

ANAMORFOSI

ALLEGRI MONTEVERDI

LE POÈME HARMONIQUE
VINCENT DUMESTRE

α

MENU

- › TRACKLIST
- › TEXTE FRANÇAIS
- › ENGLISH TEXT
- › DEUTSCH KOMMENTAR
- › SUNG TEXTS



ANAMORFOSI

GREGORIO ALLEGRI (1582-1652)

MISERERE *

1	MISERERE MEI, DEUS	2'39
2	TIBI SOLI PECCĀVĪ	2'59
3	AUDITUI MEO	2'59
4	REDDE MIHI LÆTITIAM	2'56
5	QUONIAM SI VOLUISSES SACRIFICIUM	3'56

LUIGI ROSSI (1597-1653)

AUTEUR ANONYME

6	UN ALLATO MESSAGIER ** SOLO EVA ZAĬCIK	10'15
---	---	-------

CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)

& VIRGILIO ALBANESE (?-?)

7	SI DOLCE È 'L MARTIRE SOLO DÉBORAH CACHET	5'54
---	--	------

ANONYME

DOMINE, NE IN FURORE TUO

8	DOMINE, NE IN FURORE TUO	2'39
9	NON EST SANITAS CARNI MEAE	4'30
10	ADFLICTUS SUM	3'59

DOMENICO MAZZOCCHI (1592-1665)

& OTTAVIO TRONSARELLI (1586-1646)

- 11 BREVE È LA VITA NOSTRA 2'44

ANTONIO MARIA ABBATINI (1595-1679)

- 12 SINFONIA (EXTRAIT DE *LA COMICA DEL CIELO*) 3'00

MARCO MARAZZOLI (1619-1662)

& GIULIO ROSPIGLIOSI (1600-1669)

CHI FÀ

- 13 ODIMI, IL PASSO ARRESTA 0'54

SOLO NICHOLAS SCOTT

- 14 CHI FÀ CHE RITORNI 5'35

DUO DÉBORAH CACHET & NICHOLAS SCOTT

- 15 UN SONNO OHIMÈ 5'17

DUO EVA ZAĬCIK & MARC MAUILLON

CLAUDIO MONTEVERDI

& AQUILINO COPPINI (?-1629)

- 16 MARIA, QUID PLORAS 3'27

CLAUDIO MONTEVERDI

& AMBROSIUS PROFE (1589-1661)

PASCHA CONCELEBRANDA

- 17 PASCHA CONCELEBRANDA 5'20

- 18 NUNC UBI EST O MORS VICTORIA 3'59

TOTAL TIME: 77'43

* Écrit entre 1629, quand Allegri entre au chœur de la chapelle papale, et sa mort en 1652, le *Miserere* est un faux-bourdon simple alternant un chœur à 5 et 4 voix. La pratique de l'ornementation l'a rendu célèbre dans toute l'Europe, et le fait que le Vatican ait empêché toute divulgation de sa partition n'a fait qu'ajouter à son aura. Les premières sources écrites de l'ornementation du *Miserere* ne datent que du XVIII^e siècle avec l'édition faite par Charles Burney, censée reprendre la partition que W.A. Mozart aurait transcrite lors de son passage par Rome. Par la suite, compositeurs et musicologues se sont efforcés soit de réécrire, soit de restituer la forme la plus proche de l'original possible. Les sources tardives se sont multipliées et influencées mutuellement, et il nous est impossible aujourd'hui d'affirmer avec certitude quelle est la forme et la composition originale de Gregorio Allegri.

** Nous avons trouvé à la Biblioteca Casanatense à Rome une version de l'œuvre de Rossi *Un ferito cavalier*, fameuse déploration de la reine de Suède sur la mort de Gustave Adolphe II. Juste en dessous des portées, en miroir du texte original était écrit ce contrafactum « Un allato messagier », visiblement d'une seconde main. C'est cette version que nous interprétons ici.

*Written between 1629, when Allegri entered the choir of the Papal Chapel, and his death in 1652, the *Miserere* is a simple *falsobordone* setting alternating between five- and four-part choirs. The practice of ornamentation made it famous throughout Europe, and the fact that the Vatican prevented all diffusion of the score only added to its aura. The first written sources of the ornamentation of the *Miserere* date back no further than the eighteenth century and the edition made by Charles Burney, which supposedly printed the score that W. A. Mozart was said to have transcribed during his visit to Rome. Since that time, composers and musicologists have endeavoured either to rewrite or to restore the work to a form that gets as close as possible to the original. Late sources multiplied and influenced each other, and it is now impossible for us to state with any certainty the form that Gregorio Allegri's original composition took.

**We found at the Biblioteca Casanatense in Rome a version of Rossi's *Un ferito cavalier*, the famous lament of the Queen of Sweden on the death of Gustavus II Adolphus. Just below the staves, mirroring the original text, was a contrafactum entitled 'Un allato messagier', visibly written by another hand. This is the version we perform here.

* Zwischen 1629, als Allegri in den Chor der Papstkapelle eintrat, und seinem Tod im Jahre 1652 geschrieben, ist das *Miserere* ein einfacher Fauxbourdon, der zwischen einem fünfstimmigen und einem vierstimmigen Chor abwechselt. Die Verzierungskunst machte ihn in ganz Europa berühmt, und dass der Vatikan jede Verbreitung seiner Partitur verhinderte, verstärkte seinen Ruf noch mehr. Die ersten Quellen, die die Verzierungen dieses *Misereres* notierten, wurden von Charles Burney veröffentlicht, stammen erst aus dem 18. Jh. und sollen auf die Niederschrift W. A. Mozarts zurückgehen, die er bei seinem Aufenthalt in Rom gemacht hatte. In der Folge bemühten sich Komponisten und Musikwissenschaftler, eine dem Original so nahe wie möglich kommende Form zu erarbeiten oder zu rekonstruieren. Späte Quellen sind sehr zahlreich und beeinflussten einander, so dass es uns heute unmöglich ist, mit Sicherheit zu bestimmen, was die originale Form und Komposition Gregorio Allegris ist.

** In der Biblioteca Casanatense in Rom fanden wir eine Fassung von Rossis „Un ferito Cavaliero“, der berühmten Wehklage der Königin von Schweden über den Tod Gustav Adolfs II. Gleich unter den Liniensystemen befand sich spiegelverkehrt zum Originaltext die Kontrafaktur „Un allato messagier“, offensichtlich von anderer Hand geschrieben. Diese Fassung interpretieren wir hier.

DEBORAH CACHET SOPRANO (1-5, 7, 8-10, 11, 14, 16, 17-18)
MARTHE DAVOST SOPRANO (1-5, 11, 8-10)
EVA ZAÏCIK MEZZO-SOPRANO (1-5, 6, 8-10, 11, 15, 16, 17-18)
ANAÏS BERTRAND ALTO (1-5, 8-10)
NICHOLAS SCOTT TÉNOR (1-5, 8-10, 11, 13-14, 16, 17-18)
JAN VAN ELSACKER TÉNOR (1-5, 11, 17-18)
MARC MAUILLON BARYTON (1-5, 8-10, 11, 15, 16, 17-18)
BENOIT ARNOULD BARYTON (1-5, 8-10, 16, 17-18)
VIRGILE ANCELY BASSE (1-5, 8-10)

LE POÈME HARMONIQUE
VINCENT DUMESTRE THÉORBE & DIRECTION

MIRA GLODEANU, FIONA-ÉMILIE POUPARD VIOLONS
ADRIEN MABIRE CORNET
LUCAS PERES LIRONE
FRANÇOISE ENOCK VIOLONE
SARA AGUEDA HARPE
MAROUAN MANKAR ORGUE



« Maintes fois et avec non moins de plaisir que d'émerveillement, on regarde quelques-uns de ces tableaux dans lesquels si l'œil de celui qui les voit n'est pas placé au point déterminé il apparaît tout autre chose que ce qui est peint mais, regardé ensuite de son point de vue, le sujet se révèle... »

Daniel Barbaro, *La pratica della prospettiva*, Venise 1569

Anamorfosi. À l'œuvre éditée, notée, consignée, cotée, définie, en un mot : devenue pure, s'oppose, dans le règne de la Contre-Réforme, le vitalisme de la distorsion musicale, à travers l'improvviso. De la page à la réalité sonore, l'acte personnel et interprétatif prend le contrepied de l'écriture, et corrompt la simplicité de l'écriture homophonique – phare de la philosophie d'un Charles Borromée – en un jeu de virtuosité vocale et de tensions harmoniques. Opérant sur des textes puissants (comme le fameux Miserere ou le plus rare Domine, ne in furore tuo, psaume aux accents sombres et désespérés) cette tradition, dont Della Viola, Bovicelli, ou Severi nous ont laissé quelques traces, sonnait alors comme un défi au monde rationnel.

À ces distorsions éphémères s'ajoutent l'illusion et le trompe-l'œil en musique, si chers au 17^{ème} siècle romain. Nous avons ainsi voulu réunir dans ce disque quelques-unes de ces œuvres passées du plus charnel écrin profane au gout spirituel, transformées, réécrites, converties, telle une vérité oblique à travers les mains d'Ambrosius Profe, d'Aquilino Coppini et d'autres poètes anonymes. Telle une anamorphose musicale, où apparaît tout autre chose que ce qui est peint, mais regardé de son point de vue, laisse le sujet mystique se révéler.

Vincent Dumestre, Paris, 21 avril 2019.

ANAMORPHOSE BAROQUE

PAR JEAN-FRANÇOIS LATTARICO

Le temps baroque n'est pas le temps classique. À la linéarité directive et rassurante du second, le premier oppose la courbe circulaire, le temps cyclique où règne le principe de contradiction. Au cœur de cette instabilité des formes constitutives, il y a le postulat d'une séduction immédiate par l'illusion qu'offre la convergence des sens, de l'ouïe et du regard en particulier, qui par leur caractère fuyant ne trouvent la stabilité que dans l'instant éphémère de la représentation. Le mouvement, qui est l'indice majeur de vitalité, impose un regard oblique, réceptacle d'une quête heuristique : la vérité du monde ne s'offre que de façon médiate, par le pli et le détour. Le théâtre des passions humaines joue à cache-cache et l'homme baroque est un acteur, un *hypocritas* grec ressuscité au XVII^e siècle, qui s'évertue à en percer le mystère en projetant son masque sur les ondulations des affects.

