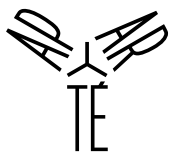




ORATORIO

THIBAUT NOALLY · BLANDINE STASKIEWICZ
LES ACCENTS





Enregistré par Little Tribeca les 24, 24, 26 et 27 octobre 2017 à l'Église Manin (Paris).

Remerciements à la La Caisse des Dépôts, la Fondation Orange, le Conservatoire municipal de Vincennes, l'Atelier Marc Ducornet, Xavier Carrère, Antoine Boulay, Frédéric Paillet, Christine et Jean-Marie Julien, Marie Andrée et Denis Noally, Philippe Maillard, Loïc Jomier, Frédéric Wolf, Lionel Averland et Christof Renfert.

Direction artistique et prise de son, montage, mixage, mastering : Ignace Hauville

English translation by Marcia Hadjimarkos

Photos © Masha Mosconi

Design © 440.media

AP178 Little Tribeca • Les Accents © 2017 © 2018

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com



ORATORIO

Blandine Staskiewicz mezzo-soprano

Les Accents

Thibault Noally violon et direction

violon 1

Thibault Noally, Alexandrine Caravassilis, Mario Konaka, Christophe Robert

violon 2

Claire Sottovia, Charlotte Grattard, Maximilienne Caravassilis, Alexandra Delcroix-Vulcan

alto

Samuel Hengebaert, Marie-Aude Guyon, Maria Mosconi

violoncelle

Nicolas Crnjanski, Anne-Garance Fabre dit Garrus

contrebasse

Clotilde Guyon

clavecin

Brice Sailly

orgue

Yoann Moulin

théorbe

Pierre Rinderknecht

basson

David Douçot

hautbois

Emmanuel Laporte

trompette

Serge Tizac

1.	Antonio Caldara <i>La Castità al Cimento</i> « Numi offesi di furor »*	02:29
2.	Antonio Caldara <i>Maddalena à piedi di Cristo</i> « Per il mar del pianto mio »	05:06
3.	Giovanni Bononcini <i>La Converzione di Maddalena</i> « Cor imbelle à due nemici »	03:10
4.	Francesco Gasparini <i>Atalia</i> « Ombre, cure, sospetti »	03:05
5.	Francesco Gasparini <i>Atalia</i> « Terrori d'Averno »	03:19
6.	Nicola Antonio Porpora <i>Il Trionfo della Divina Giustizia</i> « Vanne o Sol d'eterna luce »*	08:05
7.	Alessandro Scarlatti <i>San Casimiro rè di Polonia</i> « Miei spirti guerrieri »	02:40
8.	Giovanni Bononcini <i>La Converzione di Maddalena</i> « Al sibilar tremendo »*	01:05
9.	Giovanni Bononcini <i>La Converzione di Maddalena</i> « In tepidi fiumi »*	02:38
10.	Nicola Antonio Porpora <i>Il Trionfo della Divina Giustizia</i> « Ecco già l'orrenda tromba »*	06:47
11.	Alessandro Scarlatti <i>Giuditta</i> « Del pianto vostro »	00:56
12.	Alessandro Scarlatti <i>Giuditta</i> « Posso e voglio »	01:20
13.	Antonio Caldara <i>Santa Francesca Romana</i> « Miro che il fumicello »*	08:16
14.	Nicola Antonio Porpora <i>Il Martirio di San Giovanni</i> « Vanne nel vicin tempio »*	01:02
15.	Nicola Antonio Porpora <i>Il Martirio di San Giovanni</i> « Fremer da lunge io sento »*	07:35
16.	Alessandro Scarlatti <i>Il Gardino di Rose</i> « Mentre io godo »	05:30
17.	Antonio Caldara <i>Il Martirio di Santa Caterina</i> « Son gli strazi... Io spiro e volo »*	05:02

* premier enregistrement mondial

Les Accents, fondés en 2014, s'attachent à défendre et redécouvrir les raretés du répertoire baroque italien, en particulier l'oratorio. Cette forme musicale m'a toujours fasciné depuis la découverte, pendant l'enfance, des oratorios italiens du jeune Haendel et d'Alessandro Stradella.

C'est pourquoi, à travers cet opus discographique, j'ai voulu dresser un portrait de ce genre au croisement des XVII^e et XVIII^e siècles en laissant s'exprimer chaque école stylistique : de Naples à Rome, en passant par Venise et Vienne. Mes recherches dans les différentes bibliothèques européennes m'ont fait découvrir des œuvres marquantes écrites par les compositeurs les plus emblématiques du début du XVIII^e siècle : Alessandro Scarlatti, Antonio Caldara, Nicola Porpora, Giovanni Bononcini et Francesco Gasparini.

Entre prière et fureur, feux d'artifice vocaux ou recueillement, les airs que j'ai sélectionnés sont de parfaits exemples d'équilibre entre la qualité du matériau musical, la tension dramatique du texte, et le sentiment de ferveur et de poésie qui s'en dégage. Pour interpréter ces pages, il fallait une artiste capable d'affronter

toutes les difficultés inhérentes au genre : virtuosité quasi instrumentale, engagement dramatique, maîtrise des différentes couleurs vocales.

Après des années de collaboration à l'opéra et au concert, mon choix s'est porté sur la mezzo-soprano Blandine Staskiewicz qui incarne à mes yeux toutes ces qualités et avec laquelle j'ai eu la joie de recréer en première mondiale l'oratorio *Il Trionfo della Divina Giustizia* de Nicola Porpora au Festival International d'Opéra Baroque et Romantique de Beaune en juillet 2015, dont deux extraits figurent sur cet enregistrement.

Thibault Noally

Les Accents, founded in 2014, is dedicated to championing and rediscovering rare works of the Italian baroque, particularly oratorios. This musical form has fascinated me since my childhood, when I encountered the Italian oratorios of the young Handel and Alessandro Stradella.

In this recording project I strove to create a portrait of the oratorio at the turn of the eighteenth century that would showcase the stylistic schools of Naples, Rome, Venice, and Vienna. My research in various European libraries led to the discovery of major works written by the most emblematic composers of the early eighteenth century including Alessandro Scarlatti, Antonio Caldara, Nicola Porpora, Giovanni Bononcini, and Francesco Gasparini

The wide-ranging arias I selected display prayer and fury, vocal fireworks and contemplation, and perfectly illustrate the balance between high quality music, the dramatic tension of the text, and the zealous and poetic feelings they call up. A singer capable of tackling all the difficulties of the genre as well as possessing an almost instrumental

virtuosity, strong dramatic flair, and a vast array of vocal color was needed to perform these works.

After years of collaborating with the mezzo-soprano Blandine Staskiewicz in operas and concerts, I knew she had all these qualities. I had the great pleasure of working with her at the Festival International d'Opéra Baroque et Romantique in Beaune in July 2015, for which we recreated the premier of Nicola Porpora's *Il Trionfo della Divina Giustizia*; two arias from this work are featured on the present recording.

