

A close-up portrait of a woman with light-colored hair, looking directly at the camera. Her face is covered in fine droplets of water, and the background is dark and textured.

IL GENEROSO COR  
**SUZANNE JEROSME**  
IL GUSTO BAROCCO · JÖRG HALUBEK



## Maria Margherita Grimani

### La visitazione di Santa Elisabetta

- |                                |      |
|--------------------------------|------|
| 1. Sinfonia della prima parte* | 3'50 |
| 2. "Sol fia pago"*             | 4'48 |

## Camilla de Rossi

### Il figliuol prodigo

- |  |      |
|--|------|
| 3. "Tu sei quella navicella"*                    | 3'20 |
| 4. Sinfonia<br>(Introduzione della parte prima)* | 2'39 |

## Alessandro Scarlatti

### 5. La Maddalena penitente ovvero

#### Il Trionfo della Grazia

- |                             |      |
|-----------------------------|------|
| "Sento all'alma nuova vita" | 2'12 |
|-----------------------------|------|

### 6. Cain, ovvero il primo omicidio

- |                |    |
|----------------|----|
| "Madre tenera" | 6' |
|----------------|----|

## Maria Margherita Grimani

### La decollazione di San Giovanni Battista

- |                                |      |
|--------------------------------|------|
| 7. Sinfonia della prima parte* | 2'20 |
| 8. "Serenatevi miei lumi"*     | 3'41 |

## Camilla De Rossi

### Sant'Alessio

- |                                 |      |
|---------------------------------|------|
| 9. "Non è mai sereno un ciglio" | 4'16 |
| 10. "Cielo pietoso"             | 3'48 |
| 11. Sinfonia della parte prima  | 2'38 |

## Alessandro Scarlatti

### Il martirio di Santa Teodosia

- |                                  |      |
|----------------------------------|------|
| 12. "Soccorrete mi cieli fedeli" | 3'57 |
| 13. "All' armi, ò costanza"      | 3'57 |

## Camilla De Rossi

### Santa Beatrice d'Este

- |                                |      |
|--------------------------------|------|
| 14. Sinfonia della prima parte | 2'39 |
| 15. "Ogn' affetto fora impuro" | 4'38 |

## Alessandro Scarlatti

### Il Sedecia, re di Gerusalemme

- |                          |      |
|--------------------------|------|
| 16. "Caldo sangue"       | 4'30 |
| 17. "Se il generoso cor" | 3'58 |

\*world premiere recordings



Suzanne Jerosme soprano

**IL GUSTO BAROCCO**

Jörg Halubek harpsichord  
& musical direction

Sabine Stoffers violin  
Rafael M. Becerra violin

Zohar Alon-Shner viola

Jonathan Pešek cello

Fred Walter Uhlig double bass

Pedro Alcacer lute

Chiara Granata harp

Guillem Borràs conception & edition

# Lost Harmonies: Camilla de Rossi and Maria Margherita Grimani in the shadow of Alessandro Scarlatti

## *Rediscovering two forgotten composers of the Baroque oratorio in Vienna*

Guillem Borràs Garriga

On January 14<sup>th</sup> 1703, the city of Rome was shaken by a violent earthquake, accompanied by a hurricane and heavy rain. The church bells rang of their own accord and the frightened population gathered to pray. Two weeks later, on Candlemas Day, while the usual blessing of the candles was taking place in the Sistine Chapel, another earthquake struck the Holy City. The congregation panicked, but Pope Clement XI remained calm and fell to his knees on the altar steps as a sign of repentance. The ecclesiastical authorities saw these natural disasters as divine punishment for the city's moral decline. The pope declared that "Romans must give up trafficking, games, licentious revelries, and other worldly vanities." Among these now illicit activities were theater and opera, which he banned for five years, fearing they would encourage immoral behavior.

But once the earthquakes faded from memory, Roman citizens, already deprived of opera during Lent, grew unhappy. Pope Clement XI, recognizing this demand, began to promote oratorios as a substitute. While musically similar to opera, oratorios shifted the focus from lascivious stories to biblical and hagiographic narratives.