À Rome, en 1630, la construction du baldachin de Saint-Pierre du Bernin, marque d'après André Chastel, le début du Baroque, avec ses lignes torsadées qui croisent, dans un mouvement d'élévation vers le ciel, la ligne droite des colonnes sur lesquelles elles s'inscrivent. Contradiction en acte, dans le dur du monument spirituel. Mais Rome est à la fois le siège de la spiritualité, qui, *urbi et orbi*, règne sur la Ville et la planète entière, et le lieu labyrinthique des bas-fonds, de la *Commedia dell'Arte*, incarnant un profane décomplexé. Comment dès lors traduire musicalement cet oxymore constitutif qui réunit deux visions diamétralement opposées ? La rigueur austère d'une vie au service du dogme chrétien qui promet un au-delà paradisiaque mais hypothétique et le bouillonnement incontrôlable d'une vie terrestre où triomphe le dérèglement des sens ? L'Église, qui avait une sainte horreur du théâtre et des acteurs – elle y voyait la main diabolique du mensonge et de la fourberie –, en a pourtant fait son miel dans une optique de propagande. Mais l'austérité hiératique

qui conjugait texte et musique au lendemain du Concile de Trente tend à vertement s'infléchir dans les années qui voient, à Rome, le triomphe esthétique du Baroque et l'éloge des sens hypostasiés dans leur différentes traductions artistiques.

Le principe pictural de l'anamorphose illustre allégoriquement cette nouvelle manière de faire de la musique. Il indique avec pertinence – le Baroque est d'abord un art de la synesthésie – l'entrecroisement des disciplines artistiques, ici la parole poétique et son vecteur rhétorique, et l'habillage musical, au service d'une mission édifiante. Le *Miserere* de Gregorio Allegri, écrit en 1639 sur le psaume 50 attribué à David et chanté à la Chapelle Sixtine lors des matines des mercredi et vendredi de la Semaine Sainte, est l'emblème inaugural de cette nouvelle esthétique musicale post-tridentine. Un verset sur deux était psalmodié et ornementé, mais les ornements, symboles du chant mélismatique baroque, ne figuraient pas sur la retranscription réalisée de mémoire par le jeune Mozart dans une version simplifiée, alors que la partition était jalousement gardée par la Curie romaine. Le texte du psaume, qui souligne avec insistance les fautes et la pénitence du pécheur, use aussi des formes analogiques (« Lave-moi, et je serai blanc, plus que la neige »), autour du corps et de son inéluctable dégradation : c'est sur ces éléments proprement pathétiques que s'exercent les ornements. Elles révèlent surtout une distorsion dans l'homophonie initiale qui faisait coller la musique au plus près de la prosodie du texte. C'est dans le même esprit qu'est interprété l'anonyme faux-bourdon *Domine, ne in furore tuo*, qui au XVII^e siècle s'éloigne de l'esprit austère tridentin et se fonde sur une série d'improvisations à partir de la ligne fixe du *cantus firmus*. La musique soulignant toujours, par les ornements et par les figuralismes repris par l'accompagnement instrumental, les mots les plus chargés en affects.

Le madrigal *Folle cor* de Domenico Mazzocchi, tiré de ses *Musiche sacre e morali* (1640), réactive l'expression du *memento mori*. Le texte joue sur le principe des oppositions et sur le caractère éphémère des choses qui induit une éthique du détachement et de l'ascèse. Le ton comminatoire qui prévaut dans chacune des trois strophes revêt, dans un style polyphonique à trois voix, un habil-

lage musical éthéré, comme suspendu, avant qu'une fugue plus véhémence n'illustre, par un autre figuralisme musical tout aussi efficace, l'admonestation de la *vanitas*. L'anamorphose musicale joue aussi sur les formes plus ambitieuses. À Rome, le théâtre est au service de la propagande contre-réformiste. L'opéra, né florentin dans un contexte courtisan, se transforme en un gigantesque sermon rhétorique chanté. Les trois extraits de la *Vita humana* de Rospigliosi et Marazzoli, précédés d'une non moins superbe *sinfonia* d'Antonio Maria Abbatini, illustrent cette immense allégorie de l'existence, constamment en lutte contre les passions contraires. L'opéra, qui fut joué en 1656 devant la reine Christine de Suède alors en exil à Rome, est bien une parodie au sens premier (de *paros odein* = le chant d'à côté). Le principe est toujours celui typiquement baroque du regard oblique : l'épaisseur des personnages (la Vie humaine, l'Innocence, l'Entendement, etc.) se révèle derrière leur silhouette de pure allégorie. La sublime *arietta* de l'Innocence, ponctuée par la brève prière de la Raison, tente ainsi de rassurer la Vie humaine ; mais le discours rhétorique n'y est pas pour autant absent : la narration homilétique se pare des séductions du chant pathétique. Celui-ci se déploie davantage encore dans la magnifique passacaille qui voit la Vie et le Plaisir dialoguer de concert. La Vie, désemparée, hésite sur le chemin à suivre, dans une sorte d'anticipation du « Vorrei e non vorrei » mozartien. Cette hésitation, propre à l'existence humaine, traduit, au cœur du drame, le principe dramaturgique des péripéties sans lesquels il n'y a point de théâtre.

Le principe de la parodie musicale est fréquent au XVII^e siècle. On se souvient du lamento d'Arianna que Monteverdi transforma dans une optique spirituelle. Le célèbre Lamento de la reine de Suède sur la mort de son époux, de Luigi Rossi, appartient à la même catégorie. Une version anonyme substitua au texte profane une déploration sur la mort du Christ. La musique, fondée sur l'expressivité intense du *recitar cantando*, aboutit au même résultat d'amplification pathétique. La métamorphose est ici celle d'un *contrafactum* : le profane se met au service du religieux, dans une même narration éloquente, fondée sur la répétition d'un leitmotiv doloriste (« Uccidimi, o dolor, / Ahi, ahi per pietà »). Un autre *contrafactum* est le *Pascha concelebranda* de Monteverdi, « anamorphosé » par Ambrosius Profe, tiré du VIII^e livre de Madrigaux, *Guerrieri e amorosi*, sur un poème de Marino,

Altri canti di Marte. L'esprit belliqueux qui anime le madrigal original est là encore orienté au service de la célébration pascalle et du triomphe du Christ, en lieu et place d'une célébration érotique infortunée qui débouche sur celle du chant. Il s'agit d'une tradition qui connut son heure de gloire dans la Milan borroméenne, dont témoigne le madrigal monteverdien contrefait *Maria quid ploras*, transformation par Aquilino Coppini du madrigal de Guarini, *Dorinda, ah, dirò mia*, du V^e Livre. La déploration de Marie s'est substituée à celle du berger Silvio abandonné par sa Dorinda, dans un rapport inversé des protagonistes, exemple de vertige spéculaire qui accentue davantage encore le principe de l'anamorphose musicale. Cependant, la métamorphose du texte laisse parfois de côté l'identité du « manipulateur », qui s'efface derrière la prééminence de l'habillage musical. Le simple fait de préserver la musique et de transformer le texte est une manière de rendre hommage au compositeur dont le génie s'adapte à une orientation nouvelle, spirituelle, comme dans la réécriture du *Sì dolce è 'l tormento* en *Sì dolce è 'l martire*, au rythme chaloupé et régulier, du mystérieux Virgilio Albanese, dont l'identité se perd dans les limbes du temps, a traversé les siècles et n'est peut-être pas si éloignée de notre contemporaine condition mortelle.

‘Many times, and with no less pleasure than wonder, we look upon some of those paintings in which, if the eye of the beholder is not placed at the determined point, it appears quite different from what is painted, but, when looked at subsequently from its own point of view, the subject reveals itself . . .’

Daniel Barbaro, *La Pratica della prospettiva* (Venice: 1569)

Anamorfosi. In the era of the Counter-Reformation, the work edited, notated, recorded, listed, defined – in a word: become pure – entered into conflict with the vital force of musical distortion, through l'improvviso. From the page to the sonic reality, the personal, interpretative act takes the opposing stance to writing, and corrupts the simplicity of homophonic style – the beacon of Charles Borromeo's philosophy – in an interplay of vocal virtuosity and harmonic tensions. Making use of powerful texts (such as the famous Miserere or the less often set Domine, ne in furore tuo, a psalm with a sombre and desperate tone) this tradition, of which Della Viola, Bovicelli and Severi have left us a few traces, resounded at the time like a challenge to the rational world.

To these ephemeral distortions may be added the musical illusion and trompe-l'oeil of which seventeenth-century Rome was so fond. We have therefore chosen to assemble in this recording some of those works that passed from the most carnal, profane environment to a spiritual aura, when transformed, rewritten, converted, like an oblique truth, at the hands of Ambrosius Profe, Aquilino Coppini and other, anonymous poets. Like a musical anamorphosis, in which something quite different from what is depicted appears, but which, when looked at from its own point of view, allows the mystical subject to reveal itself.

Vincent Dumestre, Paris, 21 April 2019

BAROQUE ANAMORPHOSIS

BY JEAN-FRANÇOIS LATTARICO

Baroque time is not classical time. Against the directive and reassuring linearity of the latter, it sets the circular curve, a cyclical time in which the principle of contradiction reigns. At the heart of this instability of constitutive forms is the postulate of immediate attraction through the illusion offered by the convergence of the senses, especially hearing and sight, which by their fleeting nature find stability only in the ephemeral moment of representation. Movement, which is the major index of vitality, imposes an oblique gaze, the receptacle of a heuristic quest: the truth of the world is offered only in mediate fashion, through the fold and the curve. The theatre of human passions plays hide and seek, and the Baroque persona is an actor, a Greek *hypocritas* resurrected in the seventeenth century, who strives to unravel its mystery by projecting his or her mask on the undulations of the affects.