Thibault Noally

Fastes et martyrs de l'oratorio catholique

Oratorio et opéra sont frères : nés au début du XVII^e siècle¹, ils ont longtemps adopté la même forme et la même évolution. À leur origine se trouve ce que l'on a appelé la *seconda prattica*, c'est-à-dire la musique (vocale) monodique, développée en réaction à la polyphonie qui dominait la création musicale des siècles précédents. Tandis que, dans la pratique polyphonique, le texte se trouve fragmenté, dissimulé derrière les jeux formels de la musique, avec la monodie, il se trouve au contraire projeté au premier plan, simplement soutenu, exalté par l'accompagnement. De façon plus ou moins explicite les expérimentateurs du XVII^e siècle aspiraient ainsi à réinventer la déclamation chantée de la tragédie grecque. À l'opéra, cette expression se vit accompagnée par tout le décorum du théâtre ; dans l'oratorio, elle était théoriquement réduite à elle-même. L'« oratorio » tire son nom de l'endroit où il est donné : l'*oratoire* (du latin « *orare* » : prier).

Mais aussi de l'ordre des Oratoriens de Saint Philippe Néri (officialisé en 1575) qui, dans la mouvance de la Contre-Réforme, effectue un retour aux textes sacrés qu'il se plaît à réciter, entonner, mêlant ainsi la pratique artistique à la méditation métaphysique – sur le modèle des exercices spirituels de Saint Ignace de Loyola et des théories jésuites, pour qui pédagogie, arts et jeux doivent être convoqués en faveur du prosélytisme catholique. Les formes musicales choisies par les Oratoriens adoptent immédiatement les innovations liées à la *seconda prattica* – notamment l'emploi du *parlar cantando* (le « parler-chanter », qu'on appellera ensuite le récitatif) et du continuo (la basse continue, soutien harmonique du récitatif).

Par la suite, l'oratorio épouse l'évolution de l'opéra : si les premiers exemples du genre (ceux des Romains Carissimi et Rossi) sont en latin et se passent presque totalement

1. Vers 1600, créations d'*Euridice*, opéra de Peri et Caccini, et de *La Rappresentazione di Anima e di Corpo*, oratorio de Cavalieri.

de personnages pour privilégier le chant d'ensemble, les suivants (ceux de Pasquini, Provenzale, Falvetti, Legrenzi ou Stradella) adoptent de plus en plus volontiers la langue vernaculaire, la structure d'une pièce de théâtre, une instrumentation colorée et une grande variété de coupes musicales. Tout comme l'opéra, d'abord destiné à un petit auditoire privilégié, l'oratorio va progressivement s'adresser à un public de plus en plus large – et de moins en moins dévot.

Qu'est-ce qui différencie donc l'oratorio de l'opéra ? À vrai dire, pas grand-chose. On ne peut même pas affirmer que l'oratorio, contrairement à l'opéra, se passait de représentation visuelle : à Naples, mais aussi dans les palais des cardinaux romains, des oratorios ont été donnés en costumes et dans des décors somptueux, de même que le seront, à Vienne, les *sepolcri* (oratorios sur la mort du Christ). Certes, l'oratorio se voit divisé en deux parties (entre lesquelles s'intercale le sermon du jour), au lieu des trois actes privilégiés par l'opéra ; certes il ne suppose aucune véritable scénographie et ses sujets, inspirés des Écritures, sont (du moins au début) d'ordre sacré. Mais

après tout, l'histoire d'Athalie, par exemple, portée à la scène par Racine, se différencie-t-elle beaucoup d'un canevas d'opéra ?

Enfin, en ce qui concerne les formes et la séduction musicales, l'oratorio suit l'exemple de son frère scénique : à la fin du XVII^e, le récitatif y perd peu à peu de son importance au profit d'autres formes moins cérébrales comme l'aria (que les Français nomment « ariette »), riche en reprises, coloratures et ornements, ou, quand les moyens le permettent, le chœur. Un siècle après sa naissance, dès 1700, l'oratorio, comme l'opéra, se plie à l'alternance de récits discursifs et d'arias da capo (de forme ABA, dont la partie A est reprise, ornementée, après la partie B).

Surtout, il offre l'occasion d'entendre à bon compte de très grands chanteurs qui, pour diverses raisons, ne peuvent se produire sur scène : à Rome, par exemple, lorsque les papes ordonnent la fermeture des théâtres² (propices, selon eux, à la licence, voire à la prostitution) et interdisent aux femmes de chanter à l'église (« *in ecclesia, muliera tacet* »), on se précipite chez les princes et les prélats pour applaudir les divas. À Naples, les quatre

2. De façon quasi permanente entre 1676 et 1708.

grands conservatoires, qui vont bientôt irriguer la vie musicale de toute la Péninsule, offrent des représentations d'oratorios, parfois gratuites, permettant à leurs élèves, castrats et instrumentistes de se roder au contact avec le public. À l'inverse, à Venise, les quatre *ospedali* réservés aux jeunes orphelines préservent la pudeur de ces dernières. Dissimulées derrière des grilles ou des gazes, elles entonnent force roucoulares et jouent de tous les instruments qu'elles n'auraient pu toucher au sein de la « vie publique ».

Rome, Naples et Venise s'affirment ainsi comme les patries originelles de l'oratorio, auxquelles il faut ajouter Bologne et, surtout, Vienne. Pointe avancée du catholicisme au cœur du territoire allemand, la ville s'empresse, grâce aux subsides des empereurs du Saint-Empire, d'engager les meilleurs auteurs de livrets (Minato, Stampiglia, Pariati, Zeno, Metastasio) et compositeurs (Ziani, Caldara, Bonno, Conti, Hasse) qu'a formés l'Italie.

À l'exception du plus jeune d'entre eux, Nicola Porpora, les compositeurs rassemblés par notre programme font tous partie de ce que l'on pourrait appeler la « troisième génération » des auteurs d'oratorios, grâce auxquels le

genre se « sécularise », tendant à ressembler de plus en plus à un opéra en concert.

Parus à une époque charnière, les ouvrages d'Alessandro Scarlatti (1660-1725), Francesco Gasparini (1661-1727), Antonio Caldara (1670-1736) et Giovanni Bononcini (1670-1747) perpétuent la veine rhétorique du XVII^e siècle tout en se parant de l'hédonisme propre au XVIII^e.

Sans conteste, la *scena* extraite de l'*Atalia* de Francesco Gasparini représente l'exemple d'écriture le plus archaïque et le plus expressif, ainsi que le plus proche de l'univers théâtral de notre sélection. Elle nous fait comprendre pourquoi Gasparini, bien oublié aujourd'hui, fut plébiscité par les scènes de Venise, Rome et Naples durant le premier tiers du XVIII^e siècle, écrivant une soixantaine d'opéras mais truffant aussi de ses airs (qui se répandirent à Londres, Vienne, Dresde, etc.) les ouvrages d'autres compositeurs. Il laissa en outre une grosse trentaine d'oratorios : *Atalia*, créé au Collège Clementino de Rome en 1696, est le second.

