

Domenico
MAZZOCCHI
Madrigali e dialoghi



LES PALADINS
Jérôme Correas

LES PALADINS Jérôme Correas

Monique Zanetti	Soprano	1 2 3 6 7 8 10 12 14 15 16
Valérie Gabail	Soprano	2 6 7(solo) 10 11 12 14 16
Jean-François Lombard	Ténor	3 4 5 6 7 9 10 16
Benoît Haller	Ténor	1 3 4 7 9 10 13 14 15 16
Renaud Delaigue	Basse	1 2 3 4 7 10 11 15 16

Gilone Gaubert Jacques,	Violons
Guillaume Humbrecht,	Harpe
Angélique Mauillon	Théorbe & guitare
Rémi Cassaigne,	Basse de viole
Isabelle Saint-Yves	Violone
Thomas de Pierrefeu	
Jérôme Correas	Clavecin, orgue & direction

*Festival de
Fontmorigny*

L'Abbaye de Fontmorigny

Située non loin de la Loire dans un vallon verdoyant tout près de Nevers et de La Charité sur Loire à une trentaine de kilomètres des célèbres vignobles de Pouilly sur Loire et de Sancerre, l'abbaye cistercienne de Fontmorigny a été fondée en 1149 sur les instances de Saint Bernard.

Aujourd'hui l'abbaye, monument historique privé, accueille des expositions et un festival de musique à la Pentecôte et au mois d'août. Ce festival, crée en milieu rural, fidélise par sa programmation rigoureuse un large public et suscite sa curiosité pour une musique et des interprètes de qualité.

La musique est, en effet, le pivot des activités culturelles mises en œuvre par l'association des Amis de Fontmorigny, en charge de l'animation de ce site. Ce choix a été dicté par les qualités acoustiques de l'abbatiale et du réfectoire.

Le partenariat avec les Paladins pour l'enregistrement, à l'abbaye, d'œuvres de Mazzocchi est l'une des facettes de la vie artistique qui se développe dans cet ancien monastère.

Recorded by Musica Numeris
Executive producer: Clement Spiess
Recording producer, digital editing and mastering: Simon Fox-Gál
Balance engineer: Koichiro Hattori
Cover: Philippe de Champagne (1602-1674), *Le repas chez Simon le Pharisien* (détail). Nantes, musée des Beaux-Arts. ©Photo RMN / © Gérard Blot.

DOMENICO MAZZOCCHI

Madrigali e dialoghi

LES PALADINS Jérôme Correas

1	Concert sacré : «Jesu, dulcis memoria» <i>Soprano, ténor, basse et basse continue.</i>	6'23
2	Concerto a 3 : «Battaglia per espugnare Amore» <i>2 sopranos, basse et basse continue.</i>	4'41
3	Concert sacré : «Domine, ne in ira tua» <i>2 sopranos, alto, ténor, basse et basse continue.</i>	5'25
4	Aria «contro gli allettamenti mondani» <i>Alto, ténor, basse et basse continue.</i>	3'07
5	Aria «Fortuna, su'l volto un crine» <i>Ténor et basse continue.</i>	1'56
6	Ode «Alla Beatissima Vergine» <i>2 sopranos et alto.</i>	2'12
7	«Dialogo della Cantica» <i>2 sopranos, alto, ténor, basse et basse continue.</i>	7'49
8	Sonnet «La Maddalena ricorre alle Lagrime» <i>Pour soprano et basse continue.</i>	5'45
9	Aria a 2 «Sopra Maria e Giesu» <i>Alto, ténor et basse continue.</i>	1'58
10	Concert sacré «Viri Sancti» <i>2 sopranos, alto, ténor, basse et basse continue.</i>	4'38
11	Aria a 2 «pentimento di haver seguito Amore» <i>soprano, basse et basse continue.</i>	2'01
12	Récitativo a 2 «dovemo piangere La Passione di Noŝtro Signore» <i>2 sopranos et basse continue.</i>	7'05
13	Aria «surge propera, Amica mea» <i>Ténor et basse continue.</i>	3'11
14	Aria a 3 «Breve e la vita nostra» <i>2 sopranos et ténor.</i>	2'41
15	Aria a 3 «Non si deve piangere per vano amore» <i>Soprano, ténor, basse et basse continue.</i>	1'55
16	Concert sacré «Vide, Domine, afflictiones noŝtram» <i>2 sopranos, alto, ténor, basse et basse continue.</i>	6'18
	Total	67'40



Im Jahr 1760 komponiert Rameau Les Paladins, das allerletzte Musikwerk des französischen Barocks überhaupt, das er ganz bewusst unter das Zeichen des Einfaltreichtums und des Imaginären setzt.

Mit seinem Namen lehnt sich nun das Ensemble Les Paladins, das mit Unrecht vernachlässigte lyrische Register, wie die grossen Werke der barocken Tonkunst erforscht, an einen der bedeutendsten französischen Komponisten an.

Dem Centre de Musique Baroque in Versailles verbunden (mit Werken von Desmarests, Destouches, Lully), ebenso den Festspielen von Ambronay (Bernier, Carissimi, Hasse), traten Les Paladins/ Die Paladine erfolgreich auch im Rahmen der Quimperer Musikwochen (Dido & Aeneas, Ode an die Heilige Caecilia von Purcell), bei dem Festival von Auvers sur Oise, bei dem Festival fuer geistliche Musik von Lourdes (Kantaten von Bach und Haendel), bei dem Festival Jean de la Fontaine von Chateau/ Thierry (Lully

und Porpora), bei dem Festival von Evian, den Festspielen der Kathedralen in Picardie (Haendel), in Invalides, wie auch auf den Konzerten im Plais Royal von Paris (David et Jonathas von Charpentier, Apollo and Daphne von Haendel), bei Radio France, im Metzger Arsenal, in London, Genf, Utrecht, Rom, Mailand, Prag...

Les Paladins sind stets bemüht, das italienische lyrische Repertoire zu erforschen, sich sowohl der profanen als auch der geistlichen Musik zuzuwenden. Carissimi folgten Porpora, Hasse, Albinoni, Mazzocchi, deren unzählige Werke ausgeführt werden wollen.

Les Paladins haben bei Arion aufgenommen: Italienische Duets, Apollo & Daphne von Haendel (FFFFin Telerama, neun in Repertoire) und Le Lezione delle Tenebre von Nicola Porpora, aber auch bei Pan Classics: "Histoires Sacrees" von Giacomo Carissimi.

Les Paladins werden vom Departement fuer kulturelle Angelegenheiten der Regionen Ile de France und Rhone Alpes aus dem Ministerium fuer Kultur und Kommunikation gfoerdert. Sie erfreuen sich auch der Unterstuetzung der Stiftung France Telecom.



Nach dem Studium des Cembalo und des Bass- continuo wandte sich Jerome Correas dem Gesang zu: Er erhaelt den ersten Preis an der Nationalen Musikhochschule in Paris und besucht anschliessend die Hochschule fuer lyrische Kunst der Pariser Oper. Jerome Correas interpretiert barocke Musik, tritt jedoch auch in Auffuehrungen vieler Werke

aus dem 19. bzw. 20. Jhd. auf (William Christie, Jean Claude Malgoire, Christophe Rousset, Christophe Coin, Sigiswald Kuijken, Michel Corboz, Marek Janowski, Jesus Lopez-Coboz, Gabriel Garcia-Navarro, Donato Renzetti, Jean- Bernard Pommier, Arie Van Beck...), neben zahlreichen Dirigenten, unter deren Leitung er mehr als 30 CDs einspielte. Stets bemüht, unbekannt oder kaum gekannten Werken der Vokal- und Instrumentalmusik Geltung zu verschaffen, gruendet Jerome Correas 1997 das Ensemble Les Paladins. Somit traegt er als Saenger und Instrumentalist zur Wiederentdeckung der Musikwerke von Carissimi, Mazzocchi, Hasse, Porpora, Mouret, Desmarest... Als Dirigent wurde Jerome Correas 2003 im Rahmen einer Tournee nach Jerusalem und Tel Aviv eingeladen, um mit Israel Camerata *Siabat Mater* von Pergolesi zu dirigieren.

Zu den Anliegen Correas gehoert auch eine rege pädagogische Taetigkeit an der Academia de la Lanciano (Italien), wie auch die Teilnahme am Festival von Ambronay, bei den Masterkursen am Centre de Musique Baroque in Versailles, am Festival Juis de Fora (Brasilien: auf Einladung des Ministeriums fuer Aussengelegenheiten und von AFAA). Jerome Correas ist Gesangsprofessor an der Regionalen Musikhochschule in Toulouse.



Nach dem Besuch der Nationalen Musikhochschule in Metz und dem abschliessenden Musikstudium an der Universität, mit einer Promotion in der Sparte Musikwissenschaft, wendet sich Monique Zanetti dem Gesang zu. Sie tritt zuerst neben Philippe Herreweghe (La Chapelle Royale) und William Christie (Les Arts Florissants) auf. In Frankreich

und im Ausland geht sie auf Tournee, sie gastiert bei grossen Festivals (Innsbruck, Saintes, Heme, Ambronay, Utrecht, Aix-en-Provence, Fukuoka...) und wirkt bei herausragenden Produktionen barocker Musikwerke mit (*Alys*, Roland von Lully, *Madev* von Charpentier, *Didon et Enee* von Purcell, *L'Orfeo* von Monteverdi...), neben prominenten Dirigenten, wie William Christie, Christophe Rousset, Martin Gester, Jean-Claude Malgoire, Gustave Leonardt, Jerome Correas... Ihr Repertoire klammert jedoch jüngere Opern nicht aus: *Figaros Hochzeit* von Mozart, *Le Medium* von Menotti, *Werther* von Massenet, *Pellas et Melisande* von Debussy, *Beatrice et Benedict* von Bedioz, oder *Adrienne Lecouvreur* von Cilea.

Monique Zanetti geht in gleichem Mass an Melodie und Lied heran und tritt in konzertanten Auffuehrungen auf, begleitet von Klavierern und Pianofortisten.

1997 gruendet sie zusammen mit Pascal Bertin und Yasumori Imamura das Ensemble *Force Musicae*, in Begleitung dessen sie ein weitgehend wenig erforschtes Repertoire aufnimmt (Lambert, Bononcini, Steffani, Caldara, Gasparini...). Monique Zanetti kann auf eine umfangreiche Diskographie zurueckblicken, die mehr als 40 CDs zaehlt.

Valerie Gabail, Sopran



Dem Jazzstudium folgte für Valerie Gabail die Musikkomödie und später der Gesangunterricht bei Anne-Marie Rodde, den sie 1996 mit dem ihr einstimmig gewährten ersten Preis abschloss. 1998 beginnt sie dank eines Stipendiums der Stiftung Royaumont ihre Studienreise nach New

York. Anerkennung erfährt Valerie Gabail bei Marc Minkovski, der ihr die ersten Rollen bietet (Drussila und Poppea in *L'incoronazione di Poppea* von Monteverdi). Die wichtigsten barocken Ensembles nehmen sie infolgedessen auf.

Valerie Gabail tritt regelmässig in Europa auf (Ambronnay, Bruxelles, Beaune, Theatre des Champs-Elysees...), in Lateinamerika, Japan, unter der Leitung von Jean-Claude Malgoire, Marc Minkoski, Michel Corboz, Paul Mac-Creesh, Roy Goodmann, Wieland Kuijken, Charles Dutoit... Was sie charakterisiert ist der mühelose Übergang von Monteverdi zu den zeitgenössischen Werken. Valerie Gabail entfaltet auch eine rege kamerale und konzertante Tätigkeit. Sie verfügt bereits über eine reiche Diskographie und wirkt außerdem noch bei der Einspielung der DVDs *Platee* und *Indes Galantes*. 2006 brachte Valerie Gabail eine Nominierung für Victoires de la Musique, in der Sparte 'Künstlerische Offenbarungen'.

Jean-Francois Lombard, Tenor



Jean-Francois Lombard beginnt sein Gesangstudium am Nationalen Konservatorium in Rouen, bei Henri Bedex. Er fühlt eine innige Zuneigung für die Musik des 17. und 18. Jhds., besucht die Aufbaukurse am Centre de Musique Baroque von Versailles und gibt anschliessend sein Debüt

bei dem Festspielen von Ambronnay, in *Persee* von Lully. Er widmet sich seit seinem ersten Auftritt dem barocken Repertoire (Hauptrolle in *Ateon* von Charpentier, Valere und Damon in *Indes Galantes* von Rameau) in der Begleitung prominenter Ensembles (La Grande Ecurie und La Chambre du Roy, Les Musiciens du Louvre, Les Arts Florissants, Le Concert Spirituel, Le Poeme Harmonique, La Symphonie du Marais...).

In konzertanten Aufführungen tritt er mit dem Nationalorchester in Bordeaux bzw. Dem Regionalorchester in Bayonne auf. Ohne das Oeuvre des 19. und 20. Jhds. zu vernachlässigen, interpretierte er auf der Bühne des Theaters des Bouffes du Nord von Paris Lieder für Tenor Solo und Männerchöre von Schubert in der Begleitung des Pianisten Alain Planes und des Kammerchores *'Accentus'*, trat in *Mahagonny Songspiel* von Weill und in *L'Homme et son Desir* de Milhaud an der Oper in Rouen auf.

Dank seiner regen radiophonischen und diskographischen Tätigkeit freut sich Jean-Francois Lombard einer positiven Beurteilung der Kritik.

Benoit Haller, Tenor



Benoit Haller versuchte sich zuerst als Dirigent der Chöre in Elsass und Metz und begann dann ein Studium des Dirigierens bei Hans Michael Beuerle an der Musikhochschule von Freiburg um Breigsau, das er im Januar 1996 promovierte. Gleichzeitig widmete er sich in Strassbourg dem

Gesangstudium mit Helene Roth, während er in Freiburg 2000 in der Rolle Ferrandos aus *Cosi fan tutte* von Mozart, später in der von *Albert Herrind* aus der gleichnamigen Oper von Benjamin Britten auftrat.

Schon während seiner Studien bereiste Benoit Haller ganz Europa, Hong-Kong, Australien, Korea, die Ukraine und die USA, anlässlich zahlreicher Tourneen in der Begleitung prominenter Chöre. Als Solist wirkte er bei zahlreichen Konzerten und Einspielungen neben renommierten Ensembles (*'Collegium Vocale Gent'* von Philippe Herreweghe, *'Kammerchor Stuttgart'* von Frieder Bernius, *'Akademia'* von Francois Lasserre...) mit.

Ab 2002 ist Benoit Haller Solist im Ensemble *'Balthasar in Neumann Chor'*, geleitet von Thomas Hengelbrock, neben dem er in konzertierten Aufführungen auftritt (*King Arthur* von Purcell...).

2001 gründete Haller *'Chapelle Rhenane'*, ein Ensemble von Vokalsolisten, die sich vor allem der Interpretation von Barockmusik verschrieben haben.

Renaud Delaigue, Bass



Nach der Promotion an der Nationalen Musikhochschule in Lyon schloss sich Renaud Delaigue für die Dauer zweier Spielzeiten dem Lyrischen Atelier zu der Lyoner Oper an, wo er vorwiegend Sarastro aus der *Zauberflöte* und Basilio aus dem *Barbier von Sevilla* von Mozart interpretierte.