Exactly nine days before the first earthquake, on January 5<sup>th</sup>, 1703, Alessandro Scarlatti was appointed as a church musician in Rome. The Neapolitan composer returned to the city where he had studied, following notable success with his operas. However, the Roman environment, far less receptive to opera than Naples, offered fewer opportunities for theatrical works. Yet these new circumstances did not discourage him. Instead of continuing his operatic career, Scarlatti devoted himself to the oratorio. His

compositions gained such popularity that they soon spread beyond Rome and Italy, reaching courts across Europe.

Alessandro Scarlatti's oratorios soon found their way to Vienna. The imperial capital of the Holy Roman Empire maintained close cultural ties with Rome, and Italian influences permeated the city, not just in architecture or painting but also in musical taste. Yet the Habsburg court did not merely mirror Rome – it actively competed with it. Vienna's *Hofkapelle*, founded in 1657, attracted numerous Italian musicians and composers, establishing itself as a leading centre of Italian musical culture in its own right.

The imperial calendar was packed with religious festivities that required large amounts of liturgical music. Like Rome, Vienna experienced its own golden age of oratorio. Between 1660 and 1740, around 350 oratorios were performed at court, compared to approximately 1,050 operas – a remarkably high ratio of one oratorio for every three operas. Amid the long list of composers – mostly men – several women's names stand out. There is evidence of up to 18 oratorios composed by seven female composers and performed in Vienna and northern Italy between 1670 and 1724. Most of these works are now lost, but ongoing research has led to the rediscovery of some in archives and libraries.

While the life and work of Scarlatti are well documented, the stories of his female contemporaries remain fragmentary. Reconstructing their lives means piecing together scarce traces with informed conjecture. Among the few names to emerge from this incomplete record are Camilla de Rossi (fl. 1707-1710) and Maria Margherita Grimani (fl. 1713-1718).

De Rossi used the signature *la Romana*, suggesting Italian origins and likely time spent in Rome – an important clue, given the strong cultural connection between Rome and Vienna. It is certain that de Rossi was active at the Viennese court between 1707 and 1710. At least four oratorios commissioned by the Emperor for performance on his name day – *Santa Beatrice d'Este* (1707), *Il sacrificio di Abramo* (1708), *Il figliuol prodigo* (1708), and *Sant'Alessio* (1710) – survive today, together with their libretti, in the music collection of the Austrian National Library.

These clues suggest that Camilla de Rossi enjoyed a degree of professional recognition and legitimacy as a composer. But what opportunities were available to a woman in the early 18<sup>th</sup> century to attain such a position?

In short, they were limited. Some female composers, like Francesca Caccini and Élisabeth Jacquet de La Guerre, were born into musical families, where continuing the family trade was

expected. Others pursued musical careers within religious institutions. In Italy, the Council of Trent had restricted the musical involvement of nuns. In contrast, Viennese convents actively supported and encouraged musical activities.

Although several musicians named Rossi lived in both Rome and Vienna, no clear link has been established with Camilla. Her name does not appear in religious or court employment records, as women were not officially employed as composers. However, this does not mean she lacked contact with the *Hofkapelle* and its musicians, or that she was unaware of contemporary musical trends. In *Il sacrificio di Abramo*, she includes two chalumeaux – the predecessor of the clarinet – recently introduced in Vienna. Three of her oratorios include a concertante lute part, likely written for Francesco Conti, the virtuoso active at court since 1701.

Maria Margherita Grimani appears to have followed a similar path. Her surname suggests Venetian origins, though no definitive evidence confirms this. One staged work – *Dialogo fra Pallade e Marte* (1713) – and two oratorios – *La visitazione di Santa Elisabetta* (1713) and *La decollazione di San Giovanni Battista* (1715) – all composed for the Viennese court and dedicated to the Emperor, were preserved in the

music collection of the Austrian National Library. Like Camilla, Maria Margherita's compositions included a concertante lute part likely written for Francesco Conti.

Scarlatti, de Rossi, and Grimani once shared the same stages and captivated the same audiences, but history has not remembered them equally. Not necessarily because of the quality of their music, they all wrote remarkable works, but rather because two of them were women. That's exactly why it's worth looking back: to rediscover the treasures we've left behind.



