, des sauts d'intervalles expressionnistes, une signature rythmique singulière, un ambitus souple et large. Dans tous les cas, c'est le texte qui guide.

Il est fascinant de voir à quel point l'art de Haendel ou même de Mozart a des ramifications dans celui de Scarlatti. Peu de compositeurs ont développé l'art du récitatif comme lui. Il ne laisse aucun mot abandonné.



XC : Le genre « représentatif » au sens où l'entendait Monteverdi et qui vaut toujours à l'époque de Scarlatti est celui de la représentation des affects, pas forcément de la représentation scénique. Pourrait-on, selon vous, parler de « théâtre intérieur » et même de « théâtre invisible » pour qualifier le monde des cantates ? Certes, le chanteur ou la chanteuse peut, par sa gestuelle, à la fois instinctive et travaillée, suggérer bien des allusions, des arrière-plans qui échapperaient au public d'aujourd'hui.



E de N : On peut tout à fait parler de théâtre intérieur ! Pour les cantates théâtrales telles qu'*Alme*

voi et *Il Nerone*, il me semble qu'on est amené naturellement à une interprétation extravertie, cela fait partie du caractère spectaculaire de ces pièces, et des situations extrêmes de l'action (le personnage féminin caché, la sérénade de l'homme dans *Alme voi*, Néron s'adressant à des interlocuteurs, sans doute ses lieutenants). Mais je fais le choix d'une gestuelle plutôt naturaliste, je pense que cela contribue à l'impact direct de l'émotion sur un public contemporain.