Er tritt häufig auch in Oratorien auf. Es ist offenbar sein Interesse für die polyphonische Musikreife der Renaissance, das ihn dazu bewegt dieses Repertoire zu pflegen, neben dem von Dominique Visse geleiteten Ensemble Clement Janequin, in Konzerten, bei Aufführungen oder Einspielungen, die sich immer wieder dem Lob der Kritiker erfreuen. 1999-2000 wirkte er bei der Aufführung der Opern *L'incoronazione di Poppea*, *Il ritorno d'Ulisse in patria* von Monteverdi, unter der Leitung von Jean-Claude Malgoire, der ihm weiterhin vertraut, dank seiner Auftritte in der *9. Sinfonie* von Beethoven, *Messiah* von Händel, dem *Requiem* von Mozart und *Gianni Schicci* von Puccini. Interpretiert hat er außerdem die Rolle des Mönchs aus *Don Carlo* am Oper-Theater in Metz, des Papstes aus *Benvenuto Cellini*, von Berlioz bei Radio France unter der Leitung von John Nelson. Dem folgten dann Arkel aus *Pelleas et Melisande* am Museum d'Orsay, Herode aus *L'Enfance du Christ* von Berlioz am Notre-Dame, mit dem Pariser Orchester-Ensemble.

Von einem Standpunkt aus kann die Ästhetik der Gegenreformation als letzte Reinkarnation des Heidentums angesehen werden.

Selbstverständlich setzte sich das vom streng katholischen Karl dem V. einberufene Konzil von Trient (das in Episoden zwischen 1543 und 1563 abgehalten wurde), zum Ziel, nicht nur die weitere Ausbreitung der lutherischen Reformation zu verhindern, sondern vielmehr die christlichen Satzungen neu zu behaupten, bzw. deren Ursprünge zu läutern (aus dieser Zeit stammt übrigens die 1592 genehmigte Vulgata, die offizielle Fassung der Bibel). Um dem neuen humanistischen, wie auch rationalistischen Kult zu opponieren, scheinen alle zu diesem Zweck verwendeten Mittel nur noch in eine Richtung zu münden: Die Einbeziehung der transzendentalen Dimension des Glaubens. Das erklärt auch die betonte Hervorhebung bestimmter okkulten Facetten der christlichen Satzung - etwa das Mysterium der Dreieinigkeit oder die Empfangnis Marien - mit Bezug auf unzählige Heilige, auf die Riten und dem Gebrauch von Latein, im Gegensatz zu der von Luther empfohlenen «Vulgärsprache», alles Vorzüge, die eher einer sich vom Historischen abwendenden mythologischen Gesinnung entsprachen. Dem «intellektuellen», vom Protestantismus verkündeten Verständnis der Gottheit setzt die Gegenreformation eine intuitive, affektive, sinnliche Anlage entgegen: Von nun an gilt es nicht mehr zu erklären, sondern nur noch zu verführen.

Von dieser Perspektive aus wird also die katholische Kunst des 16. bzw. 17. Jahrhunderts, die man als «Barock» zu bezeichnen pflegt, keine Mühe scheuen,

all ihre Überredungskraft in Gang zu setzen, indem sie die überzeugendsten Mittel artikuliert: Rhetorik und Theater.

Dieser religiöse Zusammenhang muss gewissermaßen auch philosophisch unterstützt werden, durch manche Begriffe, die ausschlaggebend waren, für das, was man heutzutage als «Oper» bezeichnet, genauer ausgedrückt, was in der Zeit mit «seconda prattica» definiert wurde, d. h. die Praxis des deklamierten Sprechgesanges (im Gegensatz zu der polyphonischen Variante der «prima prattica») als Quelle der heutigen lyrischen Kunst.

Nicht zu vernachlässigen sind die neuplatonischen Theorien, denen Marsilio Ficino ausgesprochen wertend gegenüberstand, indem er in seinen Schriften, mit Nachdruck in „Theologia platonica de animarum immortalitate ac aeterna felicitate“, deren Bedeutung wieder belebte.

Die Verknüpfung des Denkens Platons mit der christlichen Satzung wird die Nachkommenschaft wohl lange beschäftigen, zumal die arkadischen Vorlagen, die der Neugestaltung der Oper in dem beginnenden 18. Jahrhundert zu Grunde liegen, deren Höhepunkt gestalten. Die aus diesem Denken kommende antike Parabel des Archetypus wurde in eine mystische Weltanschauung miteinbezogen, laut derer die sinnlichen Offenbarungen ihre jeweiligen geistigen Widerspiegelungen im Himmel haben. So dient die Sprache in ihrem weitesten Sinne (verstanden zugleich als Kunst und artikuliert Sprache) nicht ausschliesslich der Kommunikation, sondern vielmehr dem Ausdrücken über die Wahrnehmung eines himmlischen Überwirklichen.

Die ersten Komponisten der „seconda prattica“ (Peri, Caccini, Cavalieri, Monteverdi) bestanden auf die Notwendigkeit des gehörten Wortes, jedoch

nicht um die begleitende Musik zu minimalisieren; im Gegenteil, um die Musik durch die magische, beschwörende Macht des Wortes hervorzuheben, die dieses entbehrt, wenn es allein von der Vernunft behauptet wird. Offenbarend in diesem Sinne ist die Bedeutung des orphischen Themas für die ersten Opern in der Geschichte überhaupt, denn man weiss, wie Orpheus mit seinem Gesang die Tiere und die Pflanzen, die Felsen und sogar das Inferno zu verzaubern vermochte. Somit gelang es Orpheus am Tore der barocken Ära, dem Wort seine transzendente Macht, seine magische Kraft zurückzugeben.

Die römische Musik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist ein Sinnbild dieser Obsessionen, denn sie allein können dieses Paradoxon rechtfertigen. Einer der Widersprüche wohnt der vorliegenden Aufnahme inne und betrifft die hier enthaltenen Themen: sind es denn profane oder geistliche Stücke, bewegen diese einen, auf das Weltliche zu verzichten, auf Sinnlichkeit und Vergnügen, oder im Gegenteil, steht man danach ganz in ihrem Banne? Eine deutliche Antwort ist unmöglich. Zwar kommen im Text immer wieder Anstösse vor, wie «entflieht der Welt», «vergisst die illusorische Liebe», «denkt über die vergehende Zeit nach», «opfert euch nicht für vergängliche Schönheiten», womit die bei den fränkisch-flämischen Kunstmalern so beliebte Thematik der Eitelkeiten unaufhörlich angesprochen wird (*Vanitas vanitatum* ist übrigens der Titel eines Carissimi zugeschriebenen Oratoriums), doch stellen diese Gedichte (mittels einer Fülle von Metaphern) oft empfindliche Wirklichkeiten den Gelöbnissen des Jenseits entgegen, um sich dann das Göttliche in einer äusserst leiblichen Form anzueignen: Als dann nimmt die Jungfrau Maria die Gestalt eines Täubchens mit blütenweissem Gefie-

der an, Christus wird zum betäubenden Trunk der Weinrebe, und es gibt keinen Unterschied mehr zwischen dem antiken Amor- dem geflügelten Knaben mit dem Köcher auf dem Rücken- und der Gottesliebe Abrahams.

Viele dieser recht manieristisch gestalteten Gedichte tragen die Signatur berühmter Persönlichkeiten der römischen Kurie: die Kardinalen Ubaldini und Rospigliosi, renommierte Vorgänger wie Petrarca, Tasso, Cavalier Marin sind einige der für die Sammlung *Musica sacre e morali* ausgewählten Namen.

Die Vertonung dieser Gedichte hebt deren widersprüchlichen Charakter hervor, und oft nehmen Mazzocchis Partituren Formen an, in die das eingegangene Thema kaum passt.

Die Laufbahn Domenico Mazzocchis (1592-1665) ist, wie die seines Bruders Virgilio auch (1597-1646), emblematisch für die Darstellung dieses recht widersprüchlichen Lyriasmus.

Geboren wurde Domenico in Civita Castellana, doch liess er sich später in Rom nieder. 1621 trat er in den Dienst des Kardinalen Ippolito Aldobrandine. Zeit seines Lebens blieb er dieser Florentiner Familie, deren auch der Papst Clement VIII. entstammt, gewogen, vor allem aber der Prinzessin Olimpia (Nichte des Papstes Innozenz X.), der übrigens die oben erwähnte Sammlung gewidmet wurde.

Über ein halbes Dutzend Schriften hinterliess Domenico Mazzocchi, jedoch wurde er nie als «Komponist» betrachtet. Eine ziemlich lange Zeit, zwischen 1642 und 1653 komponierte Mazzocchi keine Musik, inzwischen wurde ihm aber ein anderer Bereich wichtig: Die Geschichte und besonders die Geschichte der Etrusker. Wengleich Domenico's musikalische Tätigkeit eher mit religiösen Stätten verbunden ist (beispielsweise mit *Trinita*

dei Pellegrini, an die auch die Kardinalen Aldobrandini anknüpfen), und sein Bruder Virgilio schon ab 1629 im Dienste der Kapelle Giulia di San Pietro aus Rom war, wirkten trotzdem die beiden, zusammen mit ihrem älteren Ordensbruder Stefano Landi (1587- 1639) und dem jüngeren Luigi Rossi (1597-1653) bei der Gründung der so genannten «römischen Schule» mit.

Heute ist es schwer zu beurteilen, ob die Brüder Mazzocchi eher Amateure waren als professionelle Musiker, eher Komödianten als Kleriker. In der Zeit hätte diese Betitelung überhaupt keine Relevanz gehabt, denn nichts in der Zeit vermochte die geistliche Kunst von der profanen zu unterscheiden, den Dilettantismus von entlohnter Tätigkeit.

Emilio de Cavalieri (um 1550-1602) hat sich als einer der «Erfinder» der *seconda prattica* massgeblich an der Ausbildung des monodischen, vom Basso Continuo begleitenden Gesangs beteiligt. Mit Recht kann er als Urvater der römischen Oper bezeichnet werden. Cavalieri hinterließ jedoch keine vollkommene Oper, denn seine „**Rappresentazione di anima e di corpo**“, die er 1600 in Rom schrieb, ist eher in die *laudi*, bzw. die mittelalterliche Mysterien einzuordnen, als in das lyrisch-dramatische Genre, das zu einer gleichen Zeit von Jacopo Peri und Giulio Caccini in Florenz erforscht wurde. Die Ausarbeitung einer eigenhändigen Oper haben wir Monteverdi (1567- 1643) zu verdanken. Sein **Orfeo**, (geschrieben in Mantova, 1607), gilt als erstes Vorbild einer geschlossenen Kunstwerkes. In Venedig, der Adoptionsheimat Monteverdis, fand dieses Genre auch den ersten Weg auf eine öffentliche Bühne, was jedoch erst 1637 zustande kam. Anders als Venedig hatte Rom die Stafette gewechselt. Auf die ersten profanen Schriften, wie

Landis „**La Morte d'Orfeo**“, 1619, und Domenico Mazzocchis „**La Catena d'Adone**“, eine *«fabula campestra»* nach „**L'Adone**“ von Cavalier Marin, 1626, folgen Werke, deren Themen aufklärender, den Beschäftigungen ihrer Kommanditäre kirchlicher Provenienz gerechter sind, zumal diese oft die vertonten Texte selbst signierten. Giulio Rospigliosi, Kardinal, Staatssekretär und zukünftiger Papst (Clement IX., 1667) signiert beispielsweise das Libretto für **Sant'Alessio** (1631) von Landi und für die vier von Virgilio Mazzocchi hinterlassenen Dramen! Bei den letzteren Schriften handelt es sich um richtige Opern, mit Kostümen und prächtigem Bühnenbild, sogar komischen und / oder choreographischen Intermezzos. Im Mittelpunkt stehen die Lebensläufe der Heiligen. Es wird vor einem ausgewählten Publikum gespielt, wobei vorwiegend Kleriker eingeladen werden, in deren Räumlichkeiten die Aufführungen auch stattfinden. Wenngleich die römische Lyrik von Anfang an in den religiösen Zusammenhang eingefügt wurde, schien sich jedoch das Geistliche recht unbefangen zu entfalten. Zwar bahnten sich die Sitten des religiösen Kultes gewaltsam einen Weg durch die Aufführung (berühmt wurde dabei das Verbot an Frauen, die nicht in der Öffentlichkeit auftreten durften, und die darauf folgende Erscheinung kastrierter Bühnensänger auf der römischen Oper*, für länger als anderthalb Jahre), doch wurden sie wohl eher als heuchlerische Künstlichkeiten oder unnütze Verkleidungen angesehen.

Noch deutlicher wurde diese Wahrnehmung zu Beginn des 18. Jahrhunderts, als die Päpste Innozenz XII. und Clement XI. bemüht waren, jede theatralische Aufführung in der Heiligen Stadt zu verbieten, somit ebneten sie den Weg zu dem,

was metonymisch als «oratorio» bezeichnet werden sollte. Denn das Oratorium war in erster Linie eine religiöse Versammlung, nämlich die 1575 von dem Heiligen Filippo Neri ins Leben gerufene Kongregation der *Oratorianer*, dann ein Versammlungsort, Oratorium, ein Werk des hervorragenden Baumeisters Francesco Borromini (1648), bevor es zu einem musikalischen Genre wurde.

**Dem Zuhörer sei mitgeteilt, dass das angebotene Programm ausschließlich von männlichen Interpreten uraufgeführt wurde.*

Dem Vorbild der Jesuiten folgend, sind die *Oratorianer* als eifrige Prediger der Gegenreformation stets bemüht, deren Vorschriften zu fördern, sie mittels «geistiger Praktiken» zu vermitteln, wie Lesung der geistlichen Texte, musikalische Intermezzos und Pantomime. Um die Herzen im Sturm erobern zu können, sollen die Partituren dieser *«laudi spirituali»* melodisch, einfach und prägend sein. Die Themen und Refrains sollen einem vertraut vorkommen, etwa wie die so genannten *«villanelle»* (ein Tanz, dessen Name dem Wort *«villano»*- Bauer entstammt).

Diesem Genre gehören die einfachsten der vorliegenden Stücke an, wie **Il Monde fuggite und Fortuna su'l volto**, deren mitreissende Affekte dem klagenden Text zu widersprechen scheinen, wie auch die Paraphrase zum **Hohen Gesang (Surge propera amica mia)**, deren sinnliche Thematik einer solchen musikalischen Bearbeitung entspricht. Im letzten Stück wird jedoch die lyrische Einsicht des Komponisten deutlich, denn er stellt den Wechsel des Gesprächspartners durch Tempo und Zeitmass dar (*Perche non sorgere, diletta*). Anders als Landi bemüht sich Mazzocchi um einen Drei-

vierteltakt, wobei die vielen Wiederholungen und die strophische Einteilung den Eindruck abschwächen könnten. Er strengt sich beispielsweise in dem gefühlsbetonten Stück **Vergine bella** an, die Interpretationsbesetzung zu variieren (Sopranistin Solo, zwei Sopranistinnen und Alto, zwei Sopranistinnen, Alto Solo, Sopranistin Solo, Trio zum Schluss), wie den Rhythmus auch (plötzliche Übergänge zu dem Vierertakt in dem Gebet **«la via le addita»**, ohne dadurch den volkstümlichen Genuss der Melodie zu beeinträchtigen, sondern vielmehr, um durch überraschende Effekte die mühelose Verführung auszugleichen.