# Verschollene Harmonien: Camilla de Rossi und Maria Margherita Grimani in Alessandro Scarlattis Schatten

## *Auf der Spur nach zwei in Vergessenheit geratenen Oratorien-Komponistinnen aus der Wieder Barockzeit*

Guillem Borràs Garriga

Am 14. Januar 1703 fiel die Stadt Rom einem starken Erdbeben samt Wirbelsturm und starken Regenfällen zum Opfer. Die Kirchenglocken vibrierten im vielstimmigen Geläut, sodass sich die verschreckten Einwohner der Stadt zum Gebet versammelten. Zwei Wochen später zu Maria Lichtmess kam es während der traditionellen Kerzenweihe in der Sixtinischen Kapelle zu einem weiteren Erdbeben in der heiligen Stadt. Die Ordensgemeinschaft geriet in Panik, Papst Klemenz XI. jedoch behielt seine Ruhe und zum Zeichen der Buße kniete er auf den Stufen des Altars nieder. Die kirchliche Obrigkeit glaubte, in diesen natürlichen Katastrophen eine göttliche Strafe für den moralischen Verfall der Stadt zu erkennen. Daher gab der Papst bekannt, dass „die Römer nunmehr auf illegalen Handel, Spielstätten, ausschweifende Prassereien und sonstige weltliche Verderblichkeit zu verzichten haben“. Zu diesen nun als rechtswidrig erklärten

Aktivitäten gehörten auch Theater und Oper und, aus Angst, sie würden moralloses Verhalten fördern, verbannte er sie für ganze fünf Jahre.

Die Erdbeben gerieten nach und nach in Vergessenheit, aber die Bürger Roms wurden immer unglücklicher, da sie ja nicht einmal mehr Opern hören durften. Als sich Papst Klemenz XI. dessen bewusst wurde, suchte er nach einem Ersatz und förderte von nun an Oratorien. Diese hatten zwar musikalisch gesehen Ähnlichkeiten mit der Oper, aber nicht mehr lasterhafte Geschichten, sondern biblische und hagiographische Erzählungen standen nun in deren Mittelpunkt.

Genau neun Tage vor dem ersten Erdbeben am 5. Januar 1703 war Alessandro Scarlatti als Kirchenmusiker in Rom angestellt worden. Der aus Neapel stammende Komponist war in die Stadt zurückgekehrt, in der er studiert

hatte und er hatte mit seinen Opern viel Erfolg. Aufgrund der Lebensumstände in Rom gab es jedoch im Vergleich zu Neapel viel geringeres Interesse an der Oper und deshalb auch weniger Möglichkeiten Bühnenstücke aufzuführen. Scarlatti ließ sich in dieser neuen Situation aber nicht aus der Fassung bringen. Statt als Operschreiber sein Geld zu verdienen, widmete sich Scarlatti nun ganz dem Oratorium. Seine Kompositionen waren so beliebt, dass sie bald über Rom und sogar Italien hinaus bekannt und in den europäischen Königshöfen aufgeführt wurden.

Alessandro Scarlattis Oratorien waren somit auch bald auf dem Weg nach Wien. Die Kaiserstadt des Heiligen Römischen Reiches pflegte enge kulturelle Beziehungen zu Rom und damit beeinflusste Italien die Stadt nicht nur in der Architektur oder Malerei, sondern auch nachhaltig in der Musik. Die Habsburger wollten es aber den Römern nicht bloß gleichmachen – sie traten mit ihnen in einen richtiggehenden Wettstreit. Die 1657 gegründete *Wiener Hofkapelle* zog zahlreiche italienische Musiker und Komponisten an und entwickelte sich zu einem eigenständigen, tonangebenden Zentrum italienischer Musikkultur.

Auf dem Spielplan des Kaiserhauses standen zahllose religiöse Feierlichkeiten, die tonnenweise liturgische Musik erforderten.

Genauso wie Rom erlebte auch Wien dank des Oratoriums sein eigenes goldenes Zeitalter. Im Zeitraum zwischen 1660 und 1740 wurden am kaiserlichen Hof um die 350 Oratorien aufgeführt, eine bemerkenswert hohe Rate verglichen mit den etwa 1.050 Opern: ein Oratorium kam auf jeweils drei Opern. In den langen, hauptsächlich aus Komponisten bestehenden Listen stachen einige Komponistinnen hervor. Mit Sicherheit können wir sagen, dass sieben Komponistinnen mindestens 18 Oratorien geschrieben haben, die in Wien und Norditalien zwischen 1670 und 1724 aufgeführt wurden. Die meisten dieser Werke sind inzwischen verlorengegangen, aber einige davon konnten dank aktueller Forschungen in Archiven und Büchereien ausfindig gemacht werden.