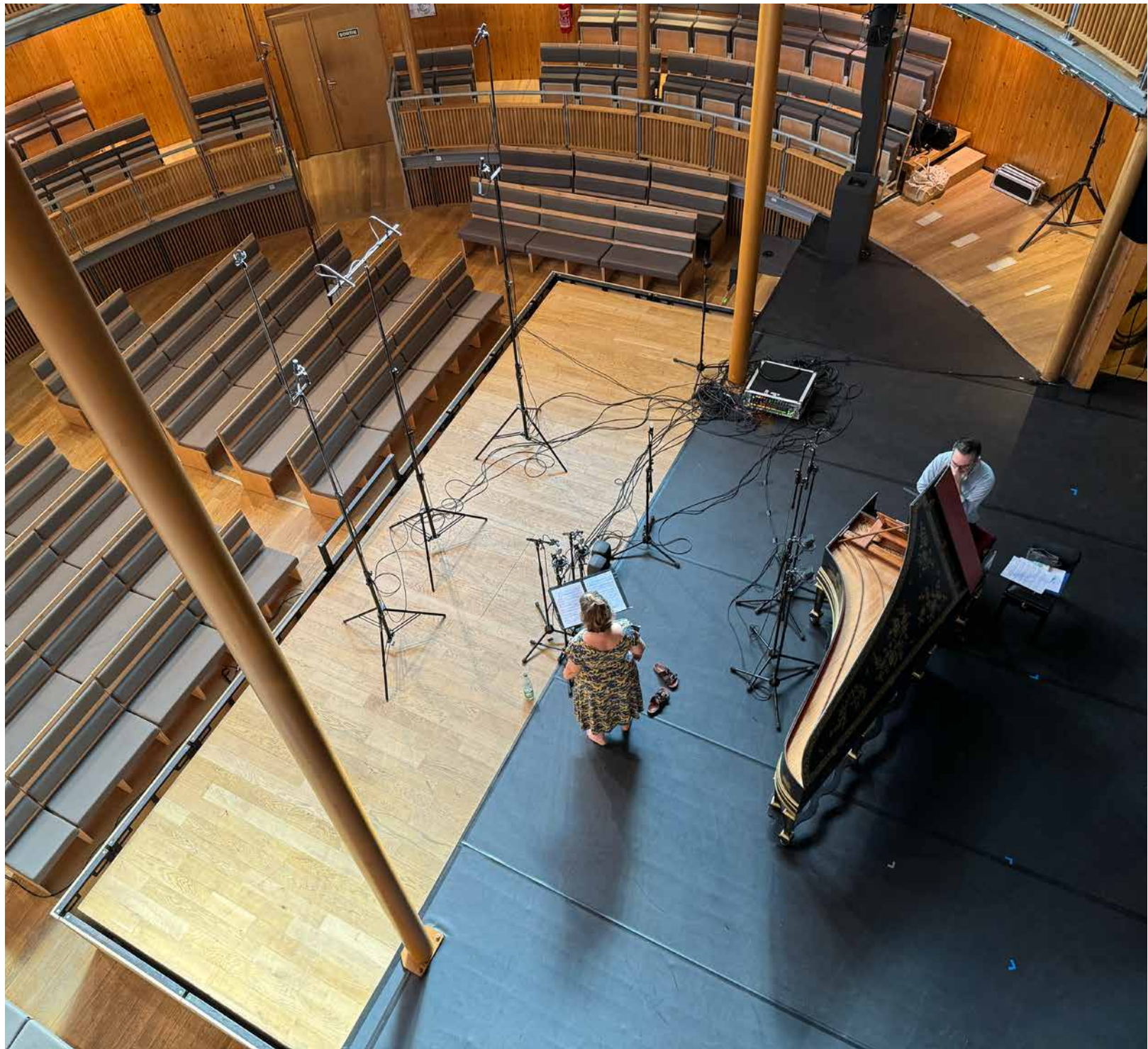


XC : La cantate serait, en cela, à la différence de l'opéra ou même de la sérénade (grande cantate d'apparat, souvent à sujet mythologique et mise en scène), assez proche de l'oratorio, où on ne voit pas souvent d'action représentée, où il est laissé à l'auditoire beaucoup à imaginer.

N'y aurait-il pas un caractère sacré propre aux cantates dites profanes d'Alessandro Scarlatti ? Sa musique n'a-t-elle pas, comme celle de Bach dont on la rapproche souvent, une aura spirituelle ?



E de N : De la même façon qu'on peut chercher du corps et de la sensualité dans le répertoire sacré, il est pertinent de chercher où la spiritualité se loge dans les pièces profanes... L'exploration du tréfonds des émotions humaines nous élève, je pense. Et Alessandro, que l'on dit cérébral, est en réalité un peintre de l'émotion, chaque affect lui permet de nouvelles couleurs. Sur fond de clair-obscur, la couleur éclate, vit par elle-même, la spiritualité est dans la couleur.





Gedanken zu den Kantaten von Alessandro Scarlatti



Emmanuelle de Negri



Philippe Grisvard



Xavier Carrère



Xavier Carrère: Lieber Philippe Grisvard, diese CD ist der zweite Teil eines langfristig angelegten Projekts, das Sie den Kantaten Alessandro Scarlattis gewidmet haben, nachdem Sie mehrere Hundert davon erschlossen und mehrere Dutzend ediert haben. Wie vollzieht sich Ihrer Ansicht nach der Übergang vom ersten zum zweiten Teil?



Philippe Grisvard: Mein Anliegen war es, eine abwechslungsreiche Auswahl zusammenzustellen, die die Vielfalt der kompositorischen Sprache Scarlattis widerspiegelt, wobei selbstverständlich nur jene Kantaten berücksichtigt wurden, die ich für besonders herausragend halte. Die Auswahlkriterien dieses zweiten Teils unterscheiden sich daher nicht grundlegend von denen des ersten. Während dort eine Kantate mit komischem Charakter (*La Lezione di musica*) sowie eine Kantate mit ungewöhnlicher zyklischer Anlage (*Sarei troppo felice*) vertreten waren, habe ich mich hier für eine frühe Kantate (*Notte cara*) sowie für eine historische Kantate (*Il Nerone*) entschieden, die auf der ersten CD noch nicht enthalten waren. Der thematische Schwerpunkt auf den pastoralen Kantaten bleibt dabei gewahrt. Dieser zweite Teil versteht sich somit als konsequente Fortsetzung des vorhergehenden.