According to André Chastel, the construction of Bernini's Baldachin in St Peter's in Rome in 1630 marked the beginning of the Baroque, with its twisted lines that cross, in a movement of elevation towards the sky, the straight line of the columns on which they are placed. A contradiction in action, in the solidity of the spiritual monument. But Rome was at once the seat of spirituality, which, *urbi et orbi*, reigned over the City and the entire planet, and the labyrinthine place of the lower depths, the *commedia dell'arte*, the very embodiment of uninhibited profanity. How then were composers to translate into musical terms this constitutive oxymoron, which brought together two diametrically opposed visions? The austere rigour of a life in the service of Christian dogma that promises a paradisiacal but hypothetical hereafter, and the uncontrollable ferment of an earthly life where the disorder of the senses triumphs? The Church, which had a holy horror of the theatre and actors – it saw in them the diabolical hand of lies and trickery – nevertheless exploited them to the hilt from a propagandistic perspective. But the hieratic austerity that combined text and music in the aftermath of

the Council of Trent tended to change sharply in the years that saw, in Rome, the aesthetic triumph of the Baroque and the praise of the senses as hypostasised in their various artistic manifestations.

The pictural principle of anamorphosis is an allegorical illustration of this new way of making music. It aptly indicates – the Baroque being first and foremost an art of synaesthesia – the interlacing of artistic disciplines, here the poetic word and its rhetorical vector, with its musical garb, in the service of an edifying mission. Gregorio Allegri's *Miserere*, a setting of Psalm 50¹ (traditionally attributed to David) written in 1639 and sung in the Sistine Chapel on the morning of Holy Wednesday and Good Friday, is the inaugural emblem of this new post-Tridentine musical aesthetic. Every second verse was chanted and ornamented, but the ornaments, symbols of Baroque melismatic chant, did not appear in the simplified transcription made from memory by the young Mozart at a time when the score was jealously guarded by the Roman Curia. The text of the psalm, which insists on the faults and penance of the sinner, also uses analogical forms ('Thou shalt wash me, and I shall be made whiter than snow'), focusing on the body and its ineluctable degradation: it is on these pathetic (in the strict sense) elements that the ornaments are sung. They represent, above all, a distortion of the initial homophony, in which the music adhered as closely as possible to the prosody of the text. Performed in the same spirit of the seventeenth century, characterised by a shift from the austere Tridentine tone, is the anonymous *falsobordone* setting of the psalm *Domine, ne in furore tuo*, which is founded on a series of improvisations deviating from the fixed line of the cantus firmus. The music always emphasises the most affect-laden words, by means of ornamentations and figuralisms taken up by the instrumental accompaniment.

Domenico Mazzocchi's madrigal *Folle cor*, from his collection *Musiche sacri e morali* (1640), reactivates the expression of the *memento mori*. The text plays on the principle of contrasts and on the ephemeral nature of all things, which induces an ethic of detachment and asceticism. The comminatory tone that prevails in each of the three strophes, set in polyphonic style for three

¹ Psalm 51 in the Hebrew and Protestant numbering. (Translator's note)

voices, is given an ethereal musical garb, as if in suspended animation, before a more vehement fugue illustrates the admonition of *vanitas* by means of another equally effective musical figuralism. But musical anamorphosis also figures in more ambitious forms. In Rome, the theatre was taken into the service of Counter-Reformation propaganda. The genre of opera, born in courtly circles in Florence, was transformed into a gigantic sermon of sung rhetoric. The three excerpts from Marazzoli's *La vita humana* (libretto by Rospigliosi), preceded by a no less superb sinfonia by Antonio Maria Abbatini, exemplify this immense allegory of existence, constantly struggling against opposing passions. The opera, which was performed in 1656 before Queen Christina of Sweden, then in exile in Rome, is very much a parody in the primary sense of the word (from the Greek *pará ōidē*, 'song beside [another song]'). The principle is always the typically Baroque perspective of the oblique gaze: the density of the characters (Human Life, Innocence, Reason, etc.) is revealed behind their silhouette of pure allegory. Hence the sublime arietta of Innocence, punctuated by the brief prayer of Reason, attempts to reassure Human Life; but rhetorical discourse is by no means absent: the homiletic narrative is adorned with the seductions of pathetic vocalism. The latter is deployed to even greater effect in the magnificent passacaglia, which sees Life and Pleasure interacting in concertante dialogue. A distraught Human Life hesitates on the path to follow, as it were anticipating Mozart's 'Vorrei e non vorrei'. This hesitation, inherent to human existence, transposes, at the heart of the drama, the dramaturgical principle of peripeteia, without which there is no theatre.

The technique of musical parody was widespread in the seventeenth century. Readers will be familiar with the *Lamento* from *Arianna*, which Monteverdi transformed into a sacred lament. Luigi Rossi's famous 'Lament of the Queen of Sweden on the death of her husband' (*Un ferito cavalier*) belongs to the same category. A version by an anonymous hand replaced the secular text with one mourning the death of Christ. The music, founded on the intense expressiveness of *recitar cantando*, generates the same result of pathetic amplification. The metamorphosis here is that of a contrafactum: the secular places itself at the service of the sacred, in a single eloquent narrative, based on the repetition of a doloristic leitmotif ('Uccidimi, o dolor, / Ahi, ahi per pietà'). Another contrafactum

is *Pascha concelebranda*, an ‘anamorphosis’ by Ambrosius Profe of a madrigal from Monteverdi’s eighth book (the *Madrigali guerrieri e amorosi*), *Altri canti di Marte* on a poem by Marino. The war-like spirit that animates the original madrigal is here used to celebrate Easter and the triumph of Christ, instead of the original celebration of unrequited love leading to a celebration of song. This is a tradition that enjoyed its hour of glory in the Milan of Archbishop Carlo Borromeo, as is also shown by the Monteverdian contrafactum *Maria, quid ploras*, a transformation by Aquilino Coppini of the Guarini setting *Dorinda, ah, dirò mia* from Monteverdi’s fifth book of madrigals. Mary’s lament has replaced that of the shepherd Silvio, abandoned by his Dorinda, in an inverted relationship of the protagonists, an example of specular vertigo that further accentuates the principle of musical anamorphosis. However, the metamorphosis of the text sometimes sets aside the identity of the ‘manipulator’, who withdraws behind the pre-eminence of the musical setting. The simple fact of preserving the music and transforming the text is a way of paying homage to the composer, whose genius adjusts to a new, sacred orientation, just as the rewriting of *Sì dolce è ’l tormento* as *Sì dolce è ’l martire*, with its steady, swaying rhythm, by the mysterious Virgilio Albanese whose identity is lost in the limbo of time, has survived the centuries, and is perhaps not so far removed from our contemporary mortal condition.



„Oft betrachtet man mit nicht weniger Vergnügen als Entzücken einige dieser Gemälde, bei denen etwas ganz anderes zu sehen ist, als das was gemalt wurde, wenn das Auge dessen, der sie betrachtet, sich nicht an einem bestimmten Platz befindet, doch sieht man sie danach vom Standpunkt des Gegenstands aus, offenbart er sich ...“
Daniel Barbaro, La pratica della prospettiva, Venedig 1559

Anamorfosi. Dem veröffentlichten, beurteilten, aufbewahrten, mit einer Signatur versehenen, definierten, mit einem Wort : rein gewordenen Werk steht in der Gegenreformation die Vitalität der musikalischen Verzerrung durch den Improvviso entgegen. Zwischen dem Aufgeschriebenen und der klanglichen Realität macht die persönliche, interpretatorische Aktion das Gegenteil des Geschriebenen und pervertiert die Einfachheit der homophonen Kompositionsweise – den philosophischen Leitstern eines Karl Borromäus – zu einem Spiel vokaler Virtuosität und harmonischer Spannungen. Diese Tradition, von der uns Della Viola, Bovicelli oder Severi einige Spuren hinterließen und die mit wirksamen Texten (wie dem berühmten Miserere oder dem selteneren Domine, ne in furore tuo, einem Psalm mit düsteren, verzweifelten Tönen) arbeitete, klang damals wie eine Herausforderung an die rationale Welt.

Zu diesen vergänglichen Verzerrungen kommen musikalische Illusionen und Trompe-l'oeils hinzu, die im 17. Jh. in Rom sehr geschätzt wurden. So wollten wir auf dieser CD einige jener Werke zusammenstellen, die vom körperlichsten, profansten Rahmen zum Ausdruck des Geistlichen übergehen und wie eine schräge Wahrheit durch die Hände von Ambrosius Profe, Aquilino Coppini und anderen anonymen Dichtern umgewandelt, neu geschrieben, bekehrt wurden. In Art einer in die Musik übertragenen Anamorphose, bei der etwas ganz anderes aufscheint, als das, was gemalt wurde, ist der mystische Gegenstand zu erkennen, wenn man seinen Standpunkt einnimmt.

Vincent Dumestre, Paris, 21. April 2019

BAROCKE ANAMORPHOSE

VON JEAN-FRANÇOIS LATTARICO

Die Barockzeit ist nicht die Klassik. Der leitenden, beruhigenden Linearität der zweiten setzt die erste eine kreisartige Kurve entgegen, die zyklische Zeit, in der das Prinzip des Widerspruchs herrscht. Im Zentrum dieser Instabilität der grundlegenden Formen steht das Postulat einer unmittelbaren Verlockung durch die Illusion, die das Zusammenwirken der Sinne bietet, besonders des Gehörs und des Blicks, die durch ihren flüchtigen Charakter nur im kurzlebigen Augenblick einer Aufführung Stabilität finden. Die Bewegung, die das wichtigste Anzeichen der Vitalität ist, erfordert einen schrägen Blick, Auffangbecken für eine heuristische Suche: Die Wahrheit der Welt zeigt sich nur mittelbar über den Bruch und den Umweg. Das Theater der menschlichen Leidenschaften spielt dieses Versteckspiel, und der barocke Mensch ist ein Schauspieler, ein im 17. Jahrhundert wieder auferstandener griechischer *Hypocritos*, der sich abmüht, hinter deren Geheimnis zu kommen, indem er seine Maske auf die Wogen der Affekte projiziert.