« **Ombre, cure, sospetti** » nous présente la protagoniste peu avant le dénouement, avant qu'elle ne pénètre dans le temple où l'on va l'immoler (en représailles du massacre de toute

sa famille qu'elle avait elle-même ordonné et auquel n'avait échappé que son petit-fils, Joas). L'extraordinaire récit accompagné (par les cordes) qu'elle entame alors épouse les mouvements de son âme torturée, par de constants changements de mesure et de forme : arioso sur rythme pointé plein de suspense, suivi d'un *recitativo semplice* (« *Impaziente il piè* ») aux harmonies troubles, puis d'un nouvel *accompagnato* (« *e la morte d'un empio* ») en *stile concitato*, le « style agité » inventé autrefois par Monteverdi pour représenter les passions violentes. Vient encore un autre récit suivi d'un déchirant arioso à trois temps (« *E a mie voci* ») dans la manière morbide d'un Stradella, avant que ne débute enfin l'aria elle-même (« **Terrori d'Averno** »). Et si cet air est bien de forme da capo, comme l'exigeront bientôt les habitudes d'écoute, il n'en juxtapose pas moins divers tempi très contrastés – un allegro follement ornementé pour les « terreurs de l'Averne » alternant avec un adagio suppliant adressé au dieu des Hébreux –, changeant de climat parfois d'une mesure à l'autre. Dans la partie centrale, la voix chute dans le grave pour évoquer l'enfer, et l'air s'achève abruptement sur un ultime, lapidaire et tranchant « *morro* ».

Les historiens du XX^e siècle ont voulu créditer Alessandro Scarlatti de l'invention du récitatif accompagné par l'orchestre ou de l'aria da capo : et si « Scarlatti père » (comme on l'appelait pour le distinguer de son fils, Domenico, l'auteur des 550 sonates) n'« inventa » réellement aucune de ces techniques, qui se cristallisèrent peu à peu chez plusieurs musiciens contemporains, il peut néanmoins être considéré comme l'âme fondatrice de cet opéra napolitain destiné à conquérir l'Europe. Non seulement en raison de l'ampleur de sa production (environ 65 opéras et 35 oratorios, surtout écrits pour Rome et Naples), mais surtout du caractère éminemment expérimental, cérébral de sa musique, qui finit d'ailleurs par lui valoir, dans les années 1720, une certaine désaffection. Chez Scarlatti, l'aria n'est jamais considérée comme une pure échappée décorative, un simple divertissement, mais comme une partie de l'action (au moins intérieure), et la voix est amenée à dialoguer sur un pied d'égalité avec les instruments : par exemple, dans la page d'ouverture confiée à l'Amour profane de *San Casimiro, rè di Polonia* (Florence, 1705), l'aria « **Miei spirti guerrieri** » s'enchaîne immédiatement à la *Sinfonia* dont elle reprend le dernier

thème, et le soprano entame alors avec les cordes un duel belliqueux, dont le suspense se voit entretenu par les occasionnelles disparitions de la basse.

Scarlatti semble avoir été fasciné par la figure biblique de Judith à laquelle il consacra plusieurs oratorios, le dernier (créé à Rome en 1697) étant le plus dépouillé puisqu'il ne fait intervenir que trois personnages. L'extrait proposé ici se place au début de la seconde partie alors que Judith semble douter de sa mission (séduire le général assyrien Holopherne, afin de le mieux tracter) : là encore, l'air s'enchaîne sans préambule, après une sorte de cadence vocalisante, au récitatif fort rhétorique qui le précède, selon la formule de la « devise » qui veut que la voix expose à découvert, de façon économe et péremptoire (« **Posso** »), la quintessence du morceau. On notera, dans la seconde partie de l'aria, la façon imagée dont Scarlatti caractérise les concepts opposés du rire et des pleurs (« *rida* » et « *pianga* »).

Cette capacité à transmuter en images musicales un contenu symbolique confine parfois à la pure peinture sonore : dans l'extraordinaire « **Mentre io godo in placido oblio** » (*Il Giardino di rose*, créé à Rome en 1707),

les cordes, en écho, posées sur une basse qui exclut le clavecin au profit du luth, tissent une atmosphère bucolique par de simple frémissements de secondes, sorte de long trille que la voix tantôt interrompt, tantôt imite. La représentation du sommeil, ici, n'est pas purement naturaliste mais plutôt allégorique, l'ambiguïté tonale instillant une inquiétude qui fait du repos le pendant de la mort – Scarlatti utilisera le même genre de procédé au début de la seconde partie de son *Caino* (écrit pour Venise la même année) au moment où Abel s'endort pour ne plus se réveiller.

Comme Scarlatti, Bononcini fait partie d'une famille de musiciens dont d'autres membres (son père, Giovanni Maria, et son frère cadet, Antonio Maria) ont accédé à la célébrité, mais il connut une existence plus aventureuse et pas toujours heureuse de mercenaire musical qui l'amena à chercher fortune de Rome à Berlin, et de Londres (où il se mesura à Haendel) à Paris (où il écrivit pour le Concert spirituel). Si Scarlatti était fasciné par Judith, Bononcini le fut par sainte Marie-Madeleine, à laquelle il consacra au moins deux grands oratorios : *La Maddalena a'piedi di Cristo* (créé à Modène en 1690 et dont le livret, comme on le verra,

fut réutilisé par Caldara) et *La Convezione di Maddalena* (Vienne, 1701). Ce dernier nous permet de mesurer la versatilité de son style mélodieux à travers deux morceaux aux caractères contrastés. Le premier reste proche, dans l'esprit, des pages de Scarlatti, notamment son récitatif tendu « ***Al sibilare tremendo*** » que Scarlatti aurait cependant traité, sans doute, de façon plus expressionniste, et qui s'achève sur un poignant arioso. L'hypnotique air « ***In tepidi fumi*** », qui fait s'épanouir une longue mélodie syncopée sur une implacable basse en notes pointées rappelant celle des lamentos de Cavalli, ne comprend que deux parties (AA'), selon une habitude qui appartient davantage au XVII^e qu'au siècle suivant.

En revanche, « ***Cor imbelli*** » ressortit à une esthétique plus distanciée où se perçoit l'influence du concerto grosso corellien avec alternance entre tutti d'orchestre et passages fleuris pour solistes (passages cadentiels sans basse continue pour voix et violon). L'on y retrouve ces syncopes qui caractérisent le style aimable de Bononcini, la « douleur instable » de Madeleine inspirant davantage de gracieux déhanchements que de grincements expressifs.

Tout autant que Bononcini, Caldara connut une longue carrière qui imposa à son écriture d'importantes mutations, le conduisant d'un style encore vénitien, résolument émotif, à une sorte de « classicisme viennois » – en effet, après bien des avanies, il parvint à obtenir le poste dont il rêvait de maître de chapelle de la cour de Vienne, où il passa les vingt dernières années de sa vie. S'il a composé près d'une centaine d'opéras, c'est dans l'oratorio (dont il laisse une quarantaine d'exemples) que son style travaillé, grave et volontiers abstrait semble le mieux s'épanouir ; les extraits retenus pour notre programme sont issus des premiers qu'il ait composés, pour sa patrie natale.

Le plus ancien est le lamento qu'entonne Madeleine (« ***Per il mar del pianto mio*** ») lorsque, au fil de la seconde partie de *Maddalena a piedi di Cristo* (Venise, 1698), elle se rend compte qu'elle a trop longtemps suivi en aveugle l'Amour profane – laissant alors couler ses pleurs en une longue mélopée rendue amère par ses dissonances mais tout enveloppée de l'ostinato des cordes à cinq parties (les altos divisés, le violoncelle et le second violon, en croches, alternant avec le premier violon et son incessant motif de trois doubles-croches).

Morceau entêtant qui signale d'une part, la capacité qu'a Caldara à créer une sorte de « climat » émotionnel grâce aux instruments et son goût – qui séduira fort Jean-Sébastien Bach – pour le contrepoint.