Dieses Mal habe ich darauf verzichtet, ein solistisches Cembalostück einzubeziehen, da die

Art der Generalbassrealisierung, die ich mir auferlege, bereits einen ausgeprägt „solistischen“ Charakter verlangt, der insbesondere im Rahmen einer Einspielung hohe Anforderungen stellt. Zudem bestand die Gefahr von Redundanzen, da Alessandro Scarlatti's Toccaten – eng mit seiner pädagogischen Tätigkeit verbunden – häufig auf denselben Satzmodellen beruhen. *Il Nerone* habe ich dennoch ein kurzes improvisiertes Präludium vorangestellt, in dem ich mehrere idiomatische Elemente seines cembalistischen Stils miteinander verknüpft habe.



XC: Liebe Emmanuelle de Negri, lieber Philippe Grisvard, wie würden Sie jede der Kantaten in diesem zweiten Teil charakterisieren? Nach welcher Abfolge haben Sie die Stücke angeordnet, und nach welchen chronologischen oder formalen Kontrasten?



Emmanuelle de Negri: Wir haben fünf Kantaten ausgewählt, die sich in ihren Kontrasten gegenseitig ergänzen. Scarlatti war ein Meister der Affekte, und diese Zusammenstellung erschien uns besonders geeignet, die verschiedenen Facetten seines scarlattischen Kaleidoskops hervorzuheben und damit die Vielfalt seines Schaffens aufzuzeigen.



PG: Mit der Kantate *Notte cara, ombre beate*, der strahlendsten unseres Programms, laden wir das Publikum in ein sanftes, pastorales Nest ein und betreten die Welt des jungen Scarlatti. Wahrscheinlich zu Beginn der 1680er Jahre während seines ersten Aufenthalts in Rom komponiert, trägt das Werk die stilistische Handschrift einer Zeit, in der die römische Vokalmusik von Persönlichkeiten wie Bernardo Pasquini oder Alessandro Melani geprägt war. Der Erzähler, unglücklich über die Zurückweisung durch seine Geliebte – ein Motiv, das in vielen pastoralen Kantaten auftaucht –, findet erst mit Einbruch der Nacht Trost: Der Schlaf schenkt ihm das Glück, sie im Traum wiederzusehen; so fleht er die Sonne an, ihren Lauf zu vollenden und der wohltuenden Nacht Platz zu machen.



E de N: *Notte cara* ermöglichte es uns, archaisch gefärbte musikalische Figuren hörbar zu machen, insbesondere in ihrem abschließenden Arioso. Was für ein wunderbares Arioso, das wie aus heiterem Himmel erklingt und dann wieder entschwindet, uns dabei tief verzaubert... Wie so oft diktiert der Text die Form. Es gilt allgemein als gesichert, dass der Komponist häufig selbst die Gedichte seiner Kantaten verfasste, die größtenteils anonym bleiben; in die Accademia dell’Arcadia, dem Rahmen und Kontext der Entstehung der meisten Kantaten, wurde Scarlatti sowohl als Dichter wie auch als Musiker aufgenommen. Und zuweilen erreicht der Text wahre Erhabenheit, wie etwa im Vers „*Per me nasce di sera anco l’aurora*“ („Für mich geht die Morgenröte auch am Abend auf“)...



PG: Die Spannung steigt mit *Quale a gelo s’adugge*, einem großartigen Beispiel für das klassischste Modell der Kammerkantate zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Datiert auf 1705, fällt sie in die Phase, in der sich das Genre formal zu kristallisieren beginnt: die Aria da capo (ABA) setzt sich endgültig durch, und die Abfolge Rezitativ–Arie–Rezitativ–Arie wird üblich – doch der stets unberechenbare und eigensinnige Scarlatti, weiß sich, wo nötig, davon zu lösen. Der Erzähler, ein namenloser Hirte, leidet unter den Qualen der Eifersucht: Jegliche Hoffnung auf Glück wird ihm durch die Untreue von Phyllis zerstört. Als er im Antlitz der grausamen Geliebten nur noch „die tödliche Blässe des ewigen Vergessens“ erkennt, ergibt sich der Hirte dem Tod, „Trophäe der Liebe / von Standhaftigkeit und Treue“...