Berninis 1630 entstandene Konstruktion des Baldachins im Petersdom in Rom kennzeichnet laut André Chastel den Beginn des Barocks. Die gedrehten Linien dieses Baldachins kreuzen in einer zum Himmel gerichteten Aufwärtsbewegung die gerade Linie der Säulen, auf denen sie beruhen. Ein in die Tat umgesetzter Widerspruch im Materiellen des geistlichen Monuments. Doch Rom ist gleichzeitig Sitz der Spiritualität, der *urbi et orbi* über die Stadt und die ganze Erde herrscht, sowie der labyrinthische Ort der Elendsviertel, der *Commedia dell'Arte*, die hemmungslos das Profane verkörpert. Wie kann man folglich dieses grundlegende Oxymoron, das zwei diametral entgegengesetzte Anschauungen vereint, in Musik setzen? Die entsagende Strenge eines Lebens im Dienst des christlichen Dogmas, das ein paradiesisches, aber hypothetisches Jenseits verspricht, und das unkontrollierbare Übersäumen eines weltlichen Lebens, in dem die Regellosigkeit der Sinne triumphiert? Die Kirche, die eine ausgesprochene Abneigung gegen das Theater und die Schauspieler

hegte – da sie darin die teuflische Hand der Lüge und der Falschheit sah – zog dennoch aus Propagandazwecken Vorteil daraus. Doch die sakrale Strenge, die das Verhältnis zwischen Text und Musik nach dem Konzil von Trient bestimmte, tendierte sehr dazu, in Rom eine andere Richtung einzuschlagen, als sich die Ästhetik des Barocks und die Würdigung der vergegenständlichten Sinne in ihren verschiedenen künstlerischen Ausdrucksweisen durchsetzten.

Das malerische Prinzip der Anamorphose verbildlicht allegorisch diese neue Art, Musik zu machen. Es zeigt zutreffend – da das Barock in erster Linie eine Kunst der Synästhesie ist – das Geflecht der Kunstsparten, im gegebenen Fall das dichterische Wort und seinen rhetorischen Träger sowie deren musikalisches Gewand im Dienst einer erbaulichen Mission. Gregorio Allegris *Miserere*, das 1639 auf den David zugeschriebenen Psalm 50 komponiert und in der Sixtinischen Kapelle bei den Frühmetten am Mittwoch und am Freitag in der Karwoche gesungen wurde, ist das Emblem für den Beginn dieser neuen musikalischen Ästhetik nach dem Konzil von Trient. Jeder zweite Vers wurde psalmodiert oder verziert, doch die Verzierungen, die Symbole für den melismatischen barocken Gesang sind, fanden sich nicht in der Niederschrift, die der junge Mozart aus dem Gedächtnis in einer vereinfachten Fassung anfertigte, während die Partitur von der römischen Kurie streng geheim gehalten wurde. Der Text des Psalms, der auf den Fehlritten und der Reue des Sünders besteht, verwendet auch analoge Formen rund um den Körper („Wasche mich und ich werde weiß sein, weißer als Schnee“) und seinen unvermeidlichen Verfall: Auf diesen im eigentlichen Sinn pathetischen Elementen kommen die Verzierungen ins Spiel. Sie weisen sich vor allem als eine Verzerrung der ursprünglichen Homophonie aus, durch die die Musik der Prosodie des Textes am besten nachkam. Im gleichen Geist wird der anonyme Fauxbourdon *Domine, ne in furore tuo* interpretiert, der sich im 17. Jh. vom strengen Trienter Geist entfernt und auf einer Reihe von Improvisationen ausgehend von der feststehenden Linie des *Cantus firmus* aufbaut. Dabei hebt die Musik immer durch Verzierungen und Figuralismen, die von der Instrumentalbegleitung ihrerseits übernommen werden, die am meisten affektgeladenen Worte hervor.

Das Madrigal *Folle cor* von Domenico Mazzocchi, das aus seinen *Musiche sacri et morali* (1640) stammt, lässt die Ausdruckskraft des *Memento mori* wieder aufleben. Der Text spielt mit dem Prinzip der Gegensätze und dem vergänglichen Charakter der Dinge, was eine Ethik der Gleichgültigkeit und der Askese herbeiführt. Der drohende Ton, der in jeder der drei Strophen vorherrscht, trägt im dreistimmigen polyphonen Stil wie in Schweben ein luftiges musikalisches Gewand, bevor eine vehementere Fuge durch einen anderen, ebenso effizienten Figuralismus die Verwarnung der *Vanitas* zum Ausdruck bringt. Die musikalische Anamorphose setzt auch auf ehrgeizigere Formen. In Rom steht das Theater im Dienst der Propaganda der Gegenreformation. Die Oper, die in Florenz in einem höfischen Umfeld entstanden war, wird zu einer gigantischen, rhetorischen gesungenen Predigt. Die drei Auszüge aus *Vita humana* von Rospigliosi und Marazzoli, denen eine nicht weniger prächtige *Sinfonia* von Antonio Maria Abbatini vorausgeht, veranschaulichen diese immense Allegorie des Lebens, das ständig im Kampf gegen widersprüchliche Leidenschaften steht. Die Oper, die 1656 vor der damals in Rom im Exil lebenden Königin Christina von Schweden aufgeführt wurde, ist eine „Parodie“ im ursprünglichen Sinn des Wortes (von *Paros odein* – ein „Gesang daneben“). Das Prinzip ist wieder der für die Barockzeit typische schräge Blickwinkel: Die Tiefe der Figuren (das *Menschliche Leben*, die *Unschuld*, der *Verstand* usw.) offenbart sich hinter ihrer rein allegorischen Silhouette. Die überwältigende *Arietta* der *Unschuld*, der das kurze Gebet der *Vernunft* einen besonderen Akzent verleiht, versucht so, das *Menschliche Leben* zu beruhigen; dennoch fehlt ein rhetorischer Diskurs nicht: Die homiletische Erzählung schmückt sich mit den Reizen des pathetischen Gesangs. Dieser entfaltet sich noch mehr in der großartigen Passacaglia, in der das *Leben* und das *Vergnügen* Zwiesprache halten. Das ratlose *Leben* zögert in einer Art Vorwegnahme von Mozarts *Vorrei e non vorrei*, welchen Weg es einschlagen soll. Dieses der menschlichen Existenz eigene Zögern bringt im Zentrum des Dramas das dramaturgische Prinzip der Peripetien zum Ausdruck, ohne die es kein Theater gibt.

Das Prinzip der musikalischen Parodie ist im 17. Jh. häufig. Man erinnere sich an das Lamento der Arianna, das Monteverdi durch einen geistlichen Text umwandelte. Luigi Rossis berühmtes Lamento der Königin von Schweden über den Tod ihres Gatten gehört in die gleiche Kategorie. Eine anonyme Fassung ersetzte den profanen Text durch eine Beweinung des Todes Christi. Die Musik, die auf der intensiven Ausdruckskraft des *Recitar cantando* aufbaut, führt zum gleichen Ergebnis pathetischer Verstärkung. Die Verwandlung ist hier eine *Kontrafaktur*. Das Profane stellt sich in den Dienst des Geistlichen, u.zw. in der gleichen redegewandten Erzählung, die auf der Wiederholung eines schmerzlichen Leitmotivs aufbaut („Uccidimi, o dolor, / Ahi, ahi per pietà“). Eine andere *Kontrafaktur* ist *Pascha concelebranda* von Monteverdi, das von Ambrosius Profe „anamorphosiert“ wurde, aus dem VIII. Buch der Madrigale, *Guerrieri e amorosi*, stammt und Marinos Gedicht *Altri canti de Marte* vertont. Der kriegereische Geist, der das ursprüngliche Madrigal beseelt, wird hier anstelle einer unglücklichen, den Gesang auslösenden erotischen Feier dem Osterfest und dem Triumph Christi gewidmet. Es handelt sich um eine Tradition, die im Mailand von Karl Borromäus ihren Höhepunkt hatte, wovon Aquilino Coppinis Kontrafaktur von Monteverdis Madrigal *Dorinda, ah, dirò mia* von Guarini aus dem V. Buch zeugt, der zu *Maria quid ploras* wurde. Die Klage der Madonna ersetzte die des von Dorinda verlassenen Schäfers Silvio in einem umgekehrten Verhältnis der Protagonisten, was ein Beispiel für ein spiegelverkehrtes Schwindelgefühl ist, das das Prinzip der musikalischen Anamorphose noch mehr betont. Dennoch lässt die Umwandlung des Textes manchmal die Identität des „Manipulators“ beiseite, der hinter der Vorrangstellung der musikalischen Umhüllung zurücktritt. Die einfache Tatsache, die Musik beizubehalten und den Text umzuwandeln, ist eine Art, dem Komponisten Ehre zu erweisen, dessen Genie sich einer neuen, geistlichen Richtung anpasst, wie etwa in der Umarbeitung von *Sì dolce è'l tormento* zu *Sì dolce è'l martire* mit dem wiegenden, regelmäßigen Rhythmus des geheimnisvollen Virgilio Albanese, dessen Identität sich im Nebel der Zeit verflüchtigte. Das Werk jedoch überdauerte Jahrhunderte und ist vielleicht von unserer zeitgenössischen Sterblichkeit gar nicht so weit entfernt.



GREGORIO ALLEGRI (1582-1652)