Celui-ci se retrouve également dans des airs a priori plus animés, tels que « **Numi offesi di furor** » (extrait de *La Castità al cimento*, Rome, 1705, dont le livret est peut-être dû au cardinal Ottoboni), où la voix s'insère dans le contrepoint des quatre parties instrumentales, dont elle emprunte tantôt les longues notes tenues, tantôt les torrentiels ornements ; ou « **Son gli strazi** » (extrait d'*Il Martirio di Santa Catarina*, créé à Rome en 1708) où elle semble comme emprisonnée entre cordes graves et violons en contretemps. À cet air plein de tension s'enchaînent deux récitatifs simples et un sublime *accompagnato* qui voit la sainte implorer les tourments de lui donner la félicité ; celle-ci lui est accordée : la musique semble alors s'apaiser, s'épandre et, dans une simple prière *adagio* à trois temps, sainte Catherine monte au ciel.

C'est en revanche la veine la plus picturale de Caldara que l'on retrouve dans le ravissant « **Miro che il fiumicello** » (*Santa Francesca romana*, créé à Rome en 1710) ou soprano

et hautbois solo se font écho, vocalisent et s'épousent en longues cadences sur un accompagnement bourdonnant des cordes, délestées de leur basse. Dans la seconde partie de l'air, deux violons soli introduisent une autre image (celle du vent), tandis que l'orchestre, lui, n'intervient au complet que dans les ritournelles, comme dans les concertos de Vivaldi.

D'une génération plus jeune que les précédents compositeurs, Nicola Porpora (1686-1768), du fait de sa longue vie, eut l'occasion de voir triompher mais aussi décliner cet art napolitain qui constitue le sommet émergé de l'art lyrique « baroque » : après les années 1760, en effet, sous l'impulsion de Gluck, une seconde réforme du *melodramma* s'avérera nécessaire, afin de lutter contre les excès décoratifs du demi-siècle précédent. Porpora se situe à la croisée des mondes : probable élève de Scarlatti, il fut aussi le maître de Haydn ; professeur de chant réputé, il forma les fabuleux castrats Farinelli, Caffarelli et Porporino, entre autres. Mais comme compositeur, il ne trouva jamais le havre, la sécurité qui l'auraient mis à l'abri du besoin. À Venise et à Naples, il se heurta à la concurrence de Vivaldi et Hasse ; à Londres à celle de Haendel

et à Vienne, il ne put prendre la succession de Caldara, son style étant jugé trop ornementé par Charles VI. Il mourut donc dans la misère à 82 ans à Naples, sa ville natale, non sans avoir écrit une quarantaine d'opéras et un nombre incalculable de cantates.

Si sa contribution au genre de l'oratorio fut plus modeste, elle débuta avec une œuvre d'amples proportions, *Il Trionfo della divina giustizia ne'tormenti e morte di Giesù Cristo signor nostro* (Naples, 1716), « drame sacré » assez abstrait qui voit la Justice divine tenter de consoler la Vierge Marie (ainsi que saint Jean et sainte Marie-Madeleine) de la mort du Christ. Les deux derniers airs de la Justice divine ne pourraient être plus contrastants : « **Ecco già l'orrenda tromba** » campe un personnage menaçant, dont les propos comminatoires (il annonce le Jugement dernier) sont soulignés par le staccato des cordes et les funèbres fanfares d'une trompette. La seconde partie de l'air, cependant, fait contraste, avec son évocation virevoltante des anges et son arioso final à la tendresse surprenante. Il annonce déjà le climat planant et irréel du largo « **Vanne Sol d'eterna luce** » dans lequel la Justice souhaite au Christ un « beau crépuscule » (représenté par des vocalises

fléchissantes, épicées de dissonances, sur un fond transparent d'arpèges soutenus du seul violoncelle) et où Porpora parvient à représenter une image aussi subtile qu'une agonie triomphante.

Si ces pages illustrent le versant le plus « intellectuel » de la musique de Porpora, « **Fremmer da lunge io sento** » pourrait au contraire être tiré du plus profane de ses opéras : précédée d'un théâtral *accompagnato*, dans lequel l'Ange encourage le protagoniste à aller chercher l'inspiration dans l'église dédiée à la Vierge, cette torrentielle *aria di tempesta*, avec sa basse galante en notes et octaves répétées (qui maintiennent la stabilité harmonique), se prête à une étincelante exhibition vocale, digne des meilleurs castrats, au fil de trépidantes coloratures entrecoupées de trilles, notes piquées ou battues et d'émphatiques sauts vocaux. Le geste musical supplée ici à l'action qu'on ne saurait représenter : au sortir de l'église, saint Jean Népomucène sera arrêté sur l'ordre du roi Venceslas IV qui le fera jeter dans la Vltava (la Moldau) du haut du fameux pont Charles de Prague – pont sur lequel trône encore aujourd'hui la statue de ce martyr tchèque du XIV^e.

Commandé à Porpora par l'archevêque

d'Olmitz, l'oratorio *Il Martirio di San Giovanni Nepomuceno* (créé à Brno en 1732 mais peut-être déjà esquissé vingt ans plus tôt) témoigne de la pénétration de l'esthétique napolitaine dans les territoires de l'Est. Plus tard, et plus à l'Est encore, la tsarine Catherine II confiera à des compositeurs de la même école (Sarti, Traetta, Galuppi, Paisiello) la direction de sa chapelle. Mais la disparition des grands potentats européens, consécutive au démembrement de l'empire autrichien et à la révolution française, signera bientôt le déclin de ce style flamboyant, né avec la Contre-Réforme.

Olivier Rouvière



The Catholic Oratorio: Splendor and Martyrs

Oratorio and opera are closely related. Both came into being in the early seventeenth century¹ and used the same form and development. They originated in the so-called *seconda prattica*, in which vocal monody developed as a reaction to the polyphony that had dominated musical composition during the preceding centuries. Whereas in polyphony the text was fragmented and hidden behind the formal interplay of the music, in monody it was thrust into the limelight, and had a simple accompaniment that supported and magnified it. Those who experimented with monody in the seventeenth century wished to a greater or lesser degree to reinvent the sung declamation of Greek tragedy. In opera, all the trappings of the theatre accompanied this form of expression, whereas in the oratorio it theoretically stood alone.

The oratorio's name was derived from the place where it was performed, the oratory (from the

Latin *orare*, to pray). It is also related to Saint Philippe Néri's order of the Oratoriens de Saint Philippe, made official in 1575, which in keeping with the Counter-Reformation returned to sacred texts that were recited or sung, thereby mixing artistic practice with metaphysical meditation along the lines of the spiritual exercises of Saint Ignatius of Loyola and Jesuit theory, in which pedagogy, the arts, and games were brought together to assist Catholic proselytizing. The musical forms used by the Oratoriens corresponded to the innovations of the *seconda prattica*, particularly as concerned *parlar cantando* (the practice of reciting, or speaking/singing, which would later be known as recitative) and basso continuo, which provided harmonic support for recitative passages.