Mazzocchi wurde zu seiner Zeit eher für einen Laienmusiker gehalten. Dabei war es gerade die Vorliebe für Melodik, die ihn von seinen Vorgängern unterschied: Das war wohl der Grund, weshalb der renommierte Madrigalist Sigismondo d'India (etwa 1582-1692) sich kritisch zu der **Catena d'Andone** äusserte, deren *«arietten»* er für geistlos hielt. Mazzocchi bevorzugte jedoch den Begriff *«mezzaria»* und gab zu, dadurch die Eintönigkeit des Rezitativs zu durchbrechen, bzw. die Aufmerksamkeit des Zuhörers aufrechterhalten zu wollen.

Eine ganz und gar hervorragende Anwendung seiner Vorsätze zu einem recht anspruchsvollen Text stellt Mazzocchi durch die ausgezeichnete Vertonung des Sonetts **La Maddalena ricore alle lagrime**: unentschlossen pendelt hier die Stimmung zwischen Deklamation und Lyrismus, diese Zustände sind im ständigen, kaum merklichen Wechsel. In der Konsequenz tragen die wiederholten Satzsätze zur Gewinnung einer doppelten, kontrastierenden Vision auf dieselben Worte bei: die eine ist didaktisch, die andere affektiv. Mit dem Fortschreiten des Lamento wächst die affektive Veranlagung, schon bevor die Sängerin sich bei den Worten *«pianto»*

und «*versate*» durch offensichtliche Ornamente entzücken lässt, ein ausgezeichnetes musikalisches Gewand, das an die schmachtende Rührseligkeit der *Heiligen Theresia* von Bernini erinnert, ein Werk, das zur selben Zeit geschaffen wurde. Dieses ewige Zögern zwischen Hedonismus und rhetorischer Genauigkeit ist ohne Zweifel die Würze in Mazzocchis Kunst. Er wird wohl nie ganz in jenen Expressionismus geraten, in jene herzzerreißende Melodik, die wir zur gleichen Zeit bei manchen Venezianern, wie etwa bei Barbara Strozzi identifizieren können. Manche Tropen, die den Schmerzen zum Ausdruck bringen (die Bass-Chromatik, die Dissonanzen und die Modulationen in den zuletzt angeführten Versen aus *La Maddalena*) werden einfach durch das reine, jedoch intensive klangliche Vergnügen ausgeglichen. Das beste Beispiel liefert das großartige Sopran-Duett in den «*Leiden Christi*». Hier ist der Vorwand zwar voller Pathos, doch wird er vom Anfang an durch das «*Rondo*» abgeschwächt, das das Refrain „*Piangete, occhi, piangete*» darstellt, dessen schmerzlicher Inhalt (schluchzende, seufzende Stimme) durch masochistische Eingriffe an Buchstäblichkeit verliert. Nach dem ornamentalen Gipfel die fließenden Vokalismen ahmen strömende Tränen nach (*Deh sgorgate di lagrime una piena*) und in einem herzzerreißenden Unisono (*Mentre chi mi di vita*) scheinen die zwei Stimmen sich endlich dem Rausch zu überlassen, dem selbstherrlichen Genuss eigener Pracht; während der Rhythmus schneller und schneller wird, wirken die Phrasen immer ruckartiger, sie brechen ab, überschneiden sich dann zu einem lyrischen Höhepunkt, der in der Konsequenz nichts Geistiges mehr an sich hat.

Wählt Mazzocchi eine Überschrift für seine Stücke aus, so gerät er in Verlegenheit, was das Genre

anbelangt: so gesehen weisen die Überschriften der drei 1638 erschienenen Sammlungen (*Dialoghi e Sonetti*; *Madrigali*; *Poemata*-Vertonungen der lateinischen Gedichte des Papstes Urban VIII.) eher auf einen literarischen als auf einen musikalischen Ausdruck hin. Vielmehr vermischt er in den zwei Sammlungen, aus denen sich in der vorliegenden Aufnahme das Ensemble „Les Paladins“ inspiriert hat, liturgische und profane Bezüge miteinander, dabei bieten die Einzeltitel (*Concerto, Aria, Bataglia, Recitativo*) ziemlich dürrtige Hinweise auf ihre Struktur.

Ähnlich wie sein Rivale Rossi scheint Mazzocchi die Ansprüche zu seiner eigenen Musik erahnt zu haben, zu einer Zeit, in der man nicht die Partitur an sich, sondern den Text berücksichtigte. Er war äußerst präzise in der Detaillierung der Ausführungshinweise, wenn er etwa im Vorwort zu *Dialoghi* formulierte, wie eine *missa di voce* ausgeführt werden sollte (Aufblähung bzw. Verringerung der vokalen Ausdrücke), wie eine Viola (gestrichene Saiten) zu einem bestimmten Satz, die Gitarre zu einem anderen eingeführt werden sollten (*Non si deve piangere per un vano amore*), wann und ob gänzlich auf den harmonischen Bass zu verzichten ist.

Mazzocchi ist keinesfalls ein Vorläufer; dazu gebraucht er viel zu wenig neue Mittel. Im Schatten glaubt man die Gestalt Monteverdis zu sichten, wie beispielsweise beim Gebrauch des «*concitato*», (d.h. «aufgeregt»), wodurch mittels rascher Wiederholung einer und derselben Note, über Synkopen und schneidige Rhythmen, der innbrünstige Kampf und die kriegerischen Töne der Trompeten im Anfang an *Bataglia per espugnare Amore* oder am Vers «*Ma s'impieta combatte*» aus *Sopra Maria e Giesu* zum Ausdruck kommen. Das eindrucksvolle

Rezitativ des Basses aus dem zweiten Teil von *Jesu, dulcis memoria* scheint ebenfalls den berühmten, erst 1638 in dem Madrigalbuch erschienenen, jedoch viel früher geschriebenen und verbreiteten Madrigal von Monteverdi nachzuahmen. Begegnet man dem manieristischen Gebrauch des Echos aus dem *Dialogo della cantica* schon im fünften Akt des Orfeo und in der Motette *Audicoelum aus Vespere della beata Vergine* (1610) von Monteverdi, so bekommen hier die hallenden Worte der Solo Sopranistin einen anderen Sinn, der an die liturgische, abstrakte Interpretation erinnert, so wie das eher bei einer menschlichen, intimen Klage zu erwarten wäre.

Die in lateinischer Sprache zusammengesetzten Stücke, die in der 1664 publizierten, höchstwahrscheinlich lange vorher geschriebenen Sammlung Mazzocchis enthalten sind, werden eher als altmodisch wahrgenommen. «Inszeniert» werden Themen mit einer äusserst dramatischen Veranlagung, wie etwa der Durchzug durch das Rote Meer, die Aufweckung des Lazarus, das Konzil der Pharisäer, die Lamentationen Davids oder die Apokalypse.

Das sind genau so viele Themen, die Giacomo Carissimi (1605 - 1674), der «*Vater*» des Oratoriums, zur selben Zeit mit recht kühner Feder episch behandelte («geistliche Geschichten»), wobei die choralen, wie auch theatralischen Ausbrüche einen großzügigen Raum einnehmen. Mazzocchi bleibt hingegen der originalen Form des oratorischen *Divertimento* treu, nämlich dem Dialog, der immer noch manche Züge der Maieutik Platos beibehält.

Wenngleich er das Kontrastspiel zu Gunsten einer dramatischen Auseinandersetzung des Rezitators mit den «*Töchtern Jerusalems*» nicht ablehnt (*Dialogo della Cantica*, ein solches Antwort-/Frage-Spiel erfahren wir schon in *Pentimento*

di haver seguito Amore) und bemüht ist, die göttliche Stimme in tröstenden Passagen aus *Vi de Domine* zu «personalisieren», bleibt Mazzocchi jedoch ausserhalb der Welle, die den Dialog der Oper zuführt. Ihrer Länge zum Trotz weisen etwa die majestätischen *Domine ne in ira tua* und *Viri Sancti* eher «kleine Formen» auf, wie die Motette oder das Madrigal, als solche des «*genere rappresentativo*» (repräsentatives Genre). Die fast aleatorische Verteilung des Textes auf Stimmen, der häufige Gebrauch der Nachahmungstechnik, die Fülle an «ausdrucksvollen Zufällen» (Melismen, Chromatismen, Dissonanzen) und Tempo- bzw. Interpretationshinweisen, all das macht vielmehr den Beweis einer Kunst des Details, der Abstraktion, des Sinnes für Liturgie, als das der Anspruch auf eine Mimethik sein könnte. In diesem Fall ist die Rhetorik, und nicht das Theater, das formelle Spiel und nicht die Nachahmung der Wirklichkeit, die Überraschung, und nicht die kathartische Anstrengung primär.

Gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts vermochten die barocken Musiker und Dichter noch nicht, das richtige Ausdrucksmittel auszuwählen, um das Herz des Publikums zu gewinnen. Ihnen ging es noch nicht darum, sich für eine Botschaft zu entscheiden. Noch schwankten sie zögernd zwischen zaubern und belehren wollen, zwischen gestalten und verführen, zeigen und suggerieren, beschreiben und darstellen. Bei all der Unentschlossenheit enthüllten sie jedoch in einem für das Gehör aufwühlenden, für die Intuition aufklärenden Spiel die Signifikanz der Musik, ohne dadurch die Mysterien des Wortes anzutasten.

Olivier Rouvière



En 1760, Jean-Philippe Rameau compose *Les Paladins*, ultime chef-d'œuvre de l'esprit baroque français, délibérément placé sous le signe de la fantaisie et de l'imaginaire.

En empruntant leur nom à l'un des plus grands compositeurs français, Les Paladins explorent ainsi les répertoires injustement négligés comme les grands fleurons de l'art musical baroque : ensemble associé au Centre de Musique Baroque de Versailles (avec des créations telles *Iphigénie en Tauride* de Desmarests, *Les Éléments* de Des-touches, *La Grotte de Versailles* de Lully), et au festival d'Ambronay (*Grands Motets* de Bernier, «Histoires Sacrées» de Carissimi, *Les Serpents de Feu dans le Désert* de Hasse), ils se produisent également aux Semaines Musicales de Quimper (*Didon et Enée*, et *l'Ode à Sainte Cécile* de Purcell), au festival d'Auvers sur Oise, au Festival de Musique Sacrée de Lourdes (Cantates de Bach, Odes à Sainte Cécile de Haendel), au Festival Jean de la Fontaine de Château-Thierry (*Le Bourgeois Gentil-*

homme de Lully, les *Leçons de Ténèbres* de Porpora), au Festival d'Evian, au Festival des Cathédrales en Picardie («Grandes Cantates Dramatiques» de Haendel), aux Invalides, et aux Concerts du Palais Royal (*David et Jonathas* de Charpentier, *Apollon et Daphné* de Haendel), à Radio France, à l'Arsenal de Metz, et à Londres, Genève, Utrecht, Rome, Milan, Prague...

Les Paladins poursuivent une exploration du répertoire musical dramatique italien, qu'il soit profane ou sacré. Après Carissimi, c'est Porpora, Hasse, Albinoni ou Mazzocchi dont de nombreuses œuvres attendent d'être jouées.

Les Paladins ont enregistré chez Arion : Les «Duos Italiens», *Apollon et Daphné* de Haendel (FFFF de Télérama, 9 de Répertoire) et les *Leçons de Ténèbres* de Nicola Porpora. Ils ont enregistré chez Pan Classics les «Histoires Sacrées» de Giacomo Carissimi.

Les Paladins reçoivent le soutien de la Direction Régionale des Affaires Culturelles des régions Ile de France et Rhône Alpes – Ministère de la Culture et de la Communication. Ils sont aidés par la Fondation France Telecom.



Après avoir étudié le clavecin et la basse continue auprès d'Antoine Geoffroy-Dechaume, Jérôme Correas s'est tourné vers le chant : premier prix au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris suivi de deux années à l'École d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris. Jérôme Correas a chanté avec de nombreux chefs de réper-

toire baroque aussi bien que celui des XIXe et XXe siècles (William Christie, Jean-Claude Malgoire, Christophe Rousset, Christophe Coin, Sigiswald Kuijken, Michel Corboz, Marek Janowski, Jesus Lopez-Coboz, Gabriel Garcia-Navarro, Donato Renzetti, Jean-Bernard Pomnier, Arie Van Beck...), sous la direction desquels il a également enregistré plus d'une trentaine de disques.

En 1997, il fonde les Paladins, associant sa double formation d'instrumentiste et chanteur au service d'œuvres vocales et instrumentales inédites ou peu connues, et faisant ainsi redécouvrir des œuvres de Carissimi, Mazzocchi, Hasse, Porpora, Mouret, Desmarest...

En 2003, Jérôme Correas a été invité à diriger l'Israel Camerata dans le *Stabat Mater* de Pergolèse pour une tournée à Jérusalem et Tel Aviv.

Enfin, il a toujours déployé une intense activité pédagogique : à l'Académie de Lanciano (Italie), au Festival d'Ambronay, à la Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles ainsi qu'au Festival Juif de Forlì (Brésil - à la demande du ministère des Affaires Étrangères et de l'AFAA), pour des master classes. Jérôme Correas est professeur de chant baroque au CNR de Toulouse.



Après des études musicales au CNR de Metz et à l'université, où elle obtient une licence de musicologie, Monique Zanetti s'oriente vers le chant. Elle commence sa carrière avec Philippe Herreweghe (La Chapelle Royale) et William Christie (Les Arts Florissants). Elle effectue de nombreuses tournées

de concerts en France et à l'étranger dans de grands festivals (Innsbruck, Saintes, Herne, Ambronay, Utrecht, Aix en Provence, Fukuoka...) et participe à de prestigieuses productions d'opéras baroques (*Atys*, *Roland* de Lully, *Médée* de Charpentier, *Didon et Enée* de Purcell, *Orfeo* de Monteverdi...) sous la baguette de chefs comme William Christie, Christophe Rousset, Martin Gester, J-C. Malgoire, Gustave Léonardt, Jérôme Correas...

Son répertoire s'ouvre également à la musique plus tardive : les *Noces de Figaro* de Mozart, *Le Médium* de Menotti, *Werther* de Massenet, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Béatrice et Bénédicte* de Berlioz ou *Adrienne Lecouvreur* de Cilea. Elle aborde également la mélodie et se produit en concert avec pianistes et pianofortistes.

En 1997, elle co-fonde avec Pascal Bertin et Yasumori Imamura l'ensemble Fons Musicae avec lequel elle enregistre un répertoire encore peu exploré (Lambert, Bononcini, Steffani, Caldara, Gasparini...) Elle a à son actif une discographie d'une quarantaine de disques.

Valerie Gabail, soprano



Valérie Gabail étudie le jazz et la comédie musicale, avant d'intégrer la classe de chant d'Anne-Marie Rodde, dont elle sort munie d'un premier prix à l'unanimité en 1996. En 1998, elle est titulaire d'une bourse de la fondation Royaumont pour étudier à New-York.

Remarquée par Marc Minkowski, qui lui offre ses premiers rôles (Drusilla et Poppée dans le *Couronnement de Poppée* de Monteverdi), elle est rapidement engagée dans les principales formations baroques actuelles.

Elle se produit régulièrement en Europe (Ambronay, Bruxelles, Beaune, Théâtre des Champs-Élysées...), en Amérique Latine, au Japon, sous la direction de Christophe Rousset, Avner Biron, J-C. Malgoire, Marc Minkowski, Michel Corboz, Paul Mac Creesh, Roy Goodman, Wieland Kuijken, Charles Dutoit... Son répertoire la fait passer avec un égal bonheur de Monteverdi à des œuvres contemporaines. Elle poursuit parallèlement une intense activité de chambriste et de concertiste.