MISERERE

- | | | |
|--|--|---|
| 1 Miserere mei, Deus:
secundum magnam misericordiam tuam.
Et secundum multitudinem miserationum
tuarum, dēlē iniquitatem meam.
Amplius lavā me ab iniquitate mea:
et peccato meo mundā me.
Quoniam iniquitatem meam ego cognōscō:
et peccatum meum contra me est semper. | Ayez pitié de moi, Seigneur,
selon Votre grande miséricorde,
Et selon la multitude de Vos bontés,
effacez mon iniquité.
Lavez-moi encore de mon iniquité
et purifiez-moi de mon péché,
Car je connais mon iniquité
et mon péché est toujours devant moi. | Have mercy on me, O God,
according to thy great mercy.
And according to the multitude of thy tender
mercies, blot out my iniquity.
Wash me yet more from my iniquity,
and cleanse me from my sin;
For I know my iniquity
and my sin is always before me. |
| 2 Tibi soli peccāvī,
et malum coram te fēcī:
ut justificeris in sermonibus tuis,
et vincās cum judicaris.
Ecce enim veritatem dilexisti:
incerta et occulta sapientiæ tuæ
manifestasti mihi.
Asperges me, Domine, hyssopo,
et mundābor: lavābis me,
et super nivem dēalbābor. | J'ai péché contre Vous seul et j'ai fait le
mal en Votre présence ; afin que Vous
soyez reconnu juste dans Vos sentences
et sans reproche dans Vos conduites.
J'ai été formé dans l'iniquité
et ma mère m'a conçu dans le péché,
Et Vous avez aimé la vérité
et m'avez manifesté les choses obscures
et cachées de Votre sagesse.
Vous me purifierez avec l'hysope
et je serai pur ; Vous me laverez
et je serai plus blanc que la neige. | To thee only have I sinned,
and have done evil before thee:
that thou mayst be justified in thy words and
may overcome when thou judgest.
For behold I was conceived in iniquities:
and in sins did my mother conceive me.
For behold thou hast loved truth:
the uncertain and hidden things of thy wisdom
thou hast made manifest to me.
Thou shalt sprinkle me with hyssop,
and I shall be cleansed: thou shalt wash me,
and I shall be made whiter than snow. |
| 3 Auditui meo dabis gaudium
et lætitiā: et exultabunt ossa humiliata.
Averte faciem tuam a peccatis meis:
et omnes iniquitates meas dele.
Cor mundum crea in me, Deus:
et spiritum rectum innova in visceribus meis.
Ne projicias me a facie tua:
et spiritum sanctum tuum ne auferas a me. | Vous me ferez entendre une parole de joie
et d'allégresse et mes os humiliés se
réjouiront.
Détournez Votre visage de mes péchés
et effacez toutes mes iniquités.
Ô Dieu ! créez en moi un cœur pur
et renouvez un esprit droit en mon être.
Ne me rejetez pas loin de Votre face
et ne retirez pas de moi Votre Esprit saint. | To my hearing thou shalt give joy and gladness:
and the bones that have been humbled shall
rejoice.
Turn away thy face from my sins, and blot out
all my iniquities.
Create a clean heart in me, O God:
and renew a right spirit within my bowels.
Cast me not away from thy face; and take not
thy holy spirit from me. |

4 Redde mihi lætitiā salutaris tui: et spiritu
principali confirma me.
Docebo iniquos vias tuas:
et impii ad te convertentur.
Libera me de sanguinibus,
Deus, Deus salutis meæ: et exultabit
lingua mea iustitiam tuam.
Domine, labia mea aperies:
et os meum annuntiabit laudem tuam.

Rendez-moi la joie de Votre salut,
et par Votre Esprit souverain, fortifiez-moi.
J'enseignerai Vos voies aux méchants
et les pécheurs reviendront à Vous.
Délivrez-moi du sang que j'ai versé,
ô Dieu, Dieu de mon salut, et ma langue
célébrera avec joie Votre justice.
Seigneur, Vous ouvrirez mes lèvres,
et ma bouche publiera Vos louanges,

Restore unto me the joy of thy salvation,
and strengthen me with a perfect spirit.
I will teach the unjust thy ways:
and the wicked shall be converted to thee.
Deliver me from blood,
O God, thou God of my salvation:
and my tongue shall extol thy justice.
O Lord, thou wilt open my lips:
and my mouth shall declare thy praise.

5 Quoniam si voluisses sacrificium,
dedissem utique:
holocaustis non delectaberis.
Sacrificium Deo spiritus contribulatus:
cor contritum, et humiliatum, Deus, non
despicias.
Benigne fac, Domine, in bona
voluntate tua Sion: ut ædificentur muri
Jerusalem. Tunc acceptabis sacrificium
iustitiæ,
oblaciones, et holocausta:
tunc imponent super altare tuum vitulos.

Car si Vous aviez désiré un sacrifice,
je Vous l'aurais offert ; mais Vous ne
prenez pas plaisir aux holocaustes.
Le sacrifice digne de Dieu, c'est un esprit
brisé ; Vous ne mépriserez pas, ô Dieu,
un cœur contrit et humilié.
Seigneur, traitez favorablement Sion dans
Votre bonté, afin que les murs de Jérusalem
soient bâtis.
Alors Vous agréerez un sacrifice de justice,
les oblaciones et les holocaustes ; alors on
offrira de jeunes taureaux sur Votre autel.

For if thou hadst desired sacrifice,
I would indeed have given it: with burnt
offerings thou wilt not be delighted.
A sacrifice to God is an afflicted spirit:
a contrite and humbled heart, O God, thou
wilt not despise.
Deal favourably, O Lord, in thy good will
with Sion; that the walls of Jerusalem
may be built up.
Then shalt thou accept the sacrifice of
justice, oblaciones and whole burnt offerings:
then shall they lay calves upon thy altar.

LUIGI ROSSI (1597-1653)

AUTEUR ANONYME

6 UN ALLATO MESSAGIER

Un allato messaggier
Da pietà, da stupor, da doglia oppresso,
E veloce e leggiero vola a colei
Che riverente inchina.
Alla Donna divina
Dice: «dall'empio Hebreo
In duro tronco è 'l tuo signor appeso.

Un messenger ailé,
Accablé de pitié, de stupeur et de douleur,
Vole, rapide et léger, vers celle
Qui s'incline avec respect.
À la divine dame,
Il dit : « Ton Seigneur a été accroché
à un dur tronç sur l'Hébreux impie.

A winged messenger,
Oppressed with pity, bewilderment and grief,
Flew swiftly and nimbly to her
Who bowed reverently before him.
To the divine lady
He said: 'The impious Hebrews
Have nailed your Lord on a hard rood tree.

Io che fui spettatore a te ne vegno,
Acciò del pianto tuo gli estremi uffici
Abbia del Cielo il Re.
Giemi, trafitto a torto,
Piangi Maria, ohimè, già Christo è morto.»

Sciolse la bianca mano i biondi crini
In un diluvio d'oro,
Irrigandone il viso e a sì funebre avviso
Esclamò Maddalena con dolorose strida,
«Questo estremo dolore vò che m'uccida!

O mio Maestro e Re, chi mi t'ha tolto?
Barbara e fiera squadra,
Ch'il tuo sangue diffuse in caldo rio,
Deh, che non sparg'il mio!
Dunque l'eterno Regnator del Cielo
A ria forma di morte il capo inchina
E qui nol vedrò più per trar con lui
Sereni i giorni e l'ore;
E con sì vivo amore,
Amarmi ei non potrà.
Uccidimi o dolore ahi, per pietà.

Già mi chiamò felice
Incauta lingua errante,
Lui mi chiama infelice a un solo instante.
Ahi, malvagia fortuna,
Del tuo favor fallace
Scender credevo io ben, ma non cadere.
Ahi, morte, ahi sorte infida,
Questo estremo dolore vuò che m'uccida!

Moi qui en ai été spectateur, je viens à toi
Afin que le Roi du Ciel
Reçoive les derniers offices de tes pleurs.
Lamente-toi, transpercé à tort –
Pleure, Marie ! –, hélas, Christ est mort.»

Sa blanche main dénoua ses blonds cheveux
En un déluge d'or
Qui inonda son visage, et à cette nouvelle
si funeste,
Madeleine s'exclama avec des cris
douloureux :
« Puisse cette douleur extrême me tuer !

Ô mon maître et roi, qui t'a ôté à moi ?
Armée barbare et féroce
Qui a répandu ton sang en un fleuve chaud,
Pourquoi ne répands-tu aussi le mien !
Le Souverain éternel du Ciel
Incline donc la tête, signe cruel de mort,
Et je ne le verrai plus ici pour passer avec lui
Les jours et les heures dans la joie ;
Et il ne pourra plus m'aimer
D'un si vif amour.
Tue-moi, ô douleur, ah, par pitié !

Moi qu'une langue imprudente, erronée,
Appelait autrefois heureuse,
En un seul instant il me rend malheureuse.
Hélas, fortune mauvaise,
Du haut de ta faveur trompeuse
Je savais bien qu'il me faudrait descendre,
mais non tomber.
Ah, mort, ah traître sort,
Puisse cette douleur extrême me tuer !

I, who witnessed this, have come to you
So that the King of Heaven
May receive the last rites in your tears.
Mourn! Unjustly pierced –
Weep, Mary! – alas, now Christ is dead.'

Her white hand loosed her blonde locks
In a shower of gold
That inundated her face, and at this dismal news
Mary Magdalene exclaimed with sorrowing cry:
'May this extreme grief slay me!

'O my Lord and King, who has taken you from me?
Why does the fierce, barbaric horde
That spilt your blood in a warm stream
Not shed mine too?
So the eternal Sovereign of Heaven
Bows his head in the hideous posture of death,
And I will see him here no longer, to spend with
him
Tranquil days and hours;
And he will no longer be able to love me
With such intense love.
Slay me, O Grief, ah, for pity's sake!

'I whom a careless, mistaken tongue
Once called happy,
He renders me unhappy in a single moment.
Alas, wicked Fortune,
From the height of your false favour
I knew I must descend, but not fall so
precipitously.
Ah, Death, ah, treacherous Fate,
May this extreme grief slay me!

Ahimè, fra l'empietade
Non impetrar pietade.
Ma che dico o che parlo?
Dunque il mio Christo invendicato resta
Di chi gli diè la morte?
Su, su, celeste Corte,
Spirti pronti e leggieri
Che de' popoli ingrati a poco a poco
Debellaste le squadre,
Terror del mondo e fulmini di guerra
Sommergete la terra
Fra diluvi di sangue,
Arde per le man vostre
L'empia cittade e la provincia abbruggi!
Uccidete, accendete,
Non perdonate agl'empi,
Pur ch'il reo non si salvi, il giusto pera,
E col popolo audace
Non si parli di pace.
Ma che vaneggio, ohimè?
Amante afflitta, abbandonata e sola,
Maddalena smarrita,
A cui morte ohimè divide la vita.
Mi ha tolto il mio Signor strana empietà.
Uccidimi o dolor,
Ahi, ahi per pietà!
Non mi lusinghi più
L'esser amata no,
Poiché morte involo a me il celeste amante
Il mio Gesù.
Dunque il duol fatale
Al mio Signore potrà senza vendetta
Paziente soffrire
Di spietata morte il caso acerbo?
Deh, perché più riserbo