Scarlattis Leben und Werk sind hervorragend dokumentiert, wogegen die Lebensgeschichten dieser Frauen, die zur gleichen Zeit wie er arbeiteten, fragmentarisch bleiben. Ihre Biografien zu rekonstruieren bedeutet, spärliche Bruchstücke und fundierte Hypothesen aneinanderzureihen. Unter den wenigen Namen in diesen unvollständigen Aufzeichnungen sind Camilla de Rossi (erfolgreich von 1707-1710) und Maria Margherita Grimani (erfolgreich von 1713-1718) zu nennen.

De Rossi unterzeichnete mit *la Romana*, womit sie auf ihre italienische Abstammung hindeutete und darauf, dass sie vermutlich einige Zeit in Rom gelebt hatte – ein wichtiger Hinweis angesichts der starken kulturellen Beziehungen zwischen Rom und Wien. Sicher ist, dass Rossi zwischen 1707 und 1710 am Habsburgerhof in Wien tätig war. Der Kaiser hatte sie mit mindestens vier Oratorien beauftragt, die zu Ehren seines Namenstages aufgeführt werden sollten – *Santa Beatrice d'Este* (1707), *Il sacrificio di Abramo* (1708), *Il figliuol prodigo* (1708), and *Sant'Alessio* (1710) – und sie sind heute noch samt Libretti in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten.

Diese Spuren legen nahe, dass Camilla de Rossi als Komponistin anerkannt war und einen gewissen beruflichen Erfolg hatte. Wie viele Gelegenheiten boten sich jedoch einer Frau im frühen 18. Jahrhundert, um eine solche Stellung beanspruchen zu können?

Kurz gesagt, wenige. Ein paar Komponistinnen wie etwa Francesca Caccini und Élisabeth Jacquet de La Guerre stammten aus Musikerfamilien, für die es selbstverständlich war, dass Familientraditionen erhalten blieben. Andere setzten ihren Beruf später in religiösen Einrichtungen fort. In Italien hatte das Konzil von Trient Nonnen verboten, sich musikalisch zu betätigen.

Die Klöster in Wien dagegen unterstützen und förderten sehr bewusst musikalische Leistungen.

Sowohl in Rom als auch in Wien lebten mehrere Musiker namens Rossi, zu Camilla konnte jedoch keine eindeutige Verbindung hergestellt werden. In den Angestelltenverzeichnissen der religiösen Einrichtungen oder am kaiserlichen Hof scheint ihr Name nicht auf, da Frauen offiziell nicht als Komponistinnen arbeiten konnten. Das bedeutet allerdings nicht, dass sie zur *Hofkapelle* und ihren Musikern keinen Kontakt gehabt hätte oder dass sie über die musikalischen Vorlieben jener Zeit nicht auf dem Laufenden gewesen wäre. Im *Il sacrificio di Abramo* bringt sie zwei Schalmeien zum Einsatz – Vorgänger der Klarinette – die kurz zuvor erstmals nach Wien gebracht worden waren. Drei ihrer Oratorien enthalten einen Satz für konzertierende Laute, den sie wahrscheinlich für den Virtuosen Francesco Conti geschrieben hatte, der seit 1701 am kaiserlichen Hof arbeitete.

Maria Margherita Grimani scheint einen ähnlichen Weg gegangen zu sein. Ihr Familienname lässt vermuten, dass sie aus Venedig stammte, ein klarer Beweis dafür liegt jedoch nicht vor. Ein Bühnenwerk – *Dialogo fra Pallade e Marte* (1713) – und zwei Oratorien – *La visitazione di Santa Elisabetta* (1713) und *La decollazione*

*di San Giovanni Battista* (1715) – wurden alle für den Hof der Habsburger in Wien komponiert und dem Kaiser selbst gewidmet. Sie befinden sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Genauso wie bei Camilla enthalten auch Maria Margheritas Kompositionen einen Satz für konzertierende Laute, wahrscheinlich für Francesco Conti.

Früher teilten sich Scarlatti, de Rossi und Grimani dieselben Bühnen und begeisterten dieselbe Zuhörerschaft, die Erinnerungen an sie sind jedoch nicht im selben Maße erhalten. Das hat nicht unbedingt etwas mit musikalischer Qualität zu tun, denn sie alle schrieben ausgezeichnete Werke, sondern eher mit der Tatsache, dass zwei von ihnen Frauen waren. Genau das ist aber ein Grund, warum wir gut daran tun, einen Blick in die Vergangenheit zu werfen: um hinter uns gelassene Schätze neu zu entdecken.