From this point on, oratorio developed in a similar way to opera. While the first examples of the genre (those of the Roman composers Carissimi and Rossi) were in Latin and empha-

1. Peri and Caccini's opera *Euridice* and Cavalieri's oratorio *La Rappresentazione di Anima e di Corpo* were performed for the first time around 1700.

sized group singing rather than individual characters, later works (those of Pasquini, Provenzale, Falvetti, Legrenzi, and Stradella) used vernacular language, the dramatic structure of the play, colorful instrumentation, and a large variety of musical forms. Operas and oratorios were both originally intended for small, exclusive groups, but oratorios progressively began to be performed for increasingly large audiences who were less and less devout. What differentiates oratorio from opera? Not much, in fact. One cannot even say that oratorio, unlike opera, contained no visual representation: in Naples as well as in the palaces of Roman cardinals, oratorios were given in costume and with lavish stage decoration, and in Vienna *sepolcri* (oratorios about Christ's death) were performed. Oratorios were indeed divided into two halves (with a sermon heard between them) rather than into the three acts of the opera, and indeed were not staged, as they were inspired by Holy Scripture, at least in the beginning. Did the story of *Athalie*, for instance, as written by Racine, differ greatly from the way an opera was framed?

As far as forms and musical attractiveness were concerned, oratorio followed opera's example: at the end of the seventeenth century, the importance of the recitative diminished while that of the less cerebral aria (which the French called *ariette*) rose. Arias contained many repeats, coloratura passages, ornamentation, and when possible, choral passages. A century after they came into existence, both oratorio and opera featured alternating discursive recitatives and da capo arias (the latter written in ABA form, with an ornamented reprise of the A section).

An important aspect of oratorio was that it afforded the greatest singers, who no longer appeared in staged production for various reasons, opportunities to be heard. In Rome, for example, when the Popes ordered the closing of the theatres² (which they felt were hotbeds of licentiousness and even prostitution) and forbade women to sing in church ("*in ecclesia, muliera tacet*"), audiences flocked to the homes of princes and prelates to hear divas perform. In Naples the four large conservatories that were about to inundate the Italian Peninsula with trained

2. Theatres were closed almost all the time between 1676 and 1708.

musicians organized performances of oratorios, sometimes free of charge, which allowed their students, castrati, and orchestral players to hone their skills before an audience. In Venice, on the other hand, the four *ospedali* for young female orphans were more discreet. The young women who lived there, hidden behind a screen or cloth, sang and performed on instruments they would have never been allowed to play in public.

Oratorio first developed in Rome, Naples, and Venice. Bologna and especially Vienna were also important in its advancement. A Catholic bastion in the heart of German territory, Vienna engaged the best librettists (Minato, Stampiglia, Pariati, Zeno, and Metastasio) and composers (Ziani, Caldara, Bonno, Conti, and Hasse) who had been educated in Italy, thanks to subsidies from the Holy Roman Empire.

With the exception of Nicola Porpora, the youngest among them, the men whose music makes up the current program could be considered members of the “third generation” of oratorio composers. Through their work the genre would become more and more secularized, and begin to more closely resemble operas in concert version.

The compositions of Alessandro Scarlatti (1660-1725), Francesco Gasparini (1661-1727), Antonio Caldara (1670-1736), and Giovanni Bononcini (1670-1747) were written during a pivotal era. They perpetuated the rhetorical habits of the seventeenth century while also displaying eighteenth-century hedonism.

The *scena* excerpted from Francesco Gasparini's *Atalia* clearly represents the most archaic and most expressive compositional style in our selection; it is also the closest to the world of theatre. This work enables the listener to understand why Gasparini, though he is forgotten today, was highly popular on the stages of Venice, Rome, and Naples during the first third of the eighteenth century. He wrote around sixty operas, and also inserted his arias (which spread through performances in London, Vienna, Dresden, etc.) into the works of other composers. Gasparini also produced more than thirty oratorios. *Atalia*, first performed at the Roman Collegio Clementino in 1696, is the second one he penned.

“Ombre, cure, sospetti” presents the protagonist shortly before the climax of the work, just before she enters the temple where she will be

immolated in retaliation for having ordered the massacre of her entire family, from which only her grandson, Joas, escaped. The extraordinary recitative (accompanied by strings) reveals the feelings of her tortured soul through constant changes of time signature and form: a suspenseful arioso with a dotted rhythm is followed by a *recitativo semplice* (“*Impaziente il piè*”) with unsettling harmonies. Next comes another *accompagnato* (“*e la morte d’un empio*”) in *stile conciato*, the “agitated” style invented earlier by Monteverdi to represent vehement passions. Another recitative leads into a heartrending aria (“*E a mie voci*”) reminiscent of Stradella’s melancholic style, after which the aria itself finally begins (“***Terrori d’Averno***”). This aria is da capo, as would soon become customary, and contains highly contrasting tempi that switch from one bar to the next: an extraordinarily ornamented allegro for the “terrors of Averno” alternates with a beseeching adagio addressed to the Jewish god. In the B section the voice plunges low to evoke hell, and the aria comes to an abrupt end on a final, terse, and decisive “*morro*”.

Twentieth-century historians wished to credit Alessandro Scarlatti with the invention of the

recitative accompanied by an orchestra as well as the da capo aria. Although the elder Scarlatti (his son, Domenico, composed 550 sonatas) did not really “invent” either of these techniques, which gradually crystallized in the work of several of his contemporaries, he can nevertheless be considered the father of Neapolitan opera, which was poised to spread throughout Europe. He wrote a significant number of works, including around 65 operas and 35 oratorios, mostly in Rome and Naples. His work was characterized by experimental and cerebral qualities; these led to a decrease in public enthusiasm for his music in the 1720s. Scarlatti never treats the aria as a decorative escapade or a simple piece of entertainment, but as part of the action (or at least the introspective action) in which the voice and instruments are on equal footing. At the opening of *San Casimiro, rè di Polonia* (Florence, 1705), Secular Love’s aria “***Miei spirti guerrieri***” comes immediately after the Sinfonia, and reuses its final theme. When the soprano begins a warlike duel with the strings, suspense is maintained by strategically placed breaks in the basso continuo.

Scarlatti seems to have been fascinated by the Biblical figure Judith, and wrote several

oratorios about her. The last one, whose initial performance took place in Rome in 1697, is the most stripped down, and only includes three characters. The excerpt included here takes place at the beginning of the second part, when Judith seems to doubt her mission to seduce the Assyrian general Holofernes in order to behead him. The aria begins immediately after a kind of vocalized cadence, itself preceded by a strongly rhetorical recitative, in keeping with the “rule” that the voice should expose the quintessence of the work plainly, economically, and peremptorily (“*Posso*”). Scarlatti’s colorful way of characterizing the contrasting concepts of laughing and crying (“*rida*” and “*pianga*”) is also noteworthy.

The ability to convey symbolic content through musical imagery could be described as pure sound painting. In the extraordinary “*Mentre io godo in placido oblio*” (from *Il Giardino di rose*, which premiered in Rome in 1707) the strings, playing above the basso continuo, here held by a lute rather than a harpsichord, create a bucolic atmosphere through simmering seconds, a sort of lengthy trill that the voice sometimes interrupts, sometimes imitates. The portrayal of sleep is allegorical rather than naturalistic, the tonal ambiguity of the

music establishing an uneasy atmosphere that reminds us of the similarity between sleep and death. Scarlatti used the same technique in the opening of the second part of *Caino* (written in Venice the same year) when Abel goes to sleep, never to wake again.