A la tête d'une discographie déjà riche, elle a participé notamment à l'enregistrement des DVD *Platée* et les *Indes Galantes*. Elle est nominée aux Victoires de la Musique 2006 en tant que révélation artistique.

16

Jean-françois Lombard, ténor



Jean-François Lombard commence ses études de chant au Conservatoire national de région de Rouen dans la classe d'Henri Bédex. Très attiré par la musique des XVIIe et XVIIIe siècles, il entre à la Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles, et débute dès la fin de ses études au Festival

d'Ambronay dans *Persée* de Lully.

Depuis, il a chanté de nombreux rôles du répertoire baroque (rôle-titre d'*Actéon* de Charpentier, Valère et Damon dans les *Indes Galantes* de Rameau) avec les plus grands ensembles : la Grande Ecurie et la Chambre du Roy, les Musiciens du Louvre, les Arts Florissants, le Concert Spirituel, le Poème Harmonique, La Symphonie du Marais... Il s'est aussi produit avec l'Orchestre National de Bordeaux et avec l'Orchestre Régional de Bayonne.

Ne négligeant pas le XIXe et le XXe siècles, il s'est produit au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris dans des Lieder pour ténor solo et chœur d'hommes de Schubert, accompagné par le pianiste Alain Planès et le Chœur de Chambre Accentus, et dans *Mahagonny Songspiel* de Weill et *l'Homme et son Désir* de Milhaud à l'Opéra de Rouen.

Jean-François Lombard compte à ce jour de nombreux enregistrements radiophoniques et discographiques, presque tous récompensés par la critique.

Benoit Haller, Ténor



Après s'être initié à la direction de chœur en Alsace et à Metz, Benoit Haller étudie la direction d'ensemble musicaux auprès de Hans Michael Beuerle à la Musikochschule de Freiburg im Breisgau, où il obtient son diplôme supérieur en janvier 1996. Parallèlement, il travaille le chant

chez Hélène Roth à Strasbourg, puis il poursuit sa formation à la Musikochschule de Freiburg, où il interprète en 2000 le rôle de Ferrando dans *Così fan tutte* de Mozart, puis celui d'Albert Herrind dans l'opéra éponyme de B. Britten en 2002. Pendant ces années d'étude, de nombreuses tournées avec les plus grands chœurs professionnels ont mené Benoit Haller à travers toute l'Europe, à Hong-Kong, en Australie, en Corée, en Ukraine et aux Etats-Unis. Il a participé à de nombreux concerts et à plusieurs enregistrements discographiques, en tant que soliste, avec des ensembles renommés (Collegium Vocale Gent de Philippe Herreweghe, Kammerchor Stuttgart de Frieder Bernius, Akadémia de François Lasserre...).

Depuis 2002, il est membre soliste du « Balthasar in Neumann Chor » de Thomas Hengelbrock, ensemble au sein duquel il se produit en concert, mais aussi sur scène (*King Arthur* de Purcell...).

Benoit Haller a créé en 2001 la Chapelle Rhénane, ensemble de solistes vocaux qui se consacre essentiellement à la musique baroque.

Renaud Delaigue, Basse



Diplômé du Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, Renaud Delaigue intègre l'Atelier Lyrique de l'Opéra National de Lyon en 1995 pour deux saisons durant lesquelles il interprète notamment Sarastro, et Basilio du *Barbier de Séville*.

Il se produit également fréquemment en oratorio. Son intérêt pour la chanson polyphonique de la Renaissance l'amène à pratiquer ce répertoire au sein de l'ensemble Clément Janequin dirigé par Dominique Visse, aussi bien en concert, en spectacle, que pour des enregistrements, tous récompensés par la critique.

En 1999/2000, il participe aux productions *Le Couronnement de Poppée*, *Orfeo*, *Le Retour d'Ulysse* de Monteverdi sous la direction de J-C Malgoire, qui lui renouvelle sa confiance pour la 9^{ème} *Symphonie* de Beethoven, *le Messie* de Haendel, *le Requiem* de Mozart, et *Gianni Schicchi* de Puccini. Il a interprété le rôle du Moine dans *Don Carlo* à l'Opéra-Théâtre de Metz, le Pape dans *Benvenuto Cellini* de Berlioz à Radio France sous la direction de John Nelson, Arkel dans *Pelléas et Mélisande* au musée d'Orsay, ainsi que Hérode dans *L'Enfance du Christ* de Berlioz à Notre-Dame avec l'Ensemble Orchestral de Paris.

A certains égards, l'esthétique de la Contre-Réforme peut être considérée comme le dernier avatar du paganisme.

Certes, le Concile de Trente (qui se tint épisodiquement entre 1543 et 1563), réclamé par le très catholique Charles Quint, avait non seulement pour but de faire obstacle aux progrès de la Réforme luthérienne, mais, plus généralement, de réaffirmer les dogmes chrétiens et d'en apurer les sources (de cette époque date la Vulgate, version officielle de la Bible, approuvée en 1592). Cependant, les moyens employés pour contrer le nouveau culte, humaniste et rationaliste, semblent tous aller dans une seule direction : réintégrer la dimension transcendante de la foi. C'est ainsi qu'on insista sur certains aspects particulièrement occultes du dogme chrétien, le mystère de la Trinité, par exemple, ou celui de l'Immaculée Conception, sur les légendes liées aux innombrables saints ou sur l'apparat rituel, notamment, sur l'usage du latin, opposé à celui de la « langue vulgaire » préconisé par Luther – autant de préférences qui, tournant le dos au sens de l'histoire, vont dans celui de la mythologie. A la compréhension « intellectuelle » de la divinité supposée par le protestantisme, la Contre-Réforme oppose une appréhension intuitive, affective, sensorielle : il ne s'agit plus d'expliquer mais de séduire.

Dans cette optique, l'art catholique des XVI^e et XVII^e siècles, celui que l'on nomme si volontiers « baroque », fera feu de tout bois, s'articulant autour des pratiques les plus persuasives : la rhétorique et le théâtre.

A ce contexte religieux, il faut adjoindre quelques notions philosophiques, qui furent déterminantes dans la création de ce qu'on nomme aujourd'hui l'« opéra », ou, plus exactement, de ce qu'on appelle à l'époque la *seconda prattica*, la pratique du chant déclamé (opposée à la *prima prattica*, polyphonique), source de l'art lyrique tel que nous le connaissons.

L'on ne doit pas négliger, en effet, le succès des théories néo-platoniciennes, réactualisées par les travaux de Marsile Ficin (1433-1499), notamment à travers sa *Théologie platonicienne*. La collusion entre la pensée de Platon et le dogme chrétien connaîtra une longue fortune, puisque les préceptes de l'*Arcadia*, académie qui réformera l'opéra au début du XVIII^e siècle, en marqueront l'apogée. Au fil de ce courant de pensée, la parabole antique des archétypes, entre autres, se voit intégrée à une vision mystique du monde, selon laquelle toutes les manifestations sensorielles ont, au ciel, leurs correspondants spirituels. Ainsi, le langage, pris dans son acception la plus large (intégrant aussi bien les arts que la langue articulée), ne sert-il plus seulement à communiquer, à représenter une réalité terrestre, mais aussi à exprimer la présence d'une sur-réalité, céleste.

Lorsque les premiers compositeurs de la *seconda prattica* (Peri, Caccini, Cavalieri, Monteverdi) insistent sur la nécessité de bien faire entendre les mots, ce n'est pas en vue de minimiser l'apport de la musique qui les accompagne : c'est au contraire pour restituer aux mots, grâce à cette musique, une part de leur pouvoir « magique », invocatoire, qu'ils perdent à n'être considérés qu'à travers le prisme de la raison. L'importance prise par le thème d'Orphée, dans les premiers opéras de l'histoire, est à ce titre révélatrice, puisque l'on

sait que le chant d'Orphée était capable d'ensorceler bêtes, plantes, rochers et même les divinités infernales. Au seuil du monde baroque, Orphée rend donc au Verbe son pouvoir transcendantal – c'est-à-dire : son pouvoir magique.

La musique romaine du premier Seicento (XVII^e) illustre parfaitement cette obsession, qui, seule, en justifie les paradoxes. Dans le programme ici enregistré, le premier de ces paradoxes est celui des « sujets » traités : en effet, avons-nous ici affaire à des pièces profanes ou sacrées, à des œuvres appelant à renoncer au monde, aux sens, au plaisir, ou invitant à s'y livrer ? Il est impossible d'en décider. Certes, les textes ne cessent de nous répéter « fuyez le monde », « oubliez un vain amour », « songez au temps qui passe », « dédaignez les fugaces beautés », recyclant à l'infini la thématique des « vanités » si chère à la peinture franco-flamande (*Vanitas vanitatum est* d'ailleurs le titre d'un oratorio attribué à Carissimi). Néanmoins, ces poèmes s'appliquent aussi à établir de constantes comparaisons (via d'abondantes métaphores) entre les réalités sensibles et les promesses de l'au-delà, ainsi qu'à appréhender le divin sous une forme on ne peut plus charnelle : la Vierge devient alors une colombe aux ailes blanches comme le lait, le Christ une vigne au suc ravissant, les larmes sont une liqueur précieuse et l'on ne distingue plus l'Amour antique, enfant nu armé de flèches, de l'amour du Dieu d'Abraham.

En outre, beaucoup de ces poésies gorgées d'images maniéristes sont signées d'illustres membres de la Curie romaine : les cardinaux Ubaldini et Rospigliosi côtoient d'illustres prédécesseurs tels que Pétrarque, le Tasse ou le Cavalier Marin (ainsi que le compositeur lui-même) parmi les écrivains

que sollicite le recueil *Musica sacra e morali*, dont on trouvera des extraits ici.

Quant à la mise en musique de ces vers, elle en prolonge le caractère paradoxal, puisque les partitions de Mazzocchi adoptent souvent des formes apparemment peu adaptées aux thèmes abordés.

Les carrières de Domenico Mazzocchi (1592-1665) et de son frère Virgilio (1597-1646) sont d'ailleurs emblématiques de ce lyrisme riche de contradictions. Né dans la petite ville de Civita Castellana mais fait citoyen romain dès 1614, Domenico prit les ordres mineurs à quatorze ans, avant de mener à bien des études de droit et d'être ordonné prêtre. Entré en 1621 au service du cardinal Ippolito Aldobrandini, il restera toute sa vie attaché à cette famille florentine, pilier du clergé romain – le pape Clément VIII en était issu -, particulièrement à la princesse Olimpia, nièce du pape Innocent X (et dédicataire du recueil sus-cité).

Bien qu'ayant laissé une demi-douzaine de volumes aux titres variés, Mazzocchi n'eut cependant jamais le statut officiel de « compositeur ». Il cessa d'ailleurs d'écrire de la musique durant de longues périodes, par exemple entre 1642 et 1653, se vouant alors à sa passion, l'histoire (celle des Etrusques, notamment). En outre, même si l'activité musicale de Domenico apparaît surtout liée à des institutions religieuses (comme la *Trinità dei Pellegrini*, dont font partie les cardinaux Aldobrandini), tandis que Virgilio, lui, est en poste à la chapelle Giulia de Saint-Pierre de Rome dès 1629, les deux frères Mazzocchi contribuèrent, avec leur aîné Stefano Landi (1587-1639) et leur cadet Luigi Rossi (1597-1653), à fonder ce que l'on pourrait nommer l'« école d'opéra romaine ».

Il est donc difficile de déterminer si les Mazzocchi

furent des musiciens dilettantes ou professionnels, des hommes d'église ou des baladins – distinctions qui, à l'époque, n'auraient de toute façon pas paru pertinentes. Car, on va le voir, rien ne distingue, en ce lieu et ces temps, l'art sacré du profane, le dilettantisme de l'activité rémunérée.

Emilio de' Cavalieri (ca 1550-1602), l'un des « inventeurs » incontestés de la *seconda prattica*, du chant monodique accompagné par la basse continue, peut être considéré comme l'ancêtre de l'opéra romain. Or, Cavalieri ne n'a pas laissé de véritable opéra, sa *Rappresentazione di Anima e di Corpo* créée à Rome en 1600 relevant davantage des laudi et des mystères médiévaux que du genre dramatique simultanément exploré par Jacopo Peri et Giulio Caccini à Florence. C'est à Claudio Monteverdi (1567-1643) que l'on doit l'élaboration de l'opéra proprement dit, dont le premier exemple achevé fut son *Orfeo* (1607) mantouan ; le genre devait trouver ensuite à Venise, où s'ouvre en 1637 le premier théâtre public, sa patrie d'adoption.

Mais Rome avait auparavant pris la relève, dans un style un peu différent. Aux premiers ouvrages profanes dus à Landi (*La Morte d'Orfeo*, 1619) et à Domenico Mazzocchi (*La Catena d'Adone*, c'est-à-dire *La Chaîne d'Adonis*, « fable bocagère » inspirée de *L'Adone* du Cavalier Marin, créée en 1626) vont en effet succéder des pièces aux sujets édifiants, plus en accord avec les préoccupations de leurs commanditaires ecclésiastiques, qui sont aussi, souvent, les auteurs des textes mis en musique. Tel est le cas de Giulio Rospigliosi, cardinal, secrétaire d'État et futur pape (sous le nom de Clément IX en 1667), qui rédige le livret du *Sant'Alessio* (Saint Alexis, 1631) de Landi et des quatre drames laissés par Virgilio Mazzocchi !

Ces derniers ouvrages sont bien des opéras, en ce sens qu'ils sont donnés avec costumes et décors somptueux, et comportent même des intermèdes bouffes et/ou chorégraphiques ; mais leurs sujets font appel à la vie des saints et leur public, contrairement à celui de Venise, en reste choisi, admis gratuitement sur invitation, le plus souvent du clergé, dans les demeures de qui se déroulent les représentations.

Ainsi, dès son apparition l'art lyrique romain apparaît-il étroitement lié au contexte religieux, même si le sacré s'y voit détourné avec une certaine désinvolture. Et lorsque les pudeurs du culte semblent faire irruption dans les habitudes de représentation – notamment à travers la fameuse interdiction faite aux femmes de se produire en public dès 1588, qui livra l'opéra romain aux castrats pour un bon siècle et demi –, elles font figure d'hypocrites minauderies ou d'inutiles cache-sexe...

Par la suite, au début du XVIII^e, cette collusion sera rendue plus évidente encore lorsque les papes (Innocent XII et Clément XI) interdiront toute représentation théâtrale dans la Ville sainte, ouvrant la voie à l'essor de ce que l'on va nommer, par métonymie, l'« oratorio ».

Car avant d'être un genre musical, l'oratorio (l'oratoire) est une congrégation religieuse, celle fondée en 1575, par Saint Philippe Neri, puis un lieu, l'Oratoire Saint-Philippe-Neri édifié par le fantastique architecte Francesco Borromini dans les années 1640. À l'instar des Jésuites, les Oratoriens, fervents thuriféraires de la Contre-Réforme, s'appliquent à en diffuser les préceptes par le biais d'« exercices spirituels », qui comprennent aussi bien des lectures et gloses de textes sacrés que des

intermèdes en musique et des pantomimes. Afin de séduire les cœurs, les partitions de ces laudi spirituali se veulent simples, mélodieuses, aisées à retenir. Elles n'hésitent pas à emprunter des carures et refrains familiers, comme les rythmes de villanelle (danse dont le nom vient de « villano », paysan), auquel sacrifia volontiers Landi.