XC: „Il mortale pallor d’eterno oblio“ (zweites Rezitativ) erklingt in einer Modulation von unerbittlicher Klarheit, die Gänsehaut erzeugt... Es ist wahrhaftes Chiaroscuro im Sinne der damaligen Terminologie, das Scarlatti sich entsprechend zu eigen macht: mal intensiv leuchtend, mal wunderbar qualvoll, manchmal sogar beides zugleich.



PG: *Io son Neron l'Imperator del mondo* von 1698 ist die einzige Ausnahme in unserem pastoral geprägten Programm und repräsentiert die Gattung der „Kantaten mit Sujet“, in der sich Scarlatti von Ende der 1680er Jahre bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts besonders hervortat. Die Texte schöpfen häufig aus der griechischen Mythologie oder der römischen Antike; ihre Theatralik und ihr Umfang lassen diese Kantaten bisweilen in Opernregionen vordringen. Kardinal Pamphili, Autor des Textes, schildert die Momente des kaiserlichen Wahns, die dem berühmten Brand von Rom vorausgehen. Wie bei historischen Kantaten üblich, ist die Form deutlich ausgehender als bei den pastoralen: nicht weniger als vier Rezitative umrahmen drei Arien.



E de N: *Il Nerone* ist für mich eine unverzichtbare Kantate: eine faszinierende Reise in die Psyche Neros, voller Brüche, geprägt von den rasenden, wahnsinnigen Entladungen der Figur, mit Wechseln zwischen virtuoser Bravour und lyrischem Cantabile sowie Passagen von höchst expressiven Rezitativen. Für eine Sopranistin, die sonst eher zarte Rollen singt, ist es ein wahrer Genuss, diese Kantate zu verkörpern!



XC: *Il Nerone* ist ein wahrer Höhepunkt schwarzen Humors: Es ist schwer, bei manchen Passagen nicht laut zu lachen – besonders beim Wiegenlied, das zugleich bezaubernd und sadistisch wirkt, in dem sich der Protagonist zu den Schreien des in Flammen stehenden Roms auf der Lyra begleitet...



PG: Mit *Lontananza crudele*, datiert auf 1713, stellt sich nach so viel Sarkasmus und Wut ein Moment voller Zärtlichkeit ein. Scarlatti folgt hier dem klassischen Schema Rezitativ–Arie–Rezitativ–Arie. „Lontananza“, die Ferne oder Abwesenheit des Geliebten, ist ein wiederkehrendes Motiv und ein gängiges Sujet seiner Zeit. Dieses Mal spricht eine weibliche Figur, die Schäferin

Chloris, die von Fileno verlassen wurde. Schmerz ist ihr einziger Begleiter; Trost ist ihr verwehrt, denn auch am Tage denkt sie unwillkürlich an ihren Geliebten, und nachts erscheint er ihr im Traum. Sie ist dem Leiden ausgeliefert, denn die Hoffnung hindert sie daran, sich dem Tod hinzugeben. Diese Kantate ist besonders von Melancholie geprägt: Beide Arien sind eher langsam und elegisch gehalten, verzichten bewusst auf die sonst übliche Abwechslung zwischen schnell und langsam und spiegeln die unstillbare Trauer der Erzählerin wider.

Wir schließen diesen Teil mit einer der komplexesten und formal originellsten Kantaten Scarlattis, *Alme voi che provaste*. Der Text eröffnet hier keine komische Mise-en-abyme – keine „Kantate in der Kantate“, wie bei *La Lezione di musica* –, sondern eine wahrhaft dramatische Klammer, ein inneres Zwischenspiel. Die unglückliche, zurückgewiesene Erzählerin beobachtet heimlich ihren Geliebten mit einer anderen und lässt uns durch ihre Perspektive ihr zärtliches Geplänkel miterleben, bis eine Explosion entrüsteter Wut alles unterbricht und den Weg in ihren Wahnsinn einleitet.



XC: Nimmt *Alme voi che provaste* unter den Kantaten dieser CD nicht eine besondere Stellung ein? Schon allein dadurch, dass sie das von Ihnen erwähnte Theater offenbart...