Hélas, au milieu de l'impiété
N'implore pas de pitié.
Mais que dis-je ? que sont ces mots ?
Mon Christ reste donc invengé
De celui qui lui a donné la mort ?
Allez, cour céleste,
Esprits vifs et légers,
Qui des peuples ingrats, peu à peu,
Avez déconfit les armées,
Terreur du monde et foudres de guerre,
Submergez la terre
Par des déluges de sang,
Que brûle par vos mains
La ville impie et que s'embrase la province !
Tuez, incendiez,
Ne pardonnez pas aux impies,
Que le juste périsse pourvu que le coupable
ne soit pas épargné,
Et qu'avec ce peuple audacieux
Nul ne parle de paix.
Mais hélas, quel est mon délire ?
Amante affligée, abandonnée et seule,
Madeleine éperdue,
À qui la mort, hélas, a tranché la vie.
Une étrange impiété m'a ôté mon Seigneur.
Tue-moi, ô douleur,
Ah, par pitié !
Que je ne me flatte plus
D'être aimée, non,
Puisque la mort m'a volé mon amant céleste,
Mon Jésus.
La souffrance fatale
De mon Seigneur pourra donc, sans
vengeance,
Souffrir patiemment

'Alas, in the midst of impiety
One must not beg for mercy.
But what am I saying? What are these words?
Will my Christ then remain unavenged
Upon those who slew him?
Come, heavenly court,
Prompt and lively spirits
Who, little by little, have overcome
The armies of the ungrateful peoples,
You terrors of the world and heroic warriors,
Submerge the earth
In deluges of blood;
By your hands let the unholy city burn
And the province blaze!
Kill, burn,
Do not forgive the impious,
Let the righteous perish as long as the guilty is
not spared,
And with this reckless people
Let there be no talk of peace.
But why do I rave thus, alas?
An afflicted lover, forsaken and alone,
A forlorn Magdalene,
From whom Death, alas, has wrenched her life.
A strange impiety has taken my Lord from me.
Kill me, O sorrow,
Ah, for pity's sake!
Let me no longer flatter myself
That I am loved, no,
Since Death has robbed me of my celestial lover,
My Jesus.
But can the mortal suffering
Of my Lord patiently bear,
All unavenged,
The cruel blow of his merciless murder?

Quest'alma a sofferir novi tormenti?
Ah mie luci dolenti,
Non mirate più
La gente infida!
Questo estremo dolor vuò che m'uccida!

Ma se gl'ultimi accenti
D'un'infelice misera che more
Ode il Cielo pietoso,
O popolo infedele
Che delle doglie mie formi trofei,
Facciano i prieghi miei
Che te fiero e superbo,
Contro il tuo Redentore
Fatto spietato e protervo e rubelle,
Dell'Infernal Arpia sfrena l'artiglio.
Senza fe, senza onor, senza consiglio
Ti conduca alla fine,
Lacero, infermo e nudo,
Dell'incendio perpetuo all'arder crudo.
Ma misera, che prò? Per questo
Il mio Signor già non vivrà.
Uccidimi o dolor, ahi per pietà!»

Qui tacque e flagellata
Dal duol mosse le piante,
Di morir vaga ove Gesù non rìo
Mirò osannato il Sole. E 'l piè sospeso,
Disse: « Meco si duole il Ciel che vede
Il maggior lume offeso

Ce cas cruel d'une mort impitoyable ?
Ah, pourquoi est-ce que je conserve encore
Cette âme pour souffrir de nouveaux
tourments ?
Ah mes yeux douloureux,
Ne regardez plus
Ces impies !
Puisse cette douleur extrême me tuer !

Mais si le Ciel plein de pitié
Entend les derniers accents
D'une pauvre malheureuse qui meurt,
Ô peuple infidèle
Qui te fais un trophée de mes douleurs,
Que mes prières fassent
Que toi, fier et orgueilleux,
Devenu cruel et téméraire et rebelle
Contre ton Rédempteur,
Tu déchaînes la griffe de l'inférieure Harpie.
Sans foi, sans honneur, sans jugement,
Qu'elle te conduise à la fin
Lacéré, infirme et nu,
Au feu cruel de l'incendie éternel.
Mais malheureuse, à quoi bon ?
Mon Seigneur n'en vivra pas pour autant.
Tue-moi, ô douleur, ah, par pitié ! »

Alors elle se tut et flagellée
Par la douleur, elle versa des larmes,
Désireuse de mourir là où Jésus innocent,
Au milieu des hosannas, contempla le soleil.
Et, immobile,
Elle dit : « Le Ciel souffre avec moi en voyant

Ah, why do I still preserve
This soul to suffer new torments?
Ah, my grieving eyes,
Look no longer
Upon this faithless people!
May this extreme grief slay me!

'Yet, if merciful Heaven
Will hear the last words
Of an unhappy, dying wretch,
O faithless people
To whom my sufferings are a trophy,
Then let my prayers unleash
Against you, cruel and proud people
Who have become merciless, arrogant and
rebellious
Towards your Redeemer,
The claw of the infernal Harpy.
Without faith, without honour, without
judgment,
May she lead you in the end,
Torn, weak and naked,
To the cruel fire of the eternal flames.
But, woe is me, what will that avail?
Even then, my Lord will no longer live.
Slay me, O Grief, ah, for pity's sake!'

Here she fell silent and, tortured
By grief, she shed tears,
Eager to die where guiltless Jesus,
Hymned by hosannas, looked upon the sun.
Motionless,
She declared: 'Heaven grieves with me,

Onde aver luce il Sole. »

L'offense faite à la lumière suprême
D'où le soleil tire son éclat. »

seeing
The outrage wrought upon the supreme Light
Whence the sun derives its splendour.'

CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)

& VIRGILIO ALBANESE (?-?)

7 SI DOLCE È 'L MARTIRE

Sì dolce è 'l martire
che in seno mi sta
ch'un tanto gioire
Gesù salverà...
Qual grande fermezza
qual grande fierezza,
Il core non ha,
ché ogni mio accento,
soave e contento,
al Signor sarà.

L'ardore fallace
che bramai quaggiù
a Gesù non piace
né 'l provo mai più,
e 'l bello ch'adoro
mi reca ristoro,
mi offre lassù
la gioia infinita,
la speme ambita,
del mio Gesù.

Signor, senza velo
il core vi do,
ché solo nel Cielo
beato sarò...
la vita mortale

Si doux est mon martyre
qui est dans mon cœur,
qu'une telle joie
sauvera Jésus...
Quelle grande fermeté,
quelle grande fierté
mon cœur n'a pas,
car chacun de mes accents,
suave et heureux,
sera pour mon Seigneur.

L'ardeur trompeuse
que j'ai éprouvée ici-bas
ne plaît pas à mon Jésus,
et plus jamais ne l'éprouverai,
et la beauté que j'adore
me reconforte,
m'offre là-haut
la joie infinie,
l'espoir désiré
de mon Jésus.

Seigneur, sans voile
je vous offre mon cœur,
car seul dans le Ciel
je serai bienheureux...
la vie mortelle

So sweet is the torment
Which resides in my bosom,
That Jesus will save
Such great joy.
What great steadfastness,
What great pride
Does my heart not possess?
For every word of mine,
Gentle and contented,
Will belong to the Lord.

The false passion
Which I have yearned for here below
Is not pleasing to Jesus,
And never again will I experience it.
The beauty I now adore
Brings me comforts,
And offers me, up above,
Endless joy,
The longed-for hope
Of my Jesus.

Lord, without a veil
I give my heart to you,
For only in Heaven
Will I be blest.
Earthly life

riceve lo strale
che 'l sen t'impiajà;
felice mia sorte,
se dardo di morte
da te sol avrò.

Già l'unico ardore
ch'ì' giamai senti
fu per il gran core
ch'illumina i dì.
O alme beate,
ch'iddio pregate,
qual ben vi rapì!
Non più mesto e dolente
fia'l mio core languente,
che'l cor tuo m'invaghì!

reçoit la flèche
qui perça ton sein ;
heureux mon destin
si un dard mortel
je recevrai de toi seul.

Déjà l'unique ardeur
que j'ai jamais éprouvée
fut pour ce grand cœur
qui illumine les jours.
Ô âmes bienheureuses
qui priez Dieu,
Quel bonheur vous a ravies !
Plus jamais triste et dolent,
sera mon cœur languissant,
car ton cœur m'a séduit !

Will suffer the arrow
That pierced your breast;
Happy is my destiny
If I receive the fatal dart
From you alone.

Already the only passion
I have ever felt
Was for the great heart
That illuminates our days.
O blessed souls
Who pray God,
What joy has ravished you!
Never again will be my languishing heart
Be sad and afflicted,
For your heart has captivated me!

ANONYME

DOMINE, NE IN FURORE TUO

8 Domine! ne in furore tuo arguas me,
neque in ira tua corripas me.
Quoniam sagittae tuae infixae sunt mihi,
et confirmasti super me manum tuam.
Putruerunt, et corruptae sunt cicatrices
meae, a facie insipientiae meae.

Mon Dieu ! Ne me punis pas dans ta colère,
et ne me châtie pas dans ta fureur.
Car tes flèches m'ont atteint,
et ta main s'est abattue sur moi.
Mes plaies sont infectes et purulentes,
par l'effet de ma folie.

Rebuke me not, O Lord, in thy indignation;
nor chastise me in thy wrath.
For thy arrows are fastened in me:
and thy hand hath been strong upon me.
My sores are putrified and corrupted,
because of my foolishness.

9 Non est sanitas carni meae
a facie irae tuae,
non est pax ossibus
meis a facie peccati mei.
Cor meum conturbatum est,
dereliquit me virtus mea,
et lumen oculorum meorum.

Tout est impur dans ma chair
à cause de ta colère,
Il n'y a plus de vigueur dans mes os
à cause de mon péché.
Mon cœur s'agite,
ma force m'abandonne,
et la lumière de mes yeux me quitte.

There is no health in my flesh,
because of thy wrath:
there is no peace for my bones,
because of my sins.
My heart is troubled,
my strength hath left me,
and the light of my eyes itself is not with me.

Miser factus sum,
et curvatus sum usque ad finem,
tota die contristatus
Quoniam lumbi mei impleti sunt inlusionibus,
et non est sanitas in carne mea.

Je suis courbé,
abattu au dernier point,
tout le jour je marche dans la tristesse.
Car un mal brûlant dévore mes entrailles,
et ma chair est impure.

I am become miserable,
and am bowed down even to the end:
I walked sorrowful all the day long.
For my loins are filled with illusions;
and there is no health in my flesh.