À ce genre appartiennent encore les pages les plus simples présentées ici, telles que *Il Mondo fuggite* et *Fortuna su'l volto*, dont le caractère entraînant semble contredire le texte contrit, ou la *paraphrase* du *Cantique de cantiques* (*Surge propera amica mea*), dont la thématique sensuelle se prête mieux à ce type de traitement. Dans cette dernière pièce se fait jour, cependant, l'intuition dramatique du compositeur, qui représente le changement d'interlocuteur en modifiant tempo et mesure sur le vers en style direct « Perche non sorgere, diletta ». Mazzocchi se montre en effet plus attentif que Landi à faire évoluer la forme de ces pièces à trois temps, dont les répétitions abondantes et la division strophique pourraient atténuer l'impact. Ainsi, dans l'affectueux *VerGINE bella*, sans sacrifier la saveur populaire de la mélodie, il s'applique à varier les effectifs (soprano seul, deux sopranos et alto, deux sopranos, alto seul, soprano seul et trio final) aussi bien que le rythme (qui passe soudain à quatre temps pour la supplique « la via le addita »), contrebalançant la séduction facile par l'effet de surprise.

Considérait plutôt comme un compositeur « amateur » en son temps, Mazzocchi se distinguait de ses prédécesseurs par le goût des passages chantants : c'est pourquoi l'illustre madrigaliste Sigismondo d'India (ca 1582-1629) ne se priva pas de railler sa *Catena d'Adone*, qu'il jugeait

truffé d'« ariettes » insipides. À cette appellation, Mazzocchi préférait le terme de « mezz'aria » (demi-air), expliquant qu'il souhaitait ainsi briser la monotonie du récit et soutenir l'attention du public.

La façon dont il adapte ces principes à un texte plus relevé est tout à fait remarquable dans sa merveilleuse mise en musique du sonnet *La Maddalena ricore alle lagrime* : ici, la ligne hésite sans cesse entre déclamation et lyrisme, passe insensiblement de l'un à l'autre, la répétition des fins de phrase contribuant à fournir deux éclairages contrastés sur les mêmes mots, l'un didactique, l'autre affectif. Au fur et à mesure que progresse le lamento, c'est cependant la dimension affective qui s'impose, jusqu'à engager la chanteuse à d'évidentes extases ornementales sur les mots « pianto » et « versate », parfaits pendants musicaux des pâmoisons de la Sainte Thérèse du Bernin, réalisée à la même époque.

C'est sans doute cette hésitation entre hédonisme et précision rhétorique qui fait tout le sel de l'art de Mazzocchi. Lequel ne verse jamais totalement dans cet expressionnisme, ce chant d'écorché vif qu'on trouve, à la même époque, chez certains compositeurs vénitiens du temps, tels que Barbara Strozzi. Les tropes désignant la douleur (comme les chromatismes de la basse, les dissonances et modulations affectant les derniers vers de *La Maddalena*) se voient toujours chez lui contrebalancés par la pure jouissance sonore.

Le meilleur exemple en est fourni par son magnifique duo de sopranos sur la Passion du Christ : ici, le prétexte on ne peut plus pathétique se voit dès l'abord contredit par une forme « en rondo », la présence d'un refrain (« *Piangete, occhi piangete* ») qui, pour être douloureux (l'on y entend

bien les hoquets d'une voix que les pleurs interrompent) perd en littéralité à force de répétitions masochistes. Après un apogée ornemental (les vocalises liquides mimant les torrents de larmes de « Deh sgorgate di lagrime una piena ») et un unisson poignant (« Mentre chi mi dié vità »), les deux voix semblent finalement s'abandonner à l'ivresse, à la contemplation narcissique de leur propre splendeur, tandis que le rythme s'accélère, que les phrases se font plus hachées, s'interrompent et renchérisant l'une sur l'autre, dans un orgasme lyrique qui n'a plus grand chose de spirituel.

La confusion des genres apparaît d'ailleurs manifeste dans les appellations dont Mazzocchi fait choix pour ses œuvres : les titres des trois recueils parus en 1638 (*Dialoghi e Sonetti* ; *Madrigali* ; *Poemata*, sur des poésies latines du pape Urbain VIII) font plutôt référence à des formes littéraires que musicales. Ceux des deux compilations dans lesquelles ont puisé *Les Paladins* (*Musica sacre e morali*, 1640 et *Sacrae concertationes*, 1664) mêlent références liturgiques et profanes, tandis que le nom choisi pour chaque pièce (*Concerto*, *Aria*, *Battaglia*, *Recitativo*) ne donne que peu d'indications sur leur structure.

Comme son rival Rossi, Mazzocchi, en un temps où le texte est encore considéré comme prévalant sur la partition, paraît avoir l'intuition des exigences propres à la seule musique. Il se montre inhabituellement précis dans ses indications d'interprétation, allant jusqu'à définir (en préface à ses *Dialoghi*) la façon dont il faut effectuer une messa di voce (façon d'enfler puis de diminuer l'émission vocale), à préconiser l'emploi des viole (cordes frottées) dans tel passage, de la guitare dans tel

autre (Non si deve piangere per vano amore) ou la suppression de toute basse harmonique à certains endroits d'un morceau.

Mazzocchi n'est sans doute pas un précurseur ; les moyens qu'il emploie sont rarement nouveaux. L'on reconnaîtra l'ombre de Monteverdi dans tel usage du style concitato, c'est-à-dire « agité », qui, à travers la répétition rapide d'une même note, les syncopes et rythmes pointés, évoque l'ardeur du combat ou la sonnerie belliqueuse des trompettes, au début de la *Battaglia per espugnare Amore* et sur le vers « Ma s'impietà combatte » de *Sopra Maria e Gesù*. Pareillement, l'impressionnant récit de basse de la seconde partie de *Jesu, dulcis memoria* semble calqué sur celui du célèbre madrigal monteverdien *Ogni amante è guerrier* (paru seulement en 1638, dans le VIII^e Livre de madrigaux, mais sans doute écrit et diffusé bien plus tôt). Tandis que l'usage maniériste qui est fait de l'écho dans le *Dialogo della cantica* se rencontra déjà au cinquième acte d'*Orfeo* et dans le motet *Audi coelum des Vêpres* (1610) de Monteverdi : ici, la voix en écho, tout en répétant les derniers mots prononcés par le soprano solo, en modifie la signification, de façon à guider l'interprétation liturgique, abstraite que l'on doit faire d'une plainte apparemment humaine, intime.

Les pièces en latin qui forment le dernier recueil publié par Mazzocchi, les *Sacrae Concertationes* (1664), sans doute composées longtemps auparavant, affichent, au moment où elles paraissent, un caractère plutôt démodé. D'assez vastes dimensions, elles s'attaquent à des sujets d'une haute teneur dramatique, « mettant en scène » aussi bien le passage de la Mer rouge que la résurrection de Lazare, le concile des Pharisiens que

les lamentations du roi David ou l'Apocalypse. Autant de thèmes que Giacomo Carissimi (1605-1674), le « père » de l'oratorio, traite au même moment dans le genre épique (celui de l'« histoire sacrée »), d'un pinceau large et audacieux, faisant la part belle aux effusions chorales et à la théâtralité. Mazzocchi, lui, reste attaché à la forme originelle du divertissement oratoire, le dialogue, qui conserve encore quelques traits de la maïeutique platonicienne.

Même s'il ne répugne pas à jouer du contraste des effectifs pour rendre plus dramatique l'échange entre le récitant et le « chœur des Filles de Jérusalem » (*Dialogo della Cantica* - mais un même jeu de question/réponse se trouve déjà dans *Pentimento di haver seguito Amore*), ou à « personnaliser » en musique la Voix divine dans les passages consolateurs de *Vide, Domine*, il se tient cependant en retrait de la vogue qui conduit alors le dialogue vers l'opéra.

En dépit de leur ampleur, les majestueux *Domine ne in ira tua et Viri Sancti*, par exemple, regardent encore davantage du côté de « petites formes » telles que le motet ou le madrigal que de celui du genre *rappresentativo* (du « genre représentatif »). La distribution quasi aléatoire du texte entre les diverses voix, le recours fréquent à la technique de l'imitation, l'abondance des « accidents expressifs » (mélismes, chromatismes, dissonances) et des indications de tempo ou d'interprétation, tout cela ressortit plutôt à un art du détail, un art de l'abstraction, un art encore liturgique qu'à la volonté mimétique. Ici, la rhétorique prime encore sur le théâtre, le jeu formel sur l'imitation du réel, le recours à la surprise sur la sollicitation cathartique.

En ce mitan du XVII^e siècle, compositeurs et

poètes baroques n'ont pas encore choisi entre les diverses voies conduisant au cœur du public, ni entre les divers messages qu'ils veulent y instiller : hésitant entre envouter ou instruire, édifier ou séduire, montrer ou suggérer, décrire ou symboliser, ils préservent le mystère du verbe tout en éclairant la signification des notes, dans un jeu de clair-obscur aussi troublant pour l'entendement que limpide pour l'intuition.

Olivier Rouvière

(1) L'auditeur doit donc se souvenir que le programme qu'il écoute fut sans doute créé par des interprètes exclusivement masculins.



In 1760, Jean-Philippe Rameau composed *Les Paladins*, the last masterpiece of the French Baroque, wilfully inscribed beneath the sign of fantasy and imagination.

Borrowing their name from one of the greatest French composers, Les Paladins explore unjustly neglected repertoires, such as the great achievements of baroque music. A partner ensemble of the Versailles Centre for Baroque Music (with pieces by Desmarests, Destouches, Lully) and the Ambronay Festival (with pieces by Bernier Carissimi, Hasse), Les Paladins have also performed at the Quimper Music Weeks (*Dido and Aeneas* and Purcell's *Ode to Saint Cecilia*), the Auvers sur Oise Festival, the Lourdes Festival of Sacred Music (with cantatas by Bach and Haendel), the Jean de la Fontaine Festival at Chateau-Thierry (Lully, Porpora), the Evian Festival, the Picardy Cathedrals Festival (Haendel), Les Invalides and the Palais Royal Concerts in Paris (Charpentier's

David et Jonathan, Haendel's *Apollo and Daphne*), Radio France, the Metz Arsenal, and in London, Geneva, Utrecht, Rome, Milan, Prague...

Les Paladins continue to explore the repertoire of Italian dramatic music, both sacred and profane. Carissimi has been followed by Porpora, Hasse, Albinoni and Mazzocchi, whose numerous operas still await performance.

For Arion, Les Paladins have recorded *Italian Duets* and *Apollo and Daphne* by Haendel (FFFF in Telerame, 9 in Repertoire) and *Lessons of the Shades* by Nicola Porpora. For Pan Classics, they have recorded *Histoires Sacrées* by Giacomo Carissimi.

Les Paladins are supported by the Regional Board for Cultural Affairs of the regions of Ile de France and Rhone Alpes, under the auspices of the Ministry of Culture and Communication. They are also supported by the France Telecom Foundation.



After studying the clavichord and continuous bass under Antoine Geoffrey-Dechaume, Jerome Correas turned his attention to canto: he won first prize at the Higher National Music Conservatory in Paris, after which he frequented the Paris Opera School of the Lyric Art. Under the baton of numerous conductors, Jerome Correas has performed not only baroque

works but also pieces from the repertoire of the nineteenth and twentieth centuries (including William Christie, Jean-Claude Malgoire, Christophe Rousset, Christophe Coin, Sigiswald Kuijken, Michel Corboz, Marek Janowski, Jesus Lopez-Coboz, Gabriel Garcia-Navarro, Donato Renzetti, Jean-Bernard Pommier and Arie Van Beck) and has made more than thirty recordings. In 1997, he founded Les Paladins, combining his dual talent as instrumentalist and vocalist in the service of hitherto unknown or little-known vocal and instrumental works, thus contributing to the rediscovery of works by Carissimi, Mazzocchi, Hasse, Porpora, Mouret, and Desmarest. In 2003, Jerome Correas was invited to conduct Israel Camerata, performing Pergolesi's *Stabat Mater*, during a tour of Jerusalem and Tel Aviv. In parallel, he has carried on intensive teaching activities at the Lanciano Academy (Italy), at the Ambronay Festival, as part of the Versailles Centre for Baroque Music Masters Programme, and has given master classes at the Juiz de Flora Festival in Brazil (at the behest of the Ministry of Foreign Affairs and AFAA). Jerome Correas is professor of baroque canto at the Toulouse Region National Conservatory. Jerome Correas is a professor of baroque canto at the Toulouse Region National Conservatory.



After studying music at university and the Metz CNR (Conservatoire National Regional), obtaining a Degree in Musicology, Monique Zanetti turned her attention to canto. She began her career alongside Philippe Herreweghe (La Chapelle Royale) and William Christie (Les Arts Florissants). She has undertaken numerous concert tours in France and abroad,

taken part in major festivals (Innsbruck, Saintes, Herne, Ambronay, Utrecht, Aix-en-Provence and Fukuoka) and performed in prestigious productions of baroque opera (Lully's *Atys* and *Roland*, Charpentier's *Medée*, Purcell's *Dido and Aeneas*, Monteverdi's *Orfeo*) under the baton of conductors such as William Christie, Christophe Rousset, Martin Gester, Jean-Claude Malgoire, Gustave Leonardt and Jerome Correas.

Her repertoire is also open to later operas: Mozart's *The Marriage of Figaro*, Menotti's *Le Medium*, Massenet's *Werther*, Debussy's *Pelléas et Mélisande*, Berlioz's *Beatrice et Benedict* and Cilea's *Adrienne Lecouvreur*. Monique Zanetti equally broaches the melody and the lied and performs in concerts accompanied by piano and pianoforte.

In 1997, together with Pascal Bertin and Yasumori Imamura she founded the Fons Musicae ensemble, with whom she has recorded a repertoire that is still little explored, including Lambert, Bononcini, Steffani, Caldara, and Gasparini. To date, Monique Zanetti can boast a discography of more than forty recordings.

Valerie Gabail, soprano



Valerie Gabail studied jazz and musical comedy before taking courses in canto with Anne-Marie Rodde, and was unanimously distinguished with first prize in 1996. In 1998, she was awarded a Royaumont Foundation bursary to perfect her studies in New York.

Remarked by Marc Minkowski, who gave her first roles (Drusilla and Poppaea in *The Coronation of Poppaea* by Monteverdi), Valerie Gabail was soon performing in the leading baroque groups of today.

She regularly gives concerts in Europe (Ambronnay, Brussels, Beaune, Théâtre des Champs-Élysées), Latin America and Japan, under the batons of Christophe Rousset, Avner Biron, Jean-Claude Malgoire, Marc Minkowski, Michel Corboz, Paul MacCreesh, Roy Goodman, Wieland Kuijken and Charles Dutoit. Her repertoire passes with ease from Monteverdi to contemporary works. In parallel, Valerie Gabail has an intensive itinerary of chamber music and concerts.

With an extensive discography already to her name, she participated in the recording of the *Platée* and *Indes Galantes* DVDs. She has been nominated for the 2006 Victoires de la Musique in the Artistic Revelations section.

Jean-François Lombard, tenor



Jean-François Lombard began his studies of canto at the Rouen Region National Conservatory, in the class of Henri Bedex. Profoundly drawn to the music of the seventeenth and eighteenth centuries, he then took a Master's Degree at the Versailles Centre for Baroque Music and, on finishing his studies, made his debut in

Persée by Lully at the Ambronnay Festival.

Since then he has performed numerous roles from the baroque repertoire (the title role in Charpentier's *Actéon*, Valère and Damon in Rameau's *Indes Galantes*) in the company of prestigious ensembles (La Grande Écurie, La Chambre du Roy, Les Musiciens du Louvre, Les Arts Florissants, Le Concert Spirituel, Le Poème Harmonique, and La Symphonie du Marais). He has performed concerts with the National Orchestra of Bordeaux and the Regional Orchestra of Bayonne.