*Übersetzt aus dem Englischen  
von Irene Besson*

# Harmonies perdues : Camilla de Rossi et Maria Margherita Grimani à l'ombre d'Alessandro Scarlatti

## *À la redécouverte de deux compositrices d'oratorios baroques à Vienne*

Guillem Borràs Garriga

Le 14 janvier 1703, la ville de Rome fut ébranlée par un violent tremblement de terre, accompagné d'un ouragan et de fortes pluies. Les cloches des églises se mirent à sonner d'elles-mêmes, et la population effrayée se rassembla pour prier. Deux semaines plus tard, le jour de la Chandeleur, alors que, suivant l'usage, on bénissait les cierges dans la chapelle Sixtine, un deuxième séisme frappa la Ville éternelle. Les fidèles furent pris de panique, mais le pape Clément XI garda son calme et s'agenouilla sur les marches de l'autel en signe de repentance. Les autorités ecclésiastiques considéraient en effet ces catastrophes naturelles comme un châtement divin pour le déclin moral de la ville. Le pape déclara que « les Romains doivent renoncer à leurs trafics, à leurs jeux, à leurs réjouissances licencieuses, et aux autres vanités terrestres ». Parmi ces activités désormais illicites figuraient le théâtre et l'opéra, qu'il bannit pendant cinq

ans, craignant qu'ils n'incitent à une conduite immorale.

Mais une fois les tremblements de terre oubliés, les Romains, déjà privés d'opéra pendant le carême, commencèrent à manifester leur mécontentement. Le pape Clément XI, sensible à cette demande, se mit alors à promouvoir l'oratorio en guise de substitut. Tout en étant musicalement proche de l'opéra, l'oratorio remplaçait les histoires lascives par des récits bibliques et hagiographiques.

Neuf jours exactement avant le premier tremblement de terre, le 5 janvier 1703, Alessandro Scarlatti avait été nommé musicien d'église à Rome. Le compositeur napolitain revint donc dans la ville où il avait fait ses études, après de notables succès avec ses opéras. L'environnement romain, bien moins réceptif que Naples à l'opéra, offrait cependant moins de

possibilités pour ce qui était des représentations théâtrales. Ces nouvelles circonstances ne le découragèrent pas pour autant. Au lieu de poursuivre sa carrière à l'opéra, Scarlatti se consacra à l'oratorio. Ses œuvres connurent une telle célébrité qu'elles se répandirent bientôt, au-delà de Rome et de l'Italie, jusque dans les cours à travers l'Europe.

Les oratorios d'Alessandro Scarlatti parvinrent ainsi à Vienne. La capitale du Saint Empire romain maintenait des liens culturels étroits avec Rome, et la ville était imprégnée d'influences italiennes, non seulement en architecture et en peinture, mais aussi dans le goût musical. La cour des Habsbourg ne se contentait toutefois pas d'imiter Rome – elle rivalisait activement avec son modèle. La *Hofkapelle* de Vienne, fondée en 1657, attira de nombreux musiciens et compositeurs italiens, s'imposant comme un important foyer de la culture musicale italienne.

Le calendrier impérial était chargé de cérémonies religieuses qui requéraient de grandes quantités de musique liturgique. Comme Rome, Vienne connut son propre âge d'or de l'oratorio. Entre 1660 et 1740, quelque trois cent cinquante oratorios furent donnés à la cour, alors qu'on y présentait environ mille cinquante opéras – soit une proportion remarquable d'un

oratorio pour trois opéras. Parmi la longue liste de compositeurs – majoritairement des hommes – plusieurs noms de femme se distinguent. On connaît ainsi jusqu'à dix-huit oratorios composés par sept femmes et donnés à Vienne ou en Italie du Nord entre 1670 et 1724. La plupart de ces œuvres sont aujourd'hui perdues, mais les recherches récentes ont conduit à la redécouverte de certaines d'entre elles dans les fonds d'archives et les bibliothèques.