Like Scarlatti, Bononcini came from a musical family, some of whose members (his father, Giovanni Maria, and his younger brother, Antonio Maria) acquired fame. His extremely adventurous life as a musical mercenary, which took him from Rome to Berlin, London (where he rivaled Handel), and Paris (where he composed for Le Concert spirituel), was not always a happy one. While Scarlatti was fascinated by Judith, Bononcini had a penchant for Saint Mary Magdalene, and wrote at least two oratorios about her, *La Maddalena a’ piedi di Cristo* (first performed in Modena in 1690; the libretto was reused by Caldara, as we shall soon see) and *La Conversione di Maddalena* (Vienna, 1701). The latter work shows the versatility of Bononcini’s melodic style in two contrasting pieces. The first is close to Scarlatti’s music in spirit, particularly in the tense recitative “*Al sibilare tremendo*” (though Scarlatti would probably have treated it in a

more expressionistic way), which ends with a poignant arioso. The hypnotic aria "***Il tepidi fumi***", in which a long syncopated melody unfurls over an unchanging basso continuo playing a dotted rhythm, is reminiscent of Cavalli's lamentos. Its AA' form was used more frequently in the seventeenth century than in the eighteenth.

The aesthetic of "***Cor imbelles***", on the other hand, is more distanced, and the influence of Corelli's concerti grossi can be heard in the alternating orchestral tuttis and ornamented solo passages (the cadential sections are for voice and violin without basso continuo). Through the syncopation that defines Bononcini's amiable style, the fluctuating sorrow of Mary Magdalene gives rise to graceful swaying rather than expressive stridency.

Like Bononcini, Caldara's long career went through many phases, and his music evolved from a highly emotive Venetian style to a kind of "Viennese classicism": after many difficulties he succeeded in obtaining the position of his dreams, becoming the Kapellmeister in the Viennese court, where he spent the last twenty years of his life. Although he composed around 100 operas, it was in his forty oratorios that

his finely wrought, serious, and deliberately abstract style flourished. The excerpts heard in this recording are taken from the early oratorios written when he lived in his native Venice.

The oldest among them is the lamento sung by Mary Magdalene ("***Per il mar del piano mio***") in the second part of *Maddalena a piedi di Cristo* (Venice, 1698), when she realizes that she has blindly followed Profane Love for too long. Her tears flow in a long chant punctuated by bitter dissonances and enveloped in a five-part ostinato for the strings: (the violas (divided into two sections), the cello and the second violin play eighth notes, while the first violin intones an unchanging motif made up of three sixteenth notes). This heady piece shows Caldara's ability to create an emotional climate via his instrumental writing as well as his taste for counterpoint, which was of great interest to J.S. Bach.

A proclivity for counterpoint is also found in more animated arias like "***Numi offesi di furor***" (excerpted from *La Castità al cimento*, which premiered in Rome in 1705 and whose libretto may have been written by Cardinal Ottoboni), where the voice winds around the counterpoint of the four instrumental

parts, borrowing long sustained notes and torrential ornamentation from it. In “***Son gli strazi***” (from *Il Martirio di Santa Catarina*, first performed in Rome in 1708) the voice seems to be imprisoned between the counterpoint of the low string instruments and the violin. In this tension-filled aria, two simple recitatives and a sublime *accompagnato* in which Saint Catherine implores her torments to cease follow one another. When her wish is granted the music becomes calmer and spreads out as, singing an adagio prayer in $\frac{3}{4}$ time, Catherine ascends to heaven.

Caldara’s more pictorial style characterizes the ravishing “***Miro che il fumicello***” (*Santa Francesca romana*, premiered in Rome in 1710), in which the soprano and oboe solos echo each other in long melodic flights, joining in lengthy cadential passages over droning strings without basso continuo. In the second part of the aria, two solo violins introduce the image of the wind; here the entire orchestra only plays in the ritornellos, like in Vivaldi concertos.

Nicola Porpora (1686-1768) was a generation younger than the above-mentioned composers. His long lifetime saw the rise and fall of Neapolitan “baroque” singing: after the

1760s, a second reform of *melodrama*, spearheaded by Gluck, was undertaken to combat the excessive ornamentation that had grown up over the previous 50 years. Porpora lived at a sort of musical crossroads. He probably studied with Scarlatti and was Haydn’s teacher, as well as mentoring the fabulous castrati Farinelli, Caffarelli, and Porporino, among others. As a composer he was unable to create a haven of financial security. In Venice and Naples he came up against competition from Vivaldi and Hasse; in London he pitted himself against Handel; and in Vienna he was not selected to succeed Caldara because Charles VI found his style too heavily ornamented. He died in poverty at the age of 82 in his native Naples, having written around forty operas and innumerable cantatas.

Although Porpora’s overall contribution to the oratorio genre was modest, it began with a work of considerable proportions, *Il Trionfo della divina giustizia ne’ tormenti e morte di Gesù Cristo signor nostro* (Naples, 1716), a rather abstract “sacred drama” in which Divine Justice attempts to console the Virgin Mary, as well as John the Baptist and Mary Magdalene, following Christ’s death. The last two arias of Divine Justice could hardly be more different.

“Ecco già l’orrenda tromba” portrays a threatening character whose comminatory words (he announces the Last Judgment) are emphasized by the strings’ staccato and the funerary fanfares of a trumpet. The second part of the aria contrasts with the first with its swirling evocation of angels and its final arioso, which exhibits surprising tenderness. This work foreshadows the unreal, soaring largo in **“Vanne Sol d’eterna luce”**, in which Justice wishes Christ a “beautiful twilight” (represented by descending vocal passages punctuated with dissonances and heard above a transparent groundwork of arpeggios played by a single cello) and in which Porpora successfully represents the complex image of triumphant death throes.

While the previously mentioned works illustrate Porpora’s “intellectual” side, **“Fremmer da lungi”**, on the other hand, could have been part of one of his most secular operas. After a theatrical *accompagnato*, in which the Angel encourages the protagonist to seek inspiration in a church dedicated to the Virgin, this torrential *aria di tempesta*, with its gallant basso continuo of repeated notes and octaves (which assure harmonic stability), features vocal pyrotechnics worthy of the best castrati:

thrilling coloratura passages interrupted by trills, staccato notes, and bombastic leaps. The music supplements the action, which would have been difficult to represent: upon leaving church, Saint John of Nepomuk was arrested on the order of King Wenceslaus IV and thrown to his death into the Moldau from Prague’s famous Charles Bridge. The statue of this fourteenth-century Czech martyr stands on the bridge today.

Porpora’s oratorio *Il Martirio di San Giovanni Nepomuceno* (premiered in Brno in 1732 but possibly sketched out twenty years earlier), commissioned by the Archbishop of Olomouc, shows to what extent Neapolitan aesthetics had reached eastern lands. Later, and even farther east, Catherine the Great would engage composers from the same school, including Sarti, Traetta, Galuppi, and Paisiello, as her Kapellmeisters. The end of the great European potentates following the breaking up of the Austrian Empire and the French revolution would usher in the decline of this flamboyant style, which originated in the Counter-Reformation.

Olivier Rouvière

1. ANTONIO CALDARA

La Castità al Cimento (Rome, 1705) « Numi offesi di furor » (Aureliano)

Numi offesi di furor	Dieux offensés	Displeased gods,
La destra armate	armez votre bras de fureur	arm your right hand with fury
E salvate il vostro onor	et sauvez votre honneur!	and save your honour!
Con un colpo	Par un coup	With a blow
Tanto illustre quanto giusto	aussi éclatant que juste,	both mighty and just,
Abbattete distruggette	abattez détruisez	suppress, destroy
L'empia colpa di quel cor.	la faute sacrilège de ce cœur.	this heart's sacrilegious offence!