Nor has he neglected the music of the nineteenth and twentieth centuries, performing on stage at the Théâtre des Bouffes du Nord in Paris, with *lieder* by Schubert for solo tenor and male choir, accompanied by Alain Planes and the Accentus Chamber Choir, as well as in Weill's *Mahogany Songspiel* and Milhaud's *L'Homme et son Désir* at the Rouen Opera.

Jean-François Lombard has to date made an impressive number of critically acclaimed recordings.

Benoît Haller, tenor



After first being initiated as choir conductor in Alsace and Metz, Benoît Haller studied conducting under Hans Michael Beucler at the Musikochschule in Freiburg im Breisgau, where he was awarded a diploma in January 1996. In parallel, he studied canto with Helene Roth in Stras-

bourg, continuing at the Muzikochschule in Freiburg, where in 2002 he performed the role of Ferrando in Mozart's *Così fan tutte*, then that of Albert Herrind in the opera of the same name by Benjamin Britten, also in 2002.

Throughout these years of study, frequent tours in the company of renowned professional choirs have taken Benoît Haller all over Europe, to Hong Kong, Australia, Korea, Ukraine and the United States. He has performed as a soloist in numerous concerts and recordings, alongside such highly prestigious ensembles as the "Collegium Vocale Gent" of Philippe Herreweghe, the "Kammerchor Stuttgart" of Frieder Bernius, and the "Akademia" of François Lasserre.

Since 2002, he has been a soloist in the "Balthasar in Neumann Chor", led by Thomas Hengelbrock, performing with the ensemble in concerts (Purcell's *King Arthur*). In 2001, Benoît Haller founded "Chapelle Rhenane", an ensemble of vocalists mainly dedicated to baroque music.

Renaud Delaigue, Bass



After being awarded a Degree by the Lyon Superior National Conservatory of Music, Renaud Delaigue joined the Lyric Workshop of the Lyon National Opera for two seasons in 1995, during which he performed, among others, the role of Sarastro in *The Enchanted Flute* and Basilio in *The*

Barber of Seville. Likewise, he frequently performs in oratorios. His marked interest in the polyphonic discourse of the Renaissance has led him to practice this repertoire alongside the Clement Janequin ensemble, led by Dominique Visse, both in concerts and recordings, all of which have been lavishly praised by critics.

In 1999/2000 he took part in the production of the operas *The Coronation of Poppaea*, *Orfeo*, and *The Return of Ulysses* by Monteverdi, conducted by Jean-Claude Malgoire, who further accorded him his trust for Beethoven's *9th Symphony*, Haendel's *Messiah*, Mozart's *Requiem*, and Puccini's *Gianni Schicchi*. He has also performed the role of the Monk in *Don Carlo*, at the Metz Theatre; of the Pope in Berlioz's *Benvenuto Cellini*, for Radio France under the baton of John Nelson; of Arkel in *Pelléas et Mélisande*, at the d'Orsay Museum; and Herod in Berlioz's *L'Enfance du Christ*, at Notre Dame, with the Paris Ensemble Orchestral.

Philippe de Champaigne (1602-1674),
Le repas chez Simon le Pharisien,
Nantes, musée des Beaux-Arts.
©Photo RMN / © Gérard Blot.



From certain perspectives, the aesthetic of the Counter Reformation might be regarded as the last avatar of paganism. Of course, the Council of Trent (held episodically between 1543 and 1563), convened by the ultra-catholic Charles V, had as its scope not only to obstruct the progress of the Lutheran Reformation, but also, more broadly, to reassert Christian dogma and purify its sources (from this period dates the *Vulgate*, the official version of the Bible, approved in 1592). At the same time, the means employed in order to combat the new, humanist and rationalist, religion seem to have all converged in a single direction: reintegration of the transcendental dimension of faith. It is thus that there was an insistence on certain particularly occult aspects of Christian dogma, such as the mystery of the Trinity or the Immaculate Conception, as well as on the legends connected to numerous saints and on ritual pomp, notably the use of Latin, as opposed to the "vulgar tongue" recommended by Luther. All these were preferences which, turning their back on the course of history, moved in the direction of mythology. To the "intellectual" understanding of the divinity recommended by Protestantism, the Counter-Reformation opposes an intuitive, sensually affective approach: it is no longer a case of explanation so much as seduction.

In this sense, Catholic art of the sixteenth and seventeenth centuries, which we usually name "Baroque", will kindle fire from any wood, articulating itself in the most persuasive practices of rhetoric and theatre.

To this religious content must be added a number of philosophical notions. These proved decisive in the creation of what we now call "opera", or, more precisely, what was, at the time, called *seconda prattica*, the practice of declaimed song (as opposed to the polyphonic *prima prattica*), the source of the operatic art as we now know it.

Indeed, we cannot ignore the success of the Neoplatonic theories reintroduced through the writings of Marsilio Ficino (1433-1499), primarily in his *Theologia Platonica*. The association of Platonic thought with Christian dogma was to have a long posterity, with the precepts of Arcadia, the academy that reformed the opera at the beginning of the eighteenth century, marking its apogee. Running through this movement of thought, the ancient notion of the archetypes was, among others, integrated within a mystic vision of the world, according to which all sensual manifestations find their spiritual correspondents in heaven. Thus, *language*, taken in its largest sense (to include both the arts and articulate language equally), no longer exclusively serves to communicate, to represent an earthly reality, but also expresses the presentiment of a celestial super-reality.

When the first composers of *seconda prattica* (Peri, Caccini, Cavalieri, Monteverdi) insisted on the necessity of making sung words more distinctly audible, they did not do so in order to minimise the contribution of the music that accompanied them. On the contrary, they did so in order that, thanks to the music, words might be restored to something of their "magical", incantatory power, which they lost when they were viewed only through the lens of reason. The importance acquired by the theme

of Orpheus in the first operas of history is significant in this respect, since we know that the song of Orpheus was capable of enchanting animals, plants, rocks and even the divinities of the underworld. At the threshold of the baroque age, Orpheus thus restores the Word to its transcendental, which is to say magical, power.

The Roman music of the first half of the Seicento (seventeenth century) perfectly illustrates this obsession, which is the sole justification for a number of paradoxes. In this recording, the first of these paradoxes is that of the "subjects" treated: are we dealing with sacred or profane pieces, with creations which urge us to renounce the world, senses and pleasure, or which invite us to yield to them? It is impossible to decide. Certainly, the texts constantly reiterate: "flee from the world", "forget illusory love", "consider the passing of time", and "do not fall prey to transient beauty". They infinitely recycle the theme of the "vanities" so beloved of Franco-Flemish painting (*Vanitas vanitatum* is in fact also the title of an oratorio attributed to Carissimi). Nevertheless, these poems on the one hand constantly establish comparisons (through a string of abundant metaphors) between perceptible reality and the promises of the other world, while on the other hand they apprehend the divine in a form that could hardly be more carnal. The Virgin thus becomes a dove with wings as white as milk, Christ a vine with intoxicating must, tears a precious liquor. There is no longer any distinction between ancient Amor, that naked cherub armed with a quiver of arrows, and the love of Abraham for God.

Moreover, many of these poems gorged with mannerist images were written by illustrious names of

the Roman Curia. Among the writers drawn upon in the collection *Musica sacre e morali*, of which we have a few extracts here, can be found Cardinals Ubaldini and Rospigliosi, alongside illustrious predecessors such as Petrarca, Tasso or Giovan Battista Marino (as well as the composer himself).

As for the musical transposition of these verses, it merely extends their paradoxical character, inasmuch as Mazzocchi's scores often adopt forms that are apparently very little adapted to the subjects treated.

The careers of Domenico Mazzocchi (1592-1665) and his brother Virgilio (1597-1646) are a perfect illustration of this lyricism rich in contradictions. Born in the town of Civita Castellana, but becoming a Roman citizen in 1614, Domenico enters minor orders at the age of fourteen, before finishing his studies in law and being ordained a priest. In 1621, he enters the service of Cardinal Ippolito Aldobrandini. For the rest of his life, he will remain attached to this Florentine family, a true pillar of the Roman clergy – Pope Clement VIII was an Aldobrandini – and especially to Princess Olimpia, the niece of Pope Innocent X (to whom is dedicated the above-mentioned collection).

Although he left behind him more than a dozen volumes with various titles, Mazzocchi never had the official status of "composer". In any case, he would cease writing music for quite lengthy periods, for example between 1642 and 1653, dedicating himself in the meantime to another passion, namely history (particularly that of the Etruscans). Moreover, Domenico's musical activity appears to have been above all bound to religious institutions (such

as Trinita dei Pellegrini, of which the Aldobrandini cardinals were members), and, like Virgilio, he held a post at the Giulia chapel of Saint Peter's in Rome after 1629. The two Mazzocchi brothers contributed, together with their older colleague Stefano Landi (1587-1639) and the younger Luigi Rossi (1597-1653), to the foundation of what we might call the "school of Roman opera".

Consequently, it is difficult to determine whether the Mazzocchi brothers were amateur or professional musicians, churchmen or comedians – distinctions which, in the respective epoch, would in any case have had no relevance. For, as we shall see, there was nothing in those times and places to distinguish sacred from profane art, dilettante from remunerated activity.

Emilio Cavaleri (c. 1550-1602), unquestionably one of the "inventors" of *seconda prattica*, of monodic song accompanied by a continuous bass, may be regarded as the progenitor of Roman opera. However, Cavaleri did not leave behind a true opera, in that his *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, composed at Rome in 1600, is reminiscent of the *laudi* and mediaeval mysteries more than the dramatic genre contemporaneously explored by Jacopo Peri and Giulio Caccini in Florence. We owe the elaboration of an opera in the proper sense to Claudio Monteverdi (1567-1643), while the first example of a finished creation was his *Orfeo* (1607), produced at Mantua. The genre was later to find its country of adoption in Venice, where the first public theatre opened in 1637.

Rome, however, had taken up the baton, albeit in a slightly different style. The first profane works,

composed by Landi (*La Morte d'Orfeo*, 1619) and Domenico Mazzochi (*La Catena d'Adone*, a "fabula campestra" inspired by Giovan Battista Marino's *L'Adone*, written in 1626), were to be followed by pieces with edifying subjects, much more in keeping with the concerns of their ecclesiastical patrons, who were often also the authors of the texts transposed into music. Such, for example, is the case of Giulio Rospigliosi, cardinal, secretary of state and future pope (elected in 1667, under the name Clement IX), author of the libretto to *Sant'Alessio* (1631) by Landi and of another four dramas left by Virgilio Mazzocchi. In the case of the latter works, they were operas in the true sense, in that they were performed with sumptuous costumes and sets, and, moreover, they even contain *buffo* and/or choreographic intermezzos. Their subject matter, however, draws on the lives of the saints, while the audience, in contrast to that in Venice, remains select, admitted by invitation, and mostly made up of clerics, in whose residences the performances were held.

Thus, from the very outset, Roman lyric art appears strictly bound to the religious context, even if the sacred element is treated somewhat offhandedly. When the proprieties of religion do interrupt upon the customs of performance – especially in the notorious 1588 interdiction on women performing in public, which will hand the Roman opera over to the voices of eunuchs for more one and a half centuries! – they give the impression of hypocritical artifices or pointless pruderies...

Later, at the beginning of the eighteenth century, this collusion will become more apparent still when Popes Innocent XII and Clement XI forbid any theatrical performances in the Holy City, thus

opening the way for the flourishing of what shall, metonymically, be named "oratorio". Since, before becoming a musical genre, the oratorio was a religious congregation, founded in 1575 by St Philip Neri, then a place, the St Philip Neri Oratory, built by the fantastical architect Francesco Borromini in the 1640s. Following the example of the Jesuits, the Oratorians, fervent promulgators of the Counter-Reformation, labour to broadcast their precepts through the medium of "spiritual exercises", which to an equal extent combine reading and commentary of scripture with the media of music and pantomime. In order to win hearts, the scores of these *laudi spirituali* will be simple, melodious and memorable. They do not hesitate to borrow familiar themes and refrains, such as the rhythms of the *villanelle* (a dance whose name comes from the word for peasant, "*villano*").

The most simple of the creations in this recording belong to this genre. These include *Il Mondo fuggite* and *Fortuna su'l volto*, whose entertaining character seems to contradict its lachrymose text, or the paraphrase of the Song of Songs (*Surge propera amica mia*), whose sensual theme lends itself much better to such a reworking. In the latter piece, however, the dramatic intuition of the composer makes its appearance, rendering, in direct fashion, the change of interlocutor in the verse "*Perche non sorgere, dilletta*" through modification of tempo and measure. Indeed, Mazzocchi seems much more careful than Landi to make these pieces, whose abundant repetitions and strophe division might attenuate their impact, evolve in three tempos. Thus, in the moving *Vergine bella*, he strives, without sacrificing the popular flavour of the melody, to vary not only voices (soprano solo; two sopranos and alto; two sopranos;

alto solo; soprano solo; and finally a trio) but also rhythm (which changes abruptly to four-time for the prayer "*la via le addita*"), counterbalancing facile seduction with the effect of surprise.

Regarded as an "amateur" composer in his day, Mazzocchi stands out from his predecessors due to his taste for melodious passages: this is the reason why the illustrious madrigalist Sigismondo d'India (c. 1582-1629) was quick to deride his *Catena d'Adone*, regarding it as stuffed full of insipid "ariettes". To this assessment, Mazzocchi preferred the term "*mezz'aria*" (demi-air), explaining that he thereby wished to break the monotony of the recitative and hold the audience's attention.

The manner in which he adapts these principles to a more elevated text is remarkable in the wonderful musical transposition of the sonnet *La Maddalena ricore alle lagrime*. Here, the line continuously hesitates between declamation and lyricism, imperceptibly passing from one to the other, while repetition of the phrase endings contributes to the creation of two contrasting visions of the same words, one didactic the other affective. As the *lamento* progresses, the affective dimension begins to predominate, to the point of belabouring the soloist with clearly ornamental ecstasies on the words "*pianto*" and "*versate*", perfect musical counterparts to the languorous swoon of Bernini's St Theresa, created in the same period.

Without doubt, this hesitation between hedonism and rhetorical precision constitutes the essence of Mazzochi's art, which will never wholly fall into that expressionism, into that poignant melody which we find, during the same period, in certain Venetian

composers, such as Barbara Strozzi. The tropes that designate dolour (such as chromatic bass notes and the dissonance and modulations that mark the last verses of *La Maddalena*) are, in Mazzocchi's music, always counterbalanced by pure auditory pleasure.

The best example of this genre is furnished by his magnificent soprano duo in *The Passion of Christ*. Here, the more than pathetic pretext is from the outset contradicted by the "rondo" form, through the presence of a refrain ("*Piangete, occhi piangete*") which, in order to be dolorous (the sobbing of a voice broken by sighs is clearly audible) loses in literalness due to masochistic repetition. After an ornamental apogee (the liquid vocalisations mime the torrents of tears in "*Deh sgorgate di lagrime una piena*") and a poignant unison ("*Mentre chi mi die vita*"), the two voices seem finally to succumb to inebriation, to the narcissistic contemplation of their own splendour. Meanwhile, the rhythm accelerates and the phrases become ever more staccato, interrupting and superimposing each other in a lyrical orgasm that no longer has anything spiritual about it.