10 Adflactus sum, et humiliatus sum nimis,
rugiebam a gemitu
cordis mei.
Amici mei, et proximi mei,
adversus me adpropinquaverunt, et steterunt.
Et qui inquirebant mala mihi,
locuti sunt vanitates,
et dolos tota die meditabantur.
Non derelinquas me, Domine Deus meus!
Ne discesseris a me!

Je suis sans force, entièrement brisé,
mon cœur troublé m'arrache
des gémissements.
Mes amis et mes connaissances,
s'écartent de ma plaie,
Ceux qui en veulent à ma vie tendent leurs
pièges, profèrent des calomnies
et murissent tout le jour leurs hypocrisies.
Ne m'abandonne pas, Ô Eternel ! Mon Dieu,
ne t'éloigne pas de moi !

I am afflicted and humbled exceedingly:
I roared with the groaning
of my heart.
My friends and my neighbours
have drawn near, and stood against me.
And they that sought evils
to me spoke vain things,
and studied deceits all the day long.
Forsake me not, O Lord my God:
do not thou depart from me.

DOMENICO MAZZOCCHI (1592-1665)

& OTTAVIO TRONSARELLI (1586-1646)

11 BREVE È LA VITA NOSTRA

Folle cor, ah non t'aletti
Lo splendor de' bei sembianti,
Che trà lievi pompe erranti
Spiran sol falsi dilette.
Fuggi pur, che nata apena
Sparir suol l'età serena.

Cœur insensé, ah, ne te laisse pas séduire
Par l'éclat des belles apparences
Qui, parmi les splendeurs vaines et
trompeuses,
Ne produisent que de faux plaisirs.
Fuis donc, car, à peine né,
Le bel âge s'évanouit.

Foolish heart, ah, do not be lured
By the brilliance of fine appearances,
Which, amid vain and deceitful splendours,
Offer naught but false pleasures.
Flee, then, for scarcely is it born
But the time of beauty vanishes.

Scherza il Mar; mà di procelle
Nidi sono i suoi zeffiri
Ben ch'eterni habin'i giri
Pur nel Ciel moion le Stelle.
Fuggi pur, che nata apena
Sparir suol l'età serena.

La mer joue ; mais ses zéphyrs
Sont le berceau des tempêtes.
Bien qu'elles tournent éternellement,
Au ciel meurent les étoiles.
Fuis donc, car à peine né,
Le bel âge s'évanouit.

The sea frolics; but its breezes
Are the cradle of storms.
Although their course is eternal,
In the heavens the stars die.
Flee, then, for scarcely is it born
But the time of beauty vanishes.

MARCO MARAZZOLI (1619-1662)

GIULIO ROSPIGLIOSI (1600-1669)

CHI FÀ

13 PIACERE

Odimi, il passo arresta;
Perché schivi il Piacer quando ei t'invita?
E che stranezza è questa?
Ogn'un mi cerca e tu mi fuggi,
o Vita?

VITA

Di parlar col Diletto
È il cor irresoluto:
Per quanto a me l'Intendimento espresse,
Sol di render in terra altrui felice
Benigno il Cielo alla Virtù concesse.

PIACERE

Le gioie sol della Ricchezza felice
Chi vuol viver giocondo.

A DUE

Sol pregio fa della Virtude il Mondo.

(Passacaglia)

14 Chi fa che ritorni

Con candidi giorni,
Con dolce ristoro
Dell'oro l'Età.
Deh dinne chi fa?
A render a pieno
Felice ogni seno,
Tranquilla ogni mente,
È sola possente,

PLAISIR

Écoute-moi, arrête-toi ;
Pourquoi esquives-tu le Plaisir quand il
t'invite ?
Quelle étrange chose est-ce là ?
Tout le monde me cherche et toi tu me fuis,
ô Vie ?

VIE

Mon cœur hésite
À parler avec le Plaisir :
D'après ce que la Raison m'a dit,
Le Ciel concéda à la Vertu le seul but
De rendre l'homme heureux sur terre.

PLAISIR

Celui qui veut être heureux
Ne choisit que les joies de la richesse.

À DEUX

Le monde n'accorde de prix qu'à la Vertu.

(Passacaille)

Qui fera que reviennent
Les jours candides,
Le doux réconfort
De l'âge d'or ?
Ah, dis-nous, qui le fera ?
À rendre pleinement
Heureux chaque cœur,
Tranquille chaque esprit,
Et seule est puissante,

PLEASURE

Listen to me, stay your steps;
Why do you avoid Pleasure when he invites you?
What strange behaviour is this?
Everyone seeks me, yet you fly from me,
O Life.

LIFE

My heart hesitates
To talk to Pleasure:
According to what Reason has told me,
Kind Heaven granted Virtue alone
The power of making humans happy on earth.

PLEASURE

Those who wish to be happy
Choose only the joys of Wealth.

BOTH

The world values only Virtue.

(Passacaglia)

Who will bring back
The innocent days,
The sweet comfort
Of the Golden Age?
Ah, tell us, who will do so?
To grant in the fullest measure
Happiness to every heart,
Tranquillity to every mind:
Such a power,

Qual sempre già fu,
Possente è Virtù.

VITA

Son aspro martoro
Di cupido affetto
I raggi dell'oro.

PIACERE

Son gioie del petto
Degli occhi ristoro
I raggi dell'oro.

A DUE

Chi fa che ritorni...

PIACERE

Se non credi al Piacer,
Credi all'Intendimento.

VITA

Farò quant'ei consiglia.

PIACERE

Io son contento.

VITA

Odi, ferma o Piacer:
Perché mi lassi?
Torna o Piacer, ascolta il pregar mio.
Quand'egli muove in altra parte i passi,
La privazione in me cresce il desio.
Che è questo?
Ei prega io non l'accoglio;
In un medesimo istante
Bramo, non bramo più,
Disvoglio e voglio:

Comme elle le fut toujours,
Puissante est la Vertu.

VITA

Les rayons de l'or
Sont l'âpre tourment
D'un sentiment cupide.

PLAISIR

Les rayons de l'or
Sont les joies du cœur,
Le repos des yeux.

À DEUX

Qui fera que reviennent...

PLAISIR

Si tu ne crois pas au Plaisir,
Crois au moins à la Raison.

VIE

Je suivrai ses conseils.

PLAISIR

Je suis content.

VIE

Écoute, arrête-toi, ô Plaisir :
Pourquoi m'abandonnes-tu ?
Reviens, ô Plaisir, écoute mes prières.
Quand il dirige ses pas ailleurs,
Son absence fait croître en moi son désir.
Qu'est-ce cela ?
Il m'appelle, et moi je le repousse ;
En un même instant
Je désire, je ne désire plus,
Je veux, je ne veux plus :

As has always been true,
Belongs only to Virtue.

LIFE

The glitter of gold
Is the bitter torment
Of the sentiment of greed.

PLEASURE

The glitter of gold
Is the joy of the heart,
The delight of the eyes.

BOTH

Who will bring back . . .

PLEASURE

If you will not believe Pleasure,
Then believe Reason.

LIFE

I will do what he counsels.

PLEASURE

I am content.

LIFE

Listen! Remain, O Pleasure:
Why do you forsake me?
Come back, O Pleasure, hear my pleas.
When she directs her steps elsewhere,
Her absence makes desire grow in me.
What can this mean?
She begs me, and I do not welcome her;
In the same instant
I desire and no longer desire,
I want and no longer want:

Sdegno l'altrui venire, e poi cordoglio,
 Quand'ei volge le piante,
 Prendo della partita.
 Quanto ti cangi o Vita,
 Quanto volubil sei, quant'incostante!

Je refuse sa venue, puis c'est l'affliction,
 Lorsqu'il s'approche,
 C'est moi qui m'en vais.
 Comme tu es changeante, ô Vie,
 Comme tu es instable et inconstante !

I scorn her when she comes, then I am
 afflicted;
 When she turns away from me,
 It is I who seek her.
 How fickle you are, O Life!
 How unstable, how inconstant!

15 UN SONNO OHIMÈ

INNOCENZA

Figlia,
 Prendi lieto conforto:
 Si dilegui il tuo duolo, ei non è morto.
 Ma da sì forti lacci il trovo avvinto,
 Che per quant'io discerno,
 Se tosto non si scioglie,
 Lungi non è da rimanerne estinto,
 Seguendo a breve sonno un sonno eterno.
 Lui però di perigli e te di doglie
 Ritrarrò senza indugio.

INNOCENCE

Ma fille,
 Sois donc rassurée,
 Chasse ta peine, la Raison n'est pas morte.
 Mais je la trouve si fortement attachée,
 Que, si j'observe bien,
 Si on ne la délivre pas aussitôt,
 Elle sera à deux doigts de mourir,
 Et un sommeil éternel suivra son bref
 sommeil.
 C'est pourquoi sans plus tarder, je vais la
 libérer
 Elle de ses périls et toi de tes souffrances.

INNOCENCE

Daughter,
 Be glad and comforted;
 Let your grief be dispelled: Reason is not dead.
 But I find him tied with such firm bonds
 That, as far as I perceive,
 If he is not unbound at once,
 He will soon remain unconscious,
 And eternal slumber will follow his brief sleep.
 Therefore, without further ado, I will release
 Him from his perils and you from your
 sufferings.

Arietta

INNOCENZA

Un sonno oimè sì forte
 Le leggi a te prescrive?
 E non pensi che morte
 È morte a chi mal vive?
 Quel punto sì funesto
 Come non t'atterrì?
 Non potrebbe esser questo
 Per te l'ultimo dì?

Arietta

INNOCENCE

Les lois te prescrivent hélas
 Un sommeil aussi puissant ?
 Et ne penses-tu pas que la mort
 N'est mort que pour la mauvaise vie ?
 Comment cette flèche si funeste
 Ne t'a-t-elle point touchée ?
 Ce jour ne pourra-t-il pas
 Être pour toi le dernier ?

Arietta

INNOCENCE

Alas, do the laws prescribe
 So deep a sleep for you?
 And do you not think that death
 Is death only for those who have lived a
 wicked life?
 How did that most deadly arrow
 Not strike you with terror?
 Might this not have been
 Your last day?

INTENDIMENTO

Pietà Signor, pietà,

INNOCENZA

E l'alma poi sarà,
 Sperar mezzo non lice,
 Eternamente o misera, o felice.
 Se dal dì delle fascie
 Sempre corri alla meta,
 Il Sol ch'ogni dì nasce
 È per te rio cometa.
 Ciò che in altri vedesti
 Come non temi tu?
 Morire or non potresti
 Senza svegliarti più?