2. ANTONIO CALDARA

Maddalena ai piedi di Cristo (Venise, 1698) « Per il mar del pianto mio » (Maddalena)

Per il mar del pianto mio	À travers l'océan de mes pleurs	On the ocean of my tears,
Disprezzar saprò le pene	je saurai faire fi de mes souffrances.	I shall learn to scorn my suffering.
Se Giesù sei la mia stella	Si tu es mon étoile, ô Jésus,	If you, O Jesus, are my lodestar,
A te humilio il mio desio	je m'incline humblement devant toi,	for you will I humbly long;
Al tuo piè son mie catene.	mes chaînes sont à tes pieds.	at your feet lie my chains.

3. GIOVANNI BONONCINI

La Conversione di Maddalena (Vienne, 1701) « Cor imbelle à due nemici » (Maddalena)

Cor imbelle à due nemici	Faible cœur face à deux ennemis	Defenceless between two enemies,
Come mai resisterà?	comment peux-tu résister?	how will my heart ever hold out?
Nel duolo instabile	En proie à une douleur instable	In wavering sorrow
Ch'il cor m'esanima	qui ôte sa force à mon cœur,	my heart deprives me of life.
Non sa quest'anima,	mon âme ne peut	My soul knows not
Non sa gioire,	ni se réjouir,	how to be happy,
Languir non sa.	ni se languir.	nor does it know how to suffer.

4. FRANCESCO GASPARINI

Atalia (Rome, 1696) « Ombre cure sospetti » (Atalia)

Ombre cure sospetti
Trono, scettri, corone
Ah ch'in vostri splendori
Al turbato pensier
Crescon gli orrori.
Impaziente il piè
Rivolgo al Tempio
Per acchetar dell'alma
Il severo tormento
E la morte d'un empio
E mio spavento.

Par che manchin
Gli ossequii
E ognun s'asconda.

E a miei voci
Il mio duol
Solo risponda.

Ombres, soucis, soupçons
trône, sceptres, couronnes
Ah, que dans vos splendeurs,
les horreurs grandissent
pour l'esprit troublé !
Je dirige mes pas impatients
vers le Temple
pour apaiser de mon âme
le sévère tourment
et la mort d'un impie
fait mon effroi.

On dirait que les hommages
ne sont pas rendus
Et que chacun se cache.

Et à mes clameurs
seule répond
ma douleur.

Shadows, cares, suspicions,
throne, sceptres, crowns,
ah, how in your splendours,
for the troubled mind,
the horrors increase!
I turn my anxious steps
towards the temple
in order to calm
the severe torment of my soul,
and the death of one ungodly
is my great fear.

It is as if the observances
have not been respected
and everyone is in hiding.
And to my words
only my grief
responds.

5. « Terrori d'Averno » (Atalia)

Terrori d'Averno
Se chiedete ch'io mora
Morrò.
Ma che prò?
Se più fiero
Dal carcere eterno
Un inferno già
L'alma occupò.

Horreurs de l'Averne
si vous réclamez ma mort
je mourrai.
Mais à quoi bon ?
Puisque, encore plus cruel
que la prison éternelle,
un enfer occupe déjà
toute mon âme.

Terrors of Hell,
if you demand that I die,
die I shall.
But what's the use,
if, crueller still
than perpetual prison,
there is already
a hell in my soul?

6. NICOLA ANTONIO PORPORA

Il Trionfo della Divina Giustizia (Naples, 1716) « Vanne o Sol d'eterna luce » (La Divina Giustizia)

Vanne o Sol d'eterna luce Tramontando doloroso, A far bello il tuo morir: Che tua morte a l'uom produce, Risorgendo glorioso Raggi eterni di gioir.	Va, ô Soleil d'éternelle lumière, dans ton couchant douloureux pour embellir ta mort : Que ta mort par ta renaissance glorieuse offre à l'homme des rayons d'éternelle joie.	O Sun of eternal light, whose setting casts such sadness, go, make your dying exquisite by bringing to mankind, with your glorious rising, everlasting rays of joy!
--	--	--

7. ALESSANDRO SCARLATTI

San Casimiro rè di Polonia (Florence, 1705) « Miei spirti guerrieri » (Amor Profano)

Miei spirti guerrieri L'ardire destate. E i dardi più fieri Su l'arco apprestate.	Esprits guerriers animez votre courage ! Et apprêtez sur vos arcs vos plus cruelles flèches.	My warrior spirits, quicken your courage and prepare for the bow your most unmerciful darts!
--	---	---

8. GIOVANNI BONONCINI

La Conversione di Maddalena (Vienne, 1701) « Al sibilare tremendo » (Maddalena)

Al sibilare tremendo Di sì fere minaccie, al nome, al tuono Di sì grave periglio, il sangue, oh Dio Ne le fibre del cor si fa di gelo. Del mio fallir trascorso Conosco i folli eccessi, Cangio pensieri e voglie, Sprezzo i vani tesori, e prendo intanto Le colpe andate a seppellir nel pianto.	Face à l'affreux hurlement de si féroces menaces, face au nom, au tonnerre d'un si grave danger; mon sang, ô Dieu, se glace dans les fibres de mon cœur. Je connais les fols excès de mon égarement, je me tourne vers d'autres pensées et désirs, je méprise les vains trésors et je noie mes fautes passées dans mes pleurs.	At the dreadful noise of such injurious threats, at the name, the thunder, of so great a peril, my blood, O God, turns to ice in the fibres of my heart. I know the foolish excesses of my transgression, I turn to other thoughts and desires, I despise vain treasures, and drown my past offences in my tears.
--	--	--

9. « In tepidi fiumi » (Maddalena)

In tepidi fiumi
Di lagrime amare
Scioglietevi, o lumi,
M'è caro il penar.
Risani l'umore
Del ciglio dolente
Le piaghe d'amore
Co'l suo lagrimar.

Dans de chaudes rivières
de larmes amères
disparaissez, ô mes yeux,
la souffrance m'est réconfort.
Que l'humeur
d'une paupière douloureuse
guérisse les plaies d'amour
avec ses pleurs.

Dissolve, O my eyes,
in rivers of hot
and bitter tears:
I welcome the pain.
Let the emotion
of my sorrowful eyes
heal love's wounds
with its weeping.

10. NICOLA ANTONIO PORPORA

Il Trionfo della Divina Giustizia (Naples, 1716) « Ecco già l'orrenda tromba » (La Divina Giustizia)

Ecco già l'orrenda tromba
Che rimbomba
Di Gesù l'aspra sentenza
Degli Ebrei la crudeltà.
Ma volando a lento volo
D'angeletti alato stuolo
Va cantando:
« Ecco il giorno di clemenza
Mondo afflitto, libertà! »

Voici que déjà
résonne l'affreuse trompette,
l'âpre sentence de Jésus,
la cruauté des Hébreux !
Mais volant lentement,
une escadre d'angelots ailés
se met à chanter:
« Voici le jour de la clémence :
monde affligé, liberté ! »

Now already
the terrible trumpet sounds
the harsh sentence of Jesus.
Ah, inhumanity of the Jews!
But flying in slow flight,
a band of winged cherubs
nearby begins to sing:
"This is the day of mercy:
afflicted world, freedom!"