The confusion of genres is similarly manifest in the names Mazzocchi chooses for his works: the titles of the three collections published in 1638 (*Dialoghi e Sonetti*; *Madrigali*; and *Poemata*, after the Latin poems of Pope Urban VIII) evoke literary rather than musical forms. The titles of the two compilations from which were inspired *The Paladins* (*Musica sacre e morali*, 1640 and *Sacrae concertationes*, 1664) mingle liturgical and profane references, while the names chosen for each individual piece (*Concerto*, *Avia*, *Battaglia*, *Recitativo*) offer very little indication as to their structure.

During an epoch in which the text was still regarded as prevalent to the score, Mazzocchi, like his rival Rossi, seems to have intuited the exigencies proper to music in itself. He reveals himself as unusually precise in the indications for performance. In the preface to the *Dialoghi*, he goes so far as to define the manner in which a *mesa di voce* (the swelling and then diminution of the vocal emission) should be made. Similarly, he stipulates the use of *viola* (bowed strings) in a certain passage and of the guitar in another ("*Non si deve piangere per un vano amore*"), or even does away with harmonic bass completely in certain passages.

Mazzocchi is by no means a precursor; the means that he employs are rarely new. One may detect the shadow of Monteverdi in the use of the *conciato* (i.e. "agitated" style), which, through rapid repetition of the same note, syncope and sharp rhythms, evokes the heat of battle, or in the bellicose sound of trumpets at the beginning of *Battaglia per espugnare Amore* and in the verse "*M' s' impieta combatte*" from *Sopra Maria e Gesu*. Likewise, the impressive bass recitative in the second half of *Jesu, dulcis memoria* seems to be a calque of the celebrated Monteverdi madrigal *Ogni amante e guerrier* (published as late as 1638, in the eighth *Book of Madrigals*, but undoubtedly written and circulated much earlier). The mannerist use of echo in *Dialogo della cantica* can already be found in the fifth act of *Orfeo* and in the *Audi Coelum* motet from *Vespere della beata Vergine* (1610) by Monteverdi. Here, however, the voice that echoes the last words uttered by the soprano soloist changes their meaning, in order to guide the abstract, liturgical interpretation which must be imposed on an apparently human, intimate lament.

The pieces in Latin that make up Mazzocchi's last collection, *Sacrae Concertationes* (1664, but certainly composed much earlier), revealed on their publication a rather out of date character. Of sweeping proportions, these tackle dramatically charged subjects, "staging" not only the crossing of the Red Sea, but also the resurrection of Lazarus, the council of the Pharisees, the lamentations of King David, and the Apocalypse. These are all themes which, during the same period, Giacomo Carissimi (1605-1674), the "father" of the oratorio, treats in epic style (the genre of "sacred narratives"), with broad, audacious brushstrokes, according ample room for choral effusion and theatricality. As for Mazzocchi, he remains attached to the original form of oratorical entertainment, namely the *dialogue*, which still preserves some of the traits of the Platonic maieutic method.

Even if he does not refuse to play with contrasts in order to heighten the drama of the confrontation between the declaimer and the "chorus of the Daughters of Jerusalem" (*Dialogo della Cantica* – although a similar play of question/answer can already be found in *Pentimento di haver seguito Amore*), or "personalise" the Divine Voice in music, Mazzocchi, in the consolatory passages of *Vide, Domine*, nevertheless remains outside the tendency that was at the time taking dialogue in the direction of opera.

In spite of their length, the majestic *Domine ne in ira tua* and *Viri Sancti*, for example, incline to "lesser forms", such as the motet or madrigal, rather than the *genere rappresentativo*. The almost aleatory distribution of the text between the various voices, frequent recourse to the technique of imitation, the

abundance of (melic, chromatic, dissonant) "expressive accidents" and of indications as to tempo or interpretation all denote an art of the detail, an art of abstraction or even liturgy, rather than a will to the mimetic. In this case, rhetoric is still primary over theatre, the formal game primary over imitation of reality, and the recourse to surprise primary over cathartic solicitation.

In the second half of the seventeenth century, composers and baroque poets had not yet chosen between the different paths that might lead to the public's heart, nor between the different messages that they wished to convey. Hesitating between enchantment and instruction, between edification and seduction, demonstration and suggestion, description and symbolisation, they preserve intact the mystery of the word, while illuminating the significance of the notes, in a play of chiaroscuro that is as troubling to the hearing as it is limpid to the intuition.

Olivier Rouvière

(1) The listener must remember that the present programme was undoubtedly first performed by exclusively male soloists.

Battaglia per espugnare Amore

Guerra, guerra immortal contra il Tiranno,
Ch'uccide ogn'hor con lusinghiero inganno.
Generoso mio cor, deh non ti caglia
Venir seco a battaglia.
Sù, sù, risorgi, e con feroci carmi
Da lui ti sciogli,
E t'apparecchia all'armi.
All'armi, all'armi, à la battaglia, all'armi!
(qui si fa un poco di strepito d'instrumenti)
Sù, sù forte mio core, all'armi grida,
Spira solo vendetta, odio e furore,
Vinci, incatena, uccidi Amore.
Vanne, ardisci mio core,
Vanne, che teco pugna
Nudo Guerrier fanciullo e cieco.
(si repete: « sù, sù, risorgi, etc. »)

Domine, ne in ira tua

Domine ne in ira tua arguas me,
neque in furore tuo corripias me.
Miserere mei Domine,
Quoniam infirmus sum :
sana animam meam, quia peccavi tibi.

Miserere mei, Deus,
Quoniam in te confidit anima mea.

Tribulationes cordis mei dilatatae sunt ;
De necessitatibus meis eripe me, Domine.
Sana animam meam,
Quia peccavi tibi.

Domine, non secundum peccata nostra quae fecimus nos,
neque secundum iniquitates nostras retribuas nobis.
Adjuva nos, Deus salutaris noster
Et propter gloriam nominis tui,
Domine, libera nos,
et propitius esto peccatis nostris
propter sanctum nomen tuum.

Kampf um die Liebe zu besiegen

Krieg, ewig Krieg gen den Tyrannen
der unaufhörlich tötet, wenn er dich süß betrügt
Nur dich nicht bängen, du, mein zügiß Herz
zum Kampf ihn h'rauszufordern.
Wohlun nun, vorwärts und wach auf
von ihm befreie dich durch schlaunen Reiz
Vorwärts und zu den Waffen!
(die Instrumente produzieren Geräusche)
Vorwärts, vorwärts, mein tapfer Herz
und Gewehr über
Hass atme nur, und Wut und Rache
Besiege dann, und fessle und die Liebe töte.
Geh dann, sei tapfer nun mein Herz,
ein kriegerisches Kind ist der,
der nackt und blind dagegen kämpft.
(wiederholt: "vorwärts, vorwärts, wach auf...")

Domine, ne in ira tua

Herr, beschuldige mich nicht in Deinem Zorn,
Bezichtige mich nicht in Deinem Grimm,
Erbarm' Dich meiner, Herr
Denn schwach sitz' ich da;
Heile mich, Herr, denn ich habe mich an Dir versündigt.

Erbarm' Dich meiner, Herr
Meine Seele vertraut auf Dich.

Ohne Grenzen ist die Pein meiner Seele,
Heile sie, denn ich habe mich an Dir versündigt.

Herr, gib uns nicht das Maß unsrer Schuld zurück,
in die wir selber gestürzt, das Maß unsrer bösen Taten
Hilf uns, Herr, unser Erlöser, der Du bist
Verherrlicht sei Dein Name.
Befreie uns, Herr
Von unsrer Schuld
Geheiligt werde Dein Name.

Bataille pour triompher de l'amour

Guerre, guerre immortelle contre le tyran
Qui sans cesse assassine par ses plaisants mensonges.
Toi, mon courageux cœur, ne crains donc pas
De le provoquer au combat.
Va, va, réveille-toi et par de cruels charmes
De lui délivre-toi
Et endosse tes armes.
Aux armes, à la bataille, aux armes!
(ici se produit un petit vacarme d'instruments)
Va, va, cœur courageux, crie donc aux armes,
Ne respire que haine et vengeance et fureur,
Vaine, enchaîne, trucide Amour,
Va, enhardis-toi, mon cœur,
Va, car celui qui lutte contre toi
N'est qu'un guerrier enfant, et aveugle et nu.
(l'on répète: « va, va réveille-toi... »)

Domine, ne in ira tua

Seigneur, ne va pas m'accuser dans la colère,
Ne va pas m'accuser dans la fureur!
Ais pitié de moi, Seigneur,
Car je suis sans force:
Guéris moi, car j'ai péché contre toi.

Aie pitié de moi, Seigneur,
Car mon âme a confiance en toi.

La détresse de mon cœur n'a cessé de grandir ;
Guéris mon âme,
Car j'ai péché contre toi.

Seigneur, n'agis pas envers nous à la mesure des péchés que
nous avons commis, à la mesure de nos iniquités
Aide nous, Dieu notre salut,
Et libère nous
Pour la gloire de ton nom.

The Battle to defeat Love

War, eternal war against the tyrant
That ever slays with deceitful wile.
Courageous heart of mine, fear not
To come to him in battle.
Up, up, arise, and from his cruel charms
Deliver thyself,
And take up thy arms.
To arms, to arms, to battle, to arms!
(Here the instruments create a brief bubbling.)
Up, up, my stout heart, cry to arms,
Breathe only vengeance, hate, and fury,
Defeat, chain and slay Love.
Onward, be brave, my heart,
Onward, for he who fights against thee
Is nought but a Warrior child, naked and blind.
(Refrain: "Up, up, arise" etc.)

Domine, ne in ira tua

O Lord, rebuke me not in thine anger,
Neither chasten me in thy hot displeasure.
Have mercy upon me, O Lord,
For I am weak:
Heal my soul, for I have sinned before thee.

Have mercy upon me, God,
For my soul confides in thee.

Sorrows in my heart have been strewn;
Wrest me from my fate, O Lord. Heal my soul,
For I have sinned before thee.

Lord, not according to the sins we have committed,
Neither according to our iniquities shouldst thou requite us.
Help us, God our healer,
And by the glory of thy name,
O Lord, deliver us,
And let there be grace unto our sins,
According to thy holy name.

Contro gli allettamenti mondani

Il Mondo fuggite, che fede non hà ;
Lungi, lungi da me, pompe e tesori,
Ite pur lungi voi, falsi splendori ;
Ch' in van mi lusinga quel vostro baleno.
Sol quanto vi sprezzo più lieto è il mio seno.

Beato chi sa
Schernire quel lampo che tosto s'en va.
Il Mondo fuggite, che fede non hà.

Non vuo più seguire fallace beltà ;
Lungi, lungi da me, pianti e sospiri,
Ite pur lungi voi, ciechi desiri :
Che in van mi struggete per quella Sirena
Che quanto più alletta la cruda incatena.
Hor si che sarà
Felice quest'alma, che sciolta n'andrà,
Non vuo più seguire fallace beltà.

Fortuna, su'l volto un crine

Fortuna su'l volto
Un crine che splende
All'aura spiego.
Chi timido o stolto
La chioma non prende
La giunga se puo :
Il Cielo risplende e poscia s'imbruna,
Stendete la mano al crin di Fortuna.

Del tempo sù l'ali
Sparisce, si strugge
Il ben di quà giù ;
Udite Mortali
Letà, che s'en fugge,
Non torna mai più ;
Il Sole fiammeggi o splenda la Luna
Stendete la mano al crin di Fortuna.

Gegen den Reiz der Welt

Hütet euch vor Welt, die keine Treue kennt!
Pomp, Schätze, bleibt mir fern,
verschwinde, trügerische Pracht,
vergeblich blendet ja dein Glanz:
mein Herz ist wieder heiter, wenn ich euch verscheuche

Denn glücklich ist nur der,
der Glanz und Schätze zu verachten weiß,
die scheiden bald dahin.
Der heuchlerischen Schönheit folg ich willig nicht,
bleibt also fern, ihr Seufz und Tränen,
und geh mir fort du blindes Begehren,
vergeblich brenne ich für jene Sirene,
die grausam fesselt jeden Verehrer.
Ja, glücklich will die Seele sein,
sobald sie sich befreit
Der heuchlerischen Schönheit,
folg ich nicht mehr, o nein.

Fortuna, su'l volto un crine

Fortuna löst sich ihre Haare auf
im Wind.
Sie glänzen auf ihrer Stirn.
Wer scheu oder albern
ihren Haarschopf nicht fasst
der soll es jetzt tun, wenn er es kann!
Der Himmel glänzt, dann kommt der Reif:
Greift nun nach der Fortuna Haar.

Von der Zeit verweht
verschwinden und erlöschen
Vermögen unsrer Welt.
Nun hört dann Sterbliche:
Das Alter, das verflogen ist,
das niemals wiederkehrt.
Greift jetzt in Sonnenglut und bei des Mondes Strahlen
nach der Fortuna Haaren.

Contre les séductions du Monde

Fuyez le Monde, qui manque de foi !
Pompes et trésors, loin de moi,
Disparaissez, fausses splendeurs
En vain m'éblouit votre éclat :
C'est lorsque je vous dédaigne que mon cœur est le plus serein.

Heureux qui sait
Dédaigner ce lustre qui bien tôt s'éteint
Fuyez le Monde, qui manque de foi !

Je ne veux plus suivre la beauté trompeuse ;
Plaintes et soupirs, loin de moi,
Disparaissez, désirs aveuglés,
C'est en vain que vous me rongez pour cette sirène
Qui, plus elle plaît, cruellement enchaîne.
Oui, elle sera heureuse
Cette âme qui libre s'en ira.
Je ne veux plus suivre la beauté trompeuse.

Fortuna, su'l volto un crine

La Fortune livre
Au vent les cheveux
Qui sur son front brillent.
Qui sot ou timide
Ne saisit cette chevelure
La rattrape, s'il peut !
Le ciel respandit, puis descend la brume :
Tendez donc la main au crin de la Fortune !

Sur les ailes du temps,
Disparaît, s'éteint
Le bien d'ici-bas ;
Ecoutez, mortels :
L'âge qui s'enfuit
Jamais ne revient ;
Que le Soleil flamboie ou que brille la Lune
Tendez donc la main au crin de la Fortune !

Against the Charms of the World

Flee the World, which has no troth!
Hence, hence from me, pomps and treasures,
Get you gone, deceitful splendours,
In vain do you beguile me with your gleam:
Only when I spurn you is my heart more glad.

Happy he who knows
To spurn the flash that soon is dimmed.
Flee the World, which has no troth!

I shall no more pursue fallacious beauty.
Hence, hence from me, complaints and sighs,
Get you gone, blind desires,
In vain do you consume me for that Siren's sake,
Who more cruelly shackles the more she's liked.
Yes, how happy this soul will be
When it will be released.
I shall no more pursue fallacious beauty.

Fortuna, su'l volto un crine

Fortuna wafes
In the breeze tresses that
Do dazzle beneath her brow.
He who, timid or a fool,
Does not grasp her locks,
Let him catch her if he can!
The heavens shine, then comes the mist
Reach out thy hand to the tresses of Fortuna!

Beneath the wings of time
The goodness of this world
Does vanish and melt away.
Hearken, mortals,
Hurrying time
Will never more return.
Beneath the fires of the Sun or the ray of the Moon,
Reach out thy hand to the tresses of Fortuna!

Jesu, Dulcis Memoria

Prima parte

Jesu, dulcis Memoria,
dans vera cordi gaudia ;
sed super mel et omnia,
ejus dulcis praesentia.