Si la vie et l'œuvre de Scarlatti sont bien documentées, les connaissances restent fragmentaires sur celles de ses contemporaines. Pour reconstituer leur biographie, il faut assembler de rares traces au moyen d'hypothèses informées. Parmi les quelques noms à émerger de cette histoire incomplète se trouvent Camilla de Rossi (*fl.* 1707-1710) et Maria Margherita Grimani (*fl.* 1713-1718).

De Rossi signait « la Romana », ce qui laisse à penser qu'elle était d'origine italienne et avait sans doute passé du temps à Rome – indication importante, étant donné les forts liens culturels entre Rome et Vienne. On sait qu'elle fut active à la cour de Vienne entre 1707 et 1710. Au cours de ces années, elle composa au moins quatre oratorios commandés par l'empereur pour être donnés le jour de sa fête, tous préservés, avec

leur livret, dans les collections musicales de la Bibliothèque nationale d'Autriche : *Santa Beatrice d'Este* (1707), *Il sacrificio di Abramo* (1708), *Il figliuol prodigo* (1708) et *Sant'Alessio* (1710).

Tout cela semble indiquer que Camilla de Rossi jouissait d'une certaine forme de reconnaissance et de légitimité en tant que compositrice. Mais quelles étaient les possibilités qui s'offraient à une femme pour parvenir à cette situation au début du XVIII<sup>e</sup> siècle ? Elles étaient certainement limitées. Certaines compositrices, comme Francesca Caccini ou Élisabeth Jacquet de La Guerre, étaient nées dans des familles de musiciens, et perpétuaient donc la tradition familiale comme on l'attendait d'elles. D'autres firent une carrière musicale au sein d'institutions religieuses. En Italie, le concile de Trente avait restreint les activités musicales des religieuses. Les couvents viennois, en revanche les soutenaient activement et les encourageaient.

Si plusieurs musiciens nommés Rossi vécurent aussi bien à Rome qu'à Vienne, aucun lien clair n'a pu être établi avec Camilla. Son nom n'apparaît pas dans les archives des églises ou de la cour, car les femmes n'étaient pas officiellement employées comme compositrices. Cela ne signifie pas pour autant qu'elle n'était pas en relation avec la *Hofkapelle* et ses musiciens, ou qu'elle n'était pas au fait des tendances

musicales contemporaines. Dans *Il sacrificio di Abramo*, elle fait ainsi appel à deux chalumeaux – ancêtre de la clarinette, récemment introduit à Vienne. Trois de ses oratorios comportent une partie de luth concertant, sans doute écrite pour Francesco Conti, virtuose actif à la cour à partir de 1701.

Maria Margherita Grimani paraît avoir suivi une voie similaire. Son nom de famille semble renvoyer à des origines vénitiennes, bien qu'aucun document probant ne le confirme. Entre 1713 et 1718, elle composa au moins une œuvre scénique – *Dialogo fra Pallade e Marte* (1713) –, ainsi que deux oratorios – *La visitazione di Santa Elisabetta* (1713) et *La decollazione di San Giovanni Battista* (1715) – tous écrits pour la cour viennoise, dédiés à l'empereur, et conservés dans le fonds musical de la Bibliothèque nationale d'Autriche. Comme celles de Camilla, les compositions de Maria Margherita comportent une partie de luth concertant probablement écrite pour Francesco Conti.

Scarlatti, de Rossi et Grimani ont partagé les mêmes scènes et captivé les mêmes auditoires. L'histoire n'en garde pourtant pas le même souvenir. Non pas nécessairement en raison de la qualité de leur musique – car tous trois ont écrit des œuvres remarquables –, mais plutôt

parce que deux d'entre eux étaient des femmes.  
C'est précisément la raison pour laquelle il faut  
regarder en arrière, afin de découvrir les trésors  
que nous avons négligés.

*Traduction : Dennis Collins*

**MARIA MARGHERITA GRIMANI**

La visitazione di Elisabetta (Vienna, 1718)

**2. Sol fia pago**

Sol fia pago il tuo desio  
se il mio Dio meco favella.

L'umiltà che in me soggiorna  
più m'adorna e fa più bella.

**CAMILLA DE ROSSI**

Il figliuol prodigo (Vienna, 1709)

**3. Tu sei quella navicella**

Tu sei quella navicella  
che non vide ancora il mar:  
quell' aurette si gradita  
che t'invita,  
e ti par zeffiro amato  
d'Aquilone è il primo fiato  
che la calma vuol turbar.