PG: Darüber hinaus wählte der Neapolitaner Francesco Durante diese Kantate, um sie unter seinen zwölf Kammerduos zu platzieren – Paraphrasen von Scarlattis Rezitativen, die pädagogisch für die Kastraten der Konservatorien Neapels gedacht waren und zugleich zeigen, was Zeitgenossen als das Nonplusultra der scarlattischen Kantate und der italienischen Vokalmusik schätzten. Dasselbe galt bereits im ersten Teil für Lucile Richardot und *Alfin m'ucciderete*.



XC: Würden Sie sagen, keine Kantate gleicht der anderen?



E de N: Es ist so, als würde Scarlatti jedes Mal die Kantate schlechthin neu erfinden.



XC: Die Kantate bleibt stets ein mehr oder weniger experimentelles Genre, und ihre heutige Interpretation ist es nicht minder. Eine Kantate von Scarlatti aufzuführen – ist das nicht immer ein kleines Wagnis?



PG: Es gilt, einen Mittelweg zu finden zwischen einer rein dekorativen Neutralität oder zu viel Distanz auf der einen Seite und einer überdrehten Theatralik auf der anderen, die dem nicht-theatralischen, arkadischen Kontext der Aufführung einer Kantate widerspräche; sich einer gewissen Innerlichkeit und aristokratischen Eleganz zu verpflichten, zugleich aber dem Text zu dienen, damit die Emotion an die Oberfläche tritt – wir balancieren immer auf Messers Schneide...



E de N: In einer lyrischen Welt, deren Höhepunkt üblicherweise der Oper zugeschrieben wird, ist es faszinierend zu sehen, wie sehr zu dieser Zeit das Genre der Kantate entwickelt, geschätzt, bekannt, referenziert und immer wieder zitiert wurde. Es ist ein intellektuelles wie sinnliches Vergnügen, sich mit der Kunst der Ökonomie, der Verdichtung der Affekte auseinanderzusetzen, die die Kantate als Herausforderung stellt. Ich selbst bin aus denselben Gründen von der französischen Kantate, dem Lied und der Mélodie, der Novelle mehr als dem Roman begeistert. „Auch kleine Dinge können uns entzücken“ – mit diesem Satz beginnt Hugo Wolfs Zyklus *Italienisches Buch*, und es scheint mir so wahr: „Die kleinen Dinge können uns erfreuen“. Kurze Formen konzentrieren die Schönheit, nichts bleibt dem Zufall überlassen. In meiner Freizeit schreibe ich Haikus und finde dabei dieselbe Suche nach der Reinheit der Geste wieder. Es ist dabei keineswegs dekorativ, sondern die Suche nach einer wahren Quintessenz.



XC: Die Parallele zu Hugo Wolf ist sehr treffend, denn sowohl Scarlatti als auch er lassen sich als manieristische Genies betrachten. Da Scarlattis Musik vergleichsweise selten aufgeführt wird, existiert für sie – anders als bei Händel, Mozart oder sogar Monteverdi – keine heute etablierte Aufführungstradition. Die Interpretinnen und Interpreten sind gezwungen, sozusagen ihre eigene Tradition zu erfinden, geleitet von ihrem Wissen und ihrer Vorstellungskraft. Doch wie erfindet man eine Tradition?



PG: Gerade der Mangel an interpretatorischer Tradition kann mich zu diesem oder jenem Repertoire hinziehen, denn abgesehen von der Frische und dem Innovationspotenzial bietet er mir zugleich die Garantie einer gewissen Aufrichtigkeit der Ausführenden. Im Gegensatz dazu gibt es bei den am häufigsten gespielten Werken meist sehr gefestigte Vorstellungen oder Meinungen, gegen die es schwer ist anzukommen. Doch ich hatte nie das Gefühl, wirklich etwas erfinden zu müssen: Ein unbekanntes Werk zu erarbeiten ähnelt eher dem Lösen eines Puzzles. Besonders der Text, die Tempovorgaben und die rhythmischen Angaben weisen uns eine mögliche Richtung. Für mich ist dieses Vorgehen weitaus einfacher – und umso angenehmer – als das „Neuerfinden“, Dekonstruieren oder gegebenenfalls Imitieren, das man beim Herangehen an Bach oder Händel oft leisten muss.