Nil canitur suavius,
Nil auditur jucundius,
Nil cogitatur dulcius,
Quam Jesus Dei Filius.

Seconda parte

Jesu, dulcedo cordium,
Fons vivus, lumen mentium,
Excedens omne gaudium
Et omne desiderium.

Nec lingua valet dicere,
Nec littera exprimere ;
Expertus potest credere,
Quid sit Jesum diligere.

Jesu, decus angelicum,
In aure dulce canticum,
In ore mel mirificum
In corde nectar caelicum.

O beatum incendium,
Et ardens desiderium,
O dulce refrigerium
Amare Dei Filium !

Ode alla Beatissima Vergine

Vergine bella, in cui raduna
Del Cielo i fregi l'eterno Rè :
Te veste il Sole, a te la Luna
Hà per suo vanto baciare il piè.
Su le tue chiome ardono Stelle
Cui cede l'oro, ch'adorna il di
Sotto il tuo manto, alme rubelle

Jesu, Dulcis Memoria

Erster Teil

Süß ist der Gedanke an Jesus,
Er gibt uns wahre Herzensfreude;
Mehr als der Honig, süßer als alles Andre
Sein Wesen ist süße Linderung unsrer Seelen.

Wohl ist kein lieblicher Gesang
Nichts Köstlicher zu hören,
Nichts Süßer zu denken
Als Jesus, der Sohn Gottes.

Zweiter Teil

Mein Jesu, Du, süßer Gedanke,
Ewig Quelle und Licht des Geistes
Freude unter Freuden
Über allem Wunsch erhaben.

Unaussprechlich
Unausdrücklich
Außer dem, der selbst gefühlt, er allein weiss
Was die Liebe für Jesus bedeutet.

O Jesu, Du engelhafte Schönheit
Süßes Murmeln in unser Ohr
Durchduftet Honig auf unsren Lippen
Himmlisch Nektar unsrer Herzen.

Wohl brennt ein himmlisches Feuer
Und welche Inbrunst so heiß?
Wie süß die Kühle, die uns umhüllt
Es ist die Liebe für den Gottes Sohn.

Ode auf die Allerglücklichste Jungfrau

Du Allerschönste Jungfrau, in der der ewig Kaiser
des Himmels Schätze vereint:
Die Sonne umhüllt dich, der Mond
der küsst deine Füße zum Lob.
In deinen Haaren strahlen die Sterne,
das Gold ist deins, das dich am Tag beschmückt;
Holde Seelen fassen unter Deinem Gewand den Himmel,

Jesu, Dulcis Memoria

Première partie

Jésus est un doux souvenir
Qui met au cœur la joie parfaite ;
Plus que le miel et plus que tout,
Sa présence est douce à nos âmes.

On ne chante rien de plus beau,
On n'entend rien de plus exquis,
On ne médite rien de plus beau
Que le nom de Jésus, fils de Dieu.

Seconde partie

Jésus, toi douceur de nos cœurs,
Source vive, lumière des esprits,
Joie plus grande que toute joie
Bien au-delà de tout désir.

Ni la langue ne peut le dire,
Ni l'écrire, ni l'exprimer ;
Seul qui l'a éprouvé peut croire
Ce que c'est que d'aimer Jésus.

Jésus, toi Beauté angélique,
Douce clameur à nos oreilles,
Miel délicieux à notre bouche,
Nectar céleste pour nos cœurs.

Quel est ce grand feu qui nous brûle ?
Quel est ce désir si ardent ?
Ce rafraichissement si doux ?
C'est de l'aimer, le fils de Dieu !

Ode à la Bienheureuse Vierge

Belle Vierge, en qui le Monarque éternel
A rassemblé les parures du Ciel :
Le Soleil te vêt, et la Lune,
Pour sa gloire, te baise le pied.
Dans tes cheveux, brillent les astres,
Auquel l'or cède, que le jour pare ;
Sous ton manteau, les âmes fières

Jesu, Dulcis Memoria

First Part

Jesus, sweet Memory,
Granting the heart true joy;
But above honey and all else
Is His sweet presence.

Nought can be sung more pleasingly,
Nought can be heard more delightfully,
Nought can be thought more sweetly
Than Jesus the Son of God.

Second Part

Jesus, sweetness of hearts,
Living fount, light of minds,
Exceeding all joy
And all desire.

Nor tongue suffices to say,
Nor writing to express;
Who has tried may believe,
What it is to love Jesus.

Jesus, angelic splendour,
Sweet monody in the ear,
Marvellous honey in the mouth,
Heavenly nectar in the heart.

O blessed fire,
And ardent desire,
O sweet refreshment
To love the Son of God!

Ode to the Blessed Virgin

Blessed Virgin, in whom the King eternal
Has gathered all the ornaments of Heaven:
The sun does garb thee, and the Moon
Has for her glory the kissing of thy foot.
In thy tresses glitter stars,
To thee yields the gold that adorns the day.
Beneath thy mantle rebellious souls

Riedono al Cielo ch'in te s'apri.
Cieca quest'alma anco travia
Che fra gli horrori scorta non ha :
Tu le apri i lumi e tu la via
Le addita, o Madre d'alta pietà.

Dialogo della Cantica

Adjuro vos, filiae Jerusalem.
Num quem diligit anima mea vidistis?
Qualis est dilectus tuus ex dilecto,
Quia sic adjurasti nos?

Amor meus candidus et rubicundus
Crucifixus est,
Et ipse est dilectus meus.
Vidimus eum non habentem speciem neque decorem,
Unde nec reputavimus eum.

O quam pulcher est et decorus in ipsa sui depositione decoris!
Ubi pietas magis effulget.

Surgam et circuibo civitatem quarens
per vicos et plateas.

En, dilectus meus loquitur mihi:
Veni, veni, dilecte mi.
Egrediamur in agrum,
In villis commoremur.
Si moram feceris,
Expectabo te et sustinebo,
Donec inveniam.

Quid faciam, ut cito venias
Et appareas ante faciem meam,
Quia vox tua dulcis,
Et facies tua decora.

Suppliciter exoro:
Surge, prospera et veni.
Curte mi Amor, curte,
Veni mi Amor, veni.

der sich durch dich auftut.
Blind ist die Seele, die immer noch irrt
dem Unheil entgegen ohne Begleit:
Öffn' ihr die Augen zum richtigen Wege,
zeig ihn ihr, o barmherzige Mutter!

Dialogo della Cantica

Ich fleh euch an, Töchter Jerusalems, sagt nur,
Habt ihr denn nicht den Geliebten meiner Seele gesichtet?
Was hat er denn, den du liebst
Dass du uns so inständig bittest?

Mein Geliebter ist blass und bläulichrot
Und Er wurde bekreuzigt
Er ist Geliebter mein
Uns zeigt' er sich frei von Pracht und Wappen
So konnten wir ihn nicht erkennen.

O wie schön und prächtig Er ist
Wenn auch darauf verzichtet
Umso glänzender ist seine Frömmigkeit.

Ich gehe dann in der Stadt herum
Ich will ihn suchen auf Strassen und Märkten!

Nun spricht mich mein Geliebter an.
Komm nur, komm Geliebter mein,
Hinaus auf Felder
In Dörfern machen halt.
Und bist Du spät
So will ich Deiner warten, voll Geduld
Bis ich Dich wieder finde.

Was soll ich also tun, damit Du schneller kommst
Und Dich vor meinen Augen zeigst?
Denn sanft ist Deine Stimme
Und herrlich Antlitz Dein.

Ich fleh Dich an:
Auf und her, Geliebter!
Beeil Dich nur und lauf dann
Komm, Geliebter mein, komm nur!

Gagnent le Ciel qui s'ouvre en toi.
Aveugle est cette âme encore égarée
Qui va sans guide au sein de l'effroi:
Dessille ses yeux, et la juste voix
Montre-lui, ô Mère de grande piété!

Dialogo della Cantica

Je vous implore, Filles de Jérusalem;
Avez-vous vu celui qu'aime mon âme?
Qu'a-t-il, Celui que tu aimes,
Pour que tu nous implores ainsi?

Mon bien aimé est clair et rose.
Il a été crucifié,
Et c'est lui qui est mon bien aimé.
Nous l'avons vu sans aspect (...)
De sorte que nous ne l'avons pas remarqué.

O comme il est beau et splendide jusqu'à son renoncement à la
splendeur! C'est là que brille encore plus sa fidélité.

Je me lèverai et je ferai le tour de la ville
Je le chercherai dans les rues et les places.

Voici que mon bien-aimé me parle.
Viens, viens mon bien-aimé!
Sortons dans la campagne,
Arrêtons nous dans les villages.
Si tu tardes,
J'attendrai, je patienterai
Jusqu'à ce que je te trouve.

Que ferais-je, pour que tu viennes vite,
Et que tu te montres devant moi?
Car ta voix est douce,
Et ton visage est beau.

Je t'implore en suppliant:
Lève toi, hâte toi et viens!
Accours mon bien-aimé, accours,
Viens mon bien-aimé, viens!

Do gain the Heaven that in thee opens wide.
Blind is the soul still errant
That unguided through horrors goes.
Open his eyes and show him
The path, O, Mother most merciful!

Dialogo della Cantica

I beseech you, daughters of Jerusalem.
Have you seen him whom my heart loves?
What kind of love do you love
That you beseech us so?

My love, white and ruddy,
Has been crucified,
It is he who is my love.
We saw him without his splendour or beauty,
Whence we recked him not.

O how comely and beautiful he is in laying aside his beauty,
Whereby his holiness blazes forth all the more!

Let me arise and roam the city seeking
Through the streets and ways.

Behold! My love speaketh to me:
Come, come, my love!
Let us go into the fields,
Let us linger at farms,
If thou shouldst delay,
I shall await thee and endure,
Until I find thee out.

What should I do, that thou might speedily come
And show thyself before my face?
For sweet is thy voice,
And beautiful thy face.

Humbly I beseech:
Arise, hasten and come!
Run, my Love, run,
Come, my Love, come.

Ecce vocavi illum et respondit mihi,
Quasivi et non inveni.
Ideo adjuro vos :
Si inveneritis dilectum meum,
Ut nuntietis ei, quia amore languo,
Et dicetis :

Fasciculus myrrhae dilectus meus Christus est,
Inter ubera mea commorabitur.
Fasciculus myrrhae dilectus noster,
Dilectus noster Christus est.
Inter ubera nostra commorabitur.

La Madalena ricorre alle lagrime

Lagrime amare all'anima che languo
Socorrete pietose : il dente rio
Già v'imprime d'Inferno il crudel angue
E mortifera piaga, ohimè, v'aprio !

Ben vuol sanarla il Redentore esangue
Ma indarno sparso il prezioso rio
Sarà per lei di quel beato sangue
Senza il doglioso humor del pianto mio.

Su dunque, amare lagrime, correte
Agl'occhi ognor da questo cor pentito
Versate pur, che di voi sol ho sete.

Se tanto il liquor vostro è in Ciel gradito
Diro da voi che voi quell'acque siete
Ch'uscir col sangue da Gesù ferito.

Sopra Maria e Giesù

Colombella, che di latte
Sparge l'ali in lucid'onde,
E Maria, ch'in cuore asconde
Purità di nevi intatte.
Ma s'empietà combatte,
Ella è fra draghi horribili
Di strali aquila armata,

Gerufen hab' ich ihn, und Er gab keine Antwort
Gesucht, doch nicht gefunden.
Drum fleh' euch wieder an:
Begegnet ihr meinem Geliebten,
Schnell gebt das kund, denn krank bin ich vor Liebe
Und sagt dann:

Mein geliebter Christus ist mir ein Beutelchen Myrrhe
Das auf meiner Brust ruht
Ein Beutelchen Myrrhe ist unser Geliebter
Es ist Christus und ruht auf unsren Brüsten.

Magdalena sucht die Erlösung in Tränen

Bittere Tränen, erbarmt euch und helft
einem Herzen, das sich verzehrt: die unerbittliche Schlange
des Inferno biss es mit ihrem schuldigen Zahn
und weh, sie hat ihm tödliches Leid getan!

Der blasse Erlöser wollte es betreuen,
doch vergeblich verflöss der kostbare Strom
seines heiligen Blutes
ohne das schmerzliche Gefühl meines Weinens.

Sodann fließt heraus, o bittere Tränen.
unaufhörlich aus den Augen eines reuenden Herzens:
Quellt nur, denn ihr allein stillt meinen Durst.

Und sollte euer Guss so teuer sein im Himmel,
so seid ihr mir der Trunk
der aus dem Jesus selbst mit seinem Blut zusammen quillt.

Über Maria und Jesus

Ein Täubchen, dem nur der Milch
klare Welle auf die Flügel fließt,
ist Maria, die in ihrem Herzen birgt
die Unschuld reiner Schneewebe.
Wenn aber der Kampf gen die Untreue,
umringt von fürchterlichen Drachen
ein Adler ist mit Lanzen bewaffnet;

Voici que je l'ai appelé et qu'il m'a répondu.
Je l'ai cherché et je ne l'ai pas trouvé.
C'est pour cela que je vous implore :
Si vous rencontrez mon bien-aimé,
Avertissez moi, car je suis malade d'amour,
Et vous direz :

Mon bien-aimé le Christ est pour moi un sachet de myrrhe,
entre mes seins, il reposera :
Il est un sachet de myrrhe, notre bien-aimé
C'est le Christ, il reposera entre nos seins.

Madeleine a recours aux pleurs

Larmes amères, secourez par pitié
Une âme qui languit : le cruel serpent
De l'enfer y a porté coupable dent
Hélas, et plaie mortelle y a creusé !

L'exsangue Rédempteur voulut bien la soigner,
Mais c'est en vain que le fleuve précieux
Par lui serait versé de ce sang bienheureux
Sans l'humeur douloureuse de mes pleurs.

Ainsi, montez, larmes amères,
Sans cesse aux yeux d'un cœur qui se repend :
Coulez, car de vous seules je suis altérée.

Si tant votre flot du Ciel est apprécié
De vous je dirai que vous êtes liqueur
Qui de Jésus blessé sortit avec le sang.

Sur Marie et Jésus

Douce colombe, qui du lait
L'onde claire répand sur ses ailes,
Telle est Marie, qui en son cœur recèle
La pureté d'intactes neiges.
Mais lorsqu'elle combat l'impiété,
Parmi les dragons horribles
Elle est l'aigle de traits armé ;

Lo! I called him and he answered me,
I sought and found him not.
Therefore I beseech you:
If you find my love,
Make it known to him, because I languish for love,
And say you:

Christ my love is a pouch of myrrh,
In my bosom he nestles.
A pouch of myrrh is our love,
Christ is our love.
In our bosom he nestles.

Magdalene seeks Salvation in Tears

You bitter tears of a heart that yearns,
For pity's sake assist: with evil tooth
The cruel serpent of Hell has bit
And, woe, a mortal wound has left!

The bloodless Saviour wished to tend it,
But in vain would he have shed the precious river
Of his most blessed blood
Except with the dolorous humour of my plaint.

Come then bitter tears, stream
Ceaselessly from the eyes of a repentant heart:
Flow, for only you will quench my thirst.

And if your liquor is so prized in Heaven,
I shall say you are the liquor
That flowed with the blood of wounded Jesus.

On Mary and Jesus

A dove, who with milk
Sprinkles her wings in lustrous waves,
Is Mary, who in her heart conceals
The purity of unblemished snows.
But when she battles impiety,
Amid horrid dragons

L'Itra d'inferno sibili,