INTENDIMENTO

Mercè, Signor mercè.

RAISON

Pitié, Seigneur, pitié,

INNOCENCE

Et l'âme ensuite sera,
 Il ne peut y avoir de compromis,
 Éternellement misérable ou bienheureuse.
 Si du jour de ta naissance
 Tu cours toujours vers ton but,
 Le Soleil qui renaît chaque jour
 Sera pour toi une cruelle comète.
 Comment ne crains-tu pas
 Ce que tu as vu chez les autres ?
 Ne pourrais-tu pas mourir
 Sans jamais plus te réveiller ?

RAISON

Grâce, Seigneur, grâce.

REASON

Pity, Lord, pity.

INNOCENCE

And then the soul will be
 (One cannot hope for a middle way)
 For ever miserable or blessed.
 If from the day of your birth
 You are always running towards your goal,
 The Sun that is reborn every day
 Will be for you a cruel comet.
 How can you not fear
 What you have seen in others?
 Could you not die
 Without ever awakening again?

REASON

Mercy, Lord, mercy.

CLAUDIO MONTEVERDI

& AQUILINO COPPINI (?–1629)

16 MARIA, QUID PLORAS

Maria, quid ploras ad monumentum?
 Quaenam fuere tibi causae doloris?
 – Crucifixerunt amorem meum,
 et occiderunt eum
 qui mihi dedit vitam.
 – Exultet cor tuum gaudio,
 absterge cadentes lachrymas,
 invitis perfidis iudaeis,
 ille vivit et vivet in aeternum,
 et possidebis eum.

Marie, pourquoi pleures-tu au sépulcre ?
 Pourquoi cette souffrance ?
 – Ils ont crucifié mon amour,
 ils ont tué celui
 qui m'a donné la vie.
 – Que ton cœur exulte de joie,
 essue tes larmes qui coulent,
 inutiles,
 il vit et vivra pour l'éternité,
 et il sera tien.

Mary, why are you weeping at the tomb?
 What is the cause of your grief?
 'They have crucified my love,
 and killed him
 who gave me life.'
 May your heart rejoice in joy!
 Wipe away your tears that flow;
 the treacherous Jews notwithstanding,
 he lives and will live eternally,
 and you will hold him.

CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)

& AMBROSIUS PROFE (1589-1661)

PASCHA CONCELEBRANDA

17 Pascha concelebranda gentes redemptae
triumphum Christo prae gaudio cantate,

Leo de tribu Juda
Christus debellaturus hostes,
ut gigas fortis,
ut felix summus Triumphator,
descendens ad infernum,
quo expugnato redit cum victoria.

Nam infernales percussit inimicos,
Sathan et mortem.
Victoria, Triumphus
Leo de tribu Juda
fecit victoriam hoc die.
Alleluja.

Hinc tibi Christe laudes decantat
Hinc tibi Christe populus liberatus aptat
trophaeum,
quia tu liberasti
et extraxisti Sathanae ex fauce captivos.

Ergo gaude laetare cum hoc Triumphatore
liberati sumus, anima tristis.
Eja gaude laetare, psalle, in Domino,
anima tristis.
Alleluja cantemus.

En célébrant Pâques, peuples délivrés,
chantez de joie le Triomphe du Christ.

Lion de la tribu de Juda,
Christ qui doit soumettre les ennemis,
comme un géant fort,
comme un heureux super Triomphateur,
descendant aux enfers,
qu'il a pris d'assaut victorieusement.

Car il a frappé ses ennemis infernaux,
Satan et la mort.
Triomphe, victoire
Le lion de la tribu de Juda
a remporté la victoire ce jour-là.
Alleluia.

Ainsi, Christ, je chanterai tes louanges
Ainsi, Christ, le peuple libéré prépare le
trophée,
car tu as libéré
et tiré de la gueule de Satan ses captifs.

Aussi réjouis-toi avec le Triomphateur,
mon âme triste, nous sommes libérés.
Oh réjouis-toi dans le Seigneur, chante des
psaumes,
mon âme triste.
Alleluia, chantons.

As you celebrate Easter, redeemed peoples,
sing with joy of the triumph of Christ.

The Lion of the tribe of Judah,
Christ, will conquer the enemy
like a mighty giant,
like a blessed supreme Conqueror,
descending into hell,
which he stormed before returning victorious.

For he struck down his infernal enemies,
Satan and Death.
Triumph, victory!
The Lion of the tribe of Judah
won the victory that day.
Alleluia.

Therefore, O Christ, the delivered people sing
your praises;
therefore, O Christ, the delivered people
make ready a trophy,
because you freed the captives
and drew them out of Satan's maw.

Then rejoice with this Conqueror:
we are liberated, O sad soul.
Come, rejoice in the Lord with gladness, and
sing psalms,
O sad soul.
Let us sing Alleluia.

18 Nunc ubi est o mors victoria
et stimulus tuus?
Resurrexit Christus, oppressit hostes,
huic cantemus laudes perennes.

Maintenant, ô mort, où est ta victoire
et ton aiguillon ?
Christ est ressuscité, il a écrasé ses ennemis,
à celui-ci chantons ses louanges éternelles.

Now, O death, where is your victory
Where is your sting?
Christ is risen, he has put down his enemies;
to him let us sing eternal praises.

Le *Miserere* d'Allegri est un projet qui me hante depuis 25 ans ; un merci posthume à ceux qui me l'ont fait découvrir : feu mes amis Jean Lionnet et Bernard Fabre-Garrus. Cette passion s'est étendue à tout le répertoire romain lié à l'ornementation et l'improvisation telles que les décrivent quelques traités de l'époque, mais dont les partitions ne disent que peu, ou rien : merci donc pour leurs prouesses aux chanteurs de cet enregistrement qui se sont prêtés à ce jeu complexe et codifié de l'ornementation et de l'improvisation au XVII^e siècle.

Un grand merci également à Jean-François Lattarico pour la fidélité de sa collaboration et son savoir toujours généreusement mis à la disposition des musiciens, et à Lucas Peres pour ses recherches sur ce répertoire et son patient travail de mise en partition.

Enfin, merci à Eugène Green, qui m'a fait comprendre et aimer Rome, en me faisant découvrir, jadis, une Parole Baroque.

V.D.

Allegri's *Miserere* is a project that has haunted me for twenty-five years, and I would like to express posthumous gratitude to the two people who introduced me to it: my late friends Jean Lionnet and Bernard Fabre-Garrus. This passion of mine subsequently spread to the entire Roman repertory related to ornamentation and improvisation, as it is described in a few treatises of the time, but of which extant scores have little or nothing to say; I would therefore like to thank for their prowess the singers on the recording, who went along with this complex and codified game of seventeenth-century ornamentation and improvisation.

Many thanks also to Jean-François Lattarico for his faithful collaboration and his knowledge, which is always generously made available to musicians, and to Lucas Peres for his research on this repertory and his patient work in putting it into score.

Finally, thank you to Eugène Green, who made me understand and love Rome by introducing me, long ago, to Baroque diction.

Allegris *Miserere* ist ein Projekt, das mich seit 25 Jahren verfolgt. Mein Dank geht posthum an diejenigen, durch die ich das Werk entdeckte, nämlich an meine verstorbenen Freunde Jean Lionnet und Bernard Fabre-Garrus. Meine Leidenschaft übertrug sich auf das gesamte römische Repertoire, das mit Verzierungskunst und Improvisation zu tun hat, so wie es einige Abhandlung dieser Zeit beschreiben, worüber jedoch die Partituren selbst wenig oder nichts aussagen: Für ihre Glanzleistungen danke ich daher den Sängern dieser Aufnahme, die sich willig dem komplexen, kodifizierten Spiel der Verzierungen und Improvisationen des 17. Jh. gewidmet haben.

Mein tiefer Dank gilt auch Jean-François Lattarico für seine treue Mitarbeit und sein Wissen, das er den Musikern stets großzügig zur Verfügung stellt, sowie Lucas Peres für seine Forschungen über dieses Repertoire und seine geduldige Arbeit, es in Partiturform wiederzugeben.

Schließlich danke ich auch Eugène Green, durch den ich Rom verstehen und lieben lernte und ehemals die „barocke Sprache“ entdeckte.



Le Poème Harmonique remercie la mairie de Baume-les-Messieurs pour son accueil.

Enregistrement réalisé en juin 2018 à Baume-les-Messieurs, site patrimonial jurassien dont la millénaire abbatale Impériale est au cœur d'un projet culturel d'envergure : résidence d'artistes, recherche, transmission, actions culturelles et enregistrements discographiques, dont ce disque est la première réalisation.

Ce programme a été créé le 14 décembre 2017 à la Chapelle Corneille de Rouen, Normandie, dans le cadre des Saisons Baroques – Vincent Dumestre.

Le Poème Harmonique est soutenu par le Ministère de la Culture (DRAC de Normandie), la Région Normandie, le Département de la Seine-Maritime et la Ville de Rouen.
Pour ses répétitions, le Poème Harmonique est en résidence à la Fondation Singer-Polignac.
Mécénat Musical Société Générale, la Caisse des Dépôts et Lubrizol France sont mécènes du Poème Harmonique.

LAURE CASENAVE RECORDING PRODUCER, MIXING & MASTERING
VINCENT MONS SOUND ENGINEER

CHARLES JOHNSTON ENGLISH TRANSLATION
SILVIA BERUTTI-RONELT GERMAN TRANSLATION
LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION (6 & 11)
VALÉRIE LAGARDE DESIGN & ARTWORK

COVER IMAGE: Luca Longhi (1507-1580), Portrait du médecin, philosophe et historien italien Gerolamo Rossi. Ravenne, Pinacoteca Comunale © DeAgostini/Leemage

FLORIAN LEGRAND INSIDE PHOTOS
SYLVIE COCHET INSIDE PHOTO (P.42)

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR
LOUISE BUREL PRODUCTION
AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 438 © Le Poème Harmonique & Alpha Classics / Outhere Music France 2019
© Alpha Classics / Outhere Music France 2019

ÉGALEMENT DISPONIBLES



ALPHA 213



ALPHA 285



ALPHA 968



ALPHA 716

ALPHA 438