11. ALESSANDRO SCARLATTI

Giuditta (Rome, 1697) « Del pianto vostro, o lumi » (Giuditta)

Del pianto vostro, o lumi,
labbra, de le querele e de' sospiri,
Vi ringrazio e m'appago.
Figlie di cor afflitto,
Vi trattai facilmente, armi di
duolo.

De vos larmes, ô mes yeux
et vous, mes lèvres, de vos plaintes et
vos soupirs
je vous remercie et me console.
Filles d'un cœur affligé, vous,
armes de
chagrin, je vous ai employées sans
peine.

For your tears, O my eyes,
and you, my lips, for your laments
and sighs,
I thank you, I am contented;
offspring of an afflicted heart,
weapons of sorrow, using you
was easy.

Hor l'orringo è diverso: amori
e vezzi,
Ad onta del profondo dolor che
m'ange,
Ad onta di quel che spira
Un inimico volto, odioso dispetto,
Come trattar vi posso, armi
d'affetto?

Maintenant le combat est autre :
charmes et séduction.
En dépit de la douleur profonde qui
me tourmente,
en dépit de ce que peut inspirer
un visage ennemi, une odieuse rage,
Comment puis-je vous employer,
armes d'amour ?

Now the lists have changed: charms
and seduction.
With the deep sorrow that
torments me,
and the feelings that may be
inspired
by an inimical countenance, an
odious rage,
weapons of love, how can I use you?

12. « Posso e voglio » (Giuditta)

Posso e voglio,
Di me stessa arbitra io sono.
Rida il labbro, il guardo brilli,
Pianga il cor, ma soffra e stilli,
Chiuso in petto il suo cordoglio.

Je peux et je veux,
je suis mon propre arbitre.
Que mes lèvres se courbent pour
un sourire,
que mes yeux brillent, que mon cœur
pleure mais qu'il
exprime son chagrin dans le secret
de mon sein.

I can and wish to:
I am the mistress of my will.
Let my lips smile, my eyes be bright,
my heart lament, but let it express
its sorrow in the secrecy of my
breast.

13. ANTONIO CALDARA

Santa Francesca Romana (Rome, 1710) « Miro che il fiumicello » (Francesca)

Miro che il fiumicello
Scorre trà l'onde ei fiori
E col suo mormorio
Te solo honora.

Je vois que le ruisseau
coule à travers l'onde et les fleurs
et avec son murmure
il n'adore que toi.

I see that the stream
flows through grasses and flowers,
and with its murmuring
it worships only you.

Odo che il venticello
Vola trà ramo e ramo
E col suo sibillar
Te solo adora

J'entends que la brise
vole à travers les branches
et avec son sifflement
elle n'adore que toi.

I hear that the breeze
flies through the branches of trees,
and with its whispering
it worships only you.

14. NICOLA ANTONIO PORPORA

Il Martirio di San Giovanni (Brno, 1732) « Vanne nel vicin Tempio » (Angelo)

Vanne nel vicin Tempio, ove s'adora Quella, che del suo Dio fù Madre e Sposa; A lei porgi pietosa calda preghiera. A lei che sempre è intesa à consolar, Chi ben le chiede aita, E che sassi di lor scudo e difesa. Vanne, ed umile orando ivi ti sia svelato Quel, che a te s'avvicina ultimo Fato.	Va dans le temple voisin, là où on adore celle qui fut de son Dieu mère et épouse; porte vers elle une chaude et pieuse prière. À elle qui sait toujours consoler celui qui lui demande son aide, et qui fait de ces pierres leur bouclier et défense. Va et pendant que tu pries humblement que te soit révélé dans ce lieu ce que ton ultime destinée te réserve.	Go to yon temple, where she is worshipped, she who of her God was the Mother and the Spouse; pray to her with warmth and piety, for she is always willing to comfort those who seek her aid, and for whom the temple is a place of refuge and protection. Go, and while humbly you pray, there may your ultimate destiny be revealed to you.
--	---	--

15. « Fremer da lunge io sento » (Angelo)

Fremer da lunge io sento L'onda sdegnosa e il vento Che la procella han desta Onde può legno tuo restare assorto	Je sens frémir au lointain l'onde altière et le vent qui ont réveillé la tempête dans laquelle va périr ton navire.	I hear, raging in the distance, the furious sea and the wind, which have stirred up the tempest that can engulf your ship.
Volgi tuoi lumi à quella Del mar begnina stella Che placa ogni tempesta E sola scorge i naviganti in porto.	Tourne ton regard vers celle qui, bienveillante étoile de la mer, apaise toute tempête et escorte les marins jusqu'au port.	Turn your eyes towards her, the loving Star of the Sea, who calms every storm and guides the sailors to port.

16. ALESSANDRO SCARLATTI

Il Gardino di Rose (Rome, 1707) « Mentre io godo in dolce oblio » (Speranza)

Mentre io godo in dolce oblio
Con più lento mormorio
Scherzi l'aura intorno al cor.
Mormorando su la sponda
Vada a passo l'onda
Or che poso in grembo ai fior.

Pendant que je me délecte d'un
doux oubli,
avec de lents murmures
la brise badine autour de mon cœur.
Le long de la rive s'écoule
l'onde dans un chuchotement,
tandis que je me repose parmi les
fleurs.

While I rejoice in sweet forget-
fulness,
the breeze, murmuring softly,
frolics around my heart.
Near the bank, the water
passes by in a whisper,
while I rest amongst the flowers.

17. ANTONIO CALDARA

Il Martirio di Santa Caterina (Rome, 1708) « Son gli strazi... lo spiro e volo » (Caterina)

Son gli strazi
E le catene
L'aspre pene
Bel conforto
Del cuor mio
Che nel Ciel
Corona e palma
Serba all'alma
Il suo sposo
Ed il suo Dio.

Les tourments,
les chaînes,
les âpres châtements,
sont un doux réconfort
à mon cœur.
Car dans le Ciel
son époux
et son Dieu
réserve à son âme
couronne et palme.

The torments,
the chains,
the bitter pains
are my heart's
sweet comfort.
For in Heaven
her God
and spouse
reserves for her soul
crown and glory.

Cresci pene e tormenti
Empio Tiranno
Gloria spero immortal
Per breve affanno.

Augmente les souffrances et
tourments
Tyran impie !
J'espère une Gloire immortelle
d'une brève douleur.

Increase the pains and torments,
impious tyrant!
I hope, from brief suffering,
for everlasting glory.

« Padre del Ciel,
Poiche sgravar ti piace
Della spoglia mortale
Questa tua serva umile.
Nel tuo regno immortale

« Père qui es aux Cieux
puisqu'il te plaît
de rappeler vers toi
ton humble servante,

“O Father, who art in Heaven,
since it is thy pleasure
to relieve of her mortal form
this, thy humble servant,
grant her everlasting glory

Le dona eterna gloria,
Eterna pace. »

Ecco s'apre al mio sguardo
Il Ciel sereno.

Io spiro e volo
Volo e spiro
Al mio Signore
In seno.

accorde-lui
la gloire et la paix éternelles
dans ton royaume immortel. »

Voici que s'ouvrent à mon regard
Les Cieux sereins.

J'expire et je vole
je vole et j'expire
dans les bras
de mon Seigneur.

and eternal peace
in thy immortal kingdom.”

Lo, the serene heavens.
are opening before my eyes.

I die, I take flight
I take flight, I die
in the bosom
of my Lord.





Fondation



apartemusic.com