E de N: Das Fehlen einer interpretatorischen Tradition wirkt befreiend. Wir sind an keinerlei Verpflichtungen gebunden. Für die Ornamentation etwa, insbesondere in den Da-capo-Teilen, haben wir uns gegenseitig inspiriert – Instrument und Stimme –, ausgehend von bereits vorhandenen kompositorischen Mitteln Scarlattis in seinen Cembalowerken, Opern und geistlichen Kompositionen: harmonische Überraschungen, expressiv anmutende Intervallsprünge, eine eigenwillige rhythmische Signatur sowie ein geschmeidiger, weiter Ambitus. In jedem Fall ist es der Text, der den Weg weist.

Faszinierend ist zudem, wie stark sich das Schaffen Händels oder sogar Mozarts bei Scarlatti verzweigt. Nur wenige Komponisten haben die Kunst des Rezitativs in vergleichbarer Weise entwickelt. Kein Wort bleibt bei ihm unbeachtet.



XC: Das „repräsentative“ Genre im Sinne Monteverdis, das auch zur Zeit Scarlattis noch Gültigkeit besitzt, ist das der Darstellung der Affekte, nicht unbedingt das der szenischen Darstellung. Könnte man Ihrer Ansicht nach zur Charakterisierung der Welt der Kantaten von einem „inneren Theater“ oder gar von einem „unsichtbaren Theater“ sprechen? Gewiss kann der Sänger oder die Sängerin durch eine Gestik, zugleich instinktiv und bewusst gestaltet, zahlreiche Anspielungen und Deutungsebenen eröffnen, die dem heutigen Publikum möglicherweise entgehen.



E de N: Man kann durchaus von einem inneren Theater sprechen! Bei theatralischen Kantaten wie *Alme voi* oder *Il Nerone* scheint mir eine extravertierte Interpretation nahezu selbstverständlich: Sie gehört zum spektakulären Charakter dieser Werke ebenso wie zu den extremen Situationen der Handlung (die verborgene weibliche Figur, die Serenade des Mannes in *Alme voi*, oder Nero, der sich an seine Gesprächspartner wendet, wohl seine Gefolgsleute). Ich entscheide mich jedoch für eine eher naturalistische Gestik, da ich glaube, dass sie die unmittelbare Wirkung der Emotion auf ein heutiges Publikum verstärkt.



XC: Die Kantate stünde damit – im Unterschied zur Oper oder auch zur Serenade (einer großen repräsentativen Kantate, oft mythologischen Inhalts und szenisch angelegt) – dem Oratorium recht nahe, in dem nur selten Handlung sichtbar dargestellt wird und der Vorstellungskraft des Publikums viel Raum bleibt.

Lässt sich den sogenannten weltlichen Kantaten Alessandro Scarlattis nicht sogar ein eigener sakraler Charakter zuschreiben? Besitzt seine Musik nicht – ähnlich wie jene Bachs, mit der man sie häufig in Verbindung bringt – eine spirituelle Aura?



E de N: So wie man im geistlichen Repertoire nach Körperlichkeit und Sinnlichkeit suchen kann, ist es ebenso sinnvoll, bei weltlichen Werken zu fragen, wo sich Spiritualität manifestiert. Die Erkundung der Tiefenschichten menschlicher Emotionen erhebt uns, davon bin ich überzeugt. Und Scarlatti, den man oft als verkopft bezeichnet, ist in Wahrheit ein Maler der Emotion: Jeder Affekt eröffnet ihm neue Farben. Vor dem Hintergrund eines Chiaroscuros bricht die Farbe hervor, lebt aus sich selbst heraus – die Spiritualität liegt in der Farbe.