**ALESSANDRO SCARLATTI**

La Maddalena penitente ovvero Il Trionfo  
della Grazia (Roma 1685, Vienna 1693, 1701,  
1703, 1707)

**5. Sento all'alma**

Sento all'alma nuova vita:  
co'tuoi moti eternamente,  
chi non può farmi innocente,  
vuole almen farmi pentita.

**ALESSANDRO SCARLATTI**

Cain overo il primo omicida (Venezia, 1707)

**6. Madre tenera ed amante**

Madre tenera, ed amante  
per entrambi ho molle il viso.  
Piango l'uno, perch'è errante,  
piango l'altro perch'è ucciso.

**MARIA MARGHERITA GRIMANI**

La decollazione di San Giovanni Battista  
(Vienna, 1715)

**8. Serenatevi miei lumi**

Serenatevi miei lumi  
miei pupille non piangete.

Lagrimar con doppi fiumi  
il fellon rimirerete.

**CAMILLA DE ROSSI**

**Il San Alessio** (Vienna 1710)

**9. Non è mai sereno un ciglio**

Non è mai sereno un ciglio,  
se non l'orna la pietà.  
Se dal Cielo i rai non prende,  
se virtù ben non l'accende,  
fosca sempre è la beltà.

**10. Cielo pietoso**

Cielo, pietoso Cielo,  
un dardo, un lampo, un telo  
attenderò da tè.  
Ferisci arresta esanima  
chi mi mancò di fè.

**ALESSANDRO SCARLATTI**

**Il Martirio di Santa Teodosia** (1683 Módena,  
Vienna, no date)

**12. Soccorretemi cieli fedeli**

Soccorretemi  
cieli fedeli  
ch'io corro à morir.  
Assistetemi  
stelle ancelle  
nel mio languir.

**13. All' armi, ò costanza**

Ò gradita sentenza, ò cari accenti!

All' armi, ò costanza,  
ch'il cor vincerà;  
del Ciel la speranza  
soccorso mi dà.

All' ire d'un empio  
di scoglio hò la fè,  
e spero nel Tempio  
di gloria mercè.

**CAMILLA DE ROSSI**

**Santa Beatrice d'Este (1707)**

**15. Ogn' affetto fora impuro**

Ogn' affetto fora impuro  
a chi tutta a Dio si diede;  
ogni mal gioia sarà,  
e chi'l seno m'aprirà  
ferirà, ma non il core,  
che già in Dio posa sicuro  
sopra l'ali della fede.

**ALESSANDRO SCARLATTI**

**Il Sedecia, re di Gerusalemme (Roma 1706,  
Vienna 1711)**

**16. Caldo sangue**

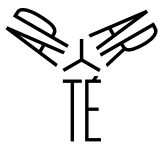
Caldo sangue,  
che bagnando il sen mi vai,  
e d'amore fai gran fede al Genitore.  
Fuggi pur, fuggi da me,  
ch'io già moro, e resto esangue.

Forse un dì risorgerai  
per vendetta della man, che mi saetta;  
e il vigor, che in me già manca,  
caldo sangue,  
passerà più saldo in te.

**17. Se il generoso cor**

Se il generoso cor  
non sà, che sia timor,  
le voci almen cortese  
odi del figlio.  
Col labbro suo verace  
forse che al Cielo or piace  
rendere à te palese  
il tuo periglio.





## **IL GUSTO BAROCCO**

Enregistré du 24 au 26 juin à l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul, Gönningen, Allemagne

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Andreas Neubronner (Tritonus)

Enregistré en 24 bits/96kHz

Clavecin italien d'après Facchini  
Orgue coffre réalisé par Manfred Zeller, 2010

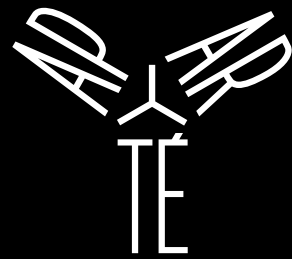
Photos et couverture : Marie-Luise Manthei

[LC] 83780

AP362 © 2025 Aparté / Little Tribeca · Suzanne Jerosme © 2025 Aparté, a label of Little Tribeca  
1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

**apartemusic.com   suzannejerosme.com   ilgustobarocco.de**





[apartemusic.com](http://apartemusic.com)