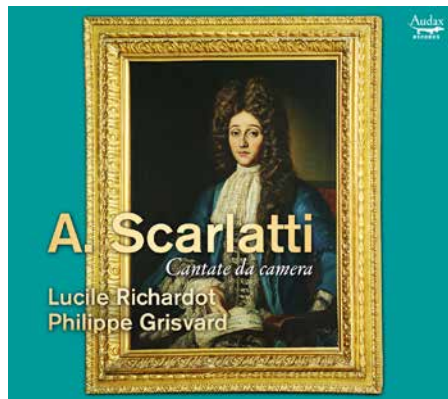


Discography

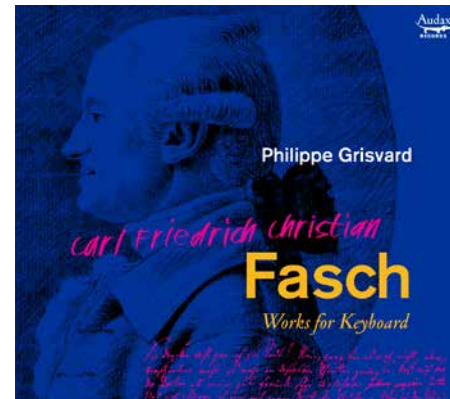
For the complete catalogue,
please visit audax-records.fr



ADX13709 – Handel: Works for
Keyboard



ADX11206 – A. Scarlatti: Cantate
da camera



ADX13725 – Fasch: Works for
Keyboard



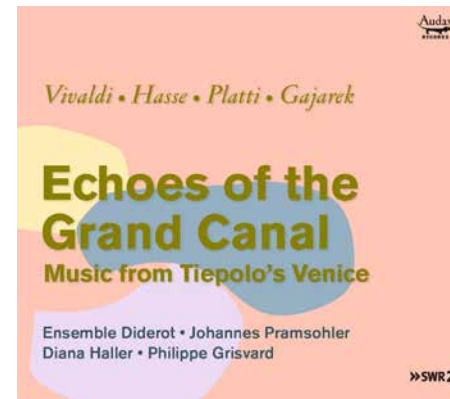
ADX13783 – Sonatas for violin and obligato harpsichord by JS Bach, Scheibe, Graun, Schaffrath, CPE Bach ...



ADX13710 – French Sonatas for harpsichord and violin



ADX11211 – Berlin Harpsichord Concertos



ADX13721 – Music from Tiepolo's Venice

Thanks go to Sébastien Mahieux and his team at the Théâtre d'Hardelot, and to Rita de Letteriis for her careful proofreading of the translations of the poems.

Philippe Grisvard feels especially indebted to Xavier Carrère, who has supported this project since its beginning, many years ago.

Sources:

Notte cara, H 479

Napoli, Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica di S. Pietro a Majella, 33.4.2(13) & 34.5.2(27)

Paris, Bibliothèque Nationale de France, Res. VMC MS.66

Quale al gelo d'adugge, H 582 (1705)

New Haven, CT, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Osborn Music MS. 2

Napoli, Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, 33.3.10(21)

Il Nerone, H 343 (1698)

Münster Diözesanbibliothek, Santini Collection, Hs 856/5

Paris, Bibliothèque Nationale de France, VM7-61 bis

Lontananza crudele deh perché, H 395 (1713)

London, Royal Academy of Music, MS 93

Alme voi che provaste, H 35

New Haven, CT, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, GEN MSS 23, Box 1, Volume II

Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Cantata 255

Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Cantata 256



ADX11217

Recording Producer: Claudio Becker-Foss | cbf.audio

Artistic director: Iñaki Encina Oyón

Executive Producer: Johannes Pramsohler

Harpsichord Technician: François Ryeland

Translations: Howard Weiner (English), Ursula Volkmann (German)

Project Coordination: Marielle Cohen, Jérémie Pérez | combo-production.com

Photos: © Audax Records

Performing editions: Philippe Grisvard

Graphic Design: Christian Möhring

Cover image: Portrait of Alessandro Scarlatti by Francesco Solimena (1692), courtesy of Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria, Madrid

Booklet p. 2: Portrait of the castrato Matteo Sassano “Matteuccio”, courtesy of Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid

Recording: 16–19 June 2025, Théâtre élisabéthain du Château d’Hardelot, France

© and ® 2026 Audax Records

Harpsichord: Bruce Kennedy (Amsterdam, 1985) after Michael Mietke (Berlin, 1702/1704)

Collection François Ryelandt, Brussels

Pitch: a=415Hz

Temperament: based on fifths, elaborated in the style of the beginning of the 18th century enabling the use of all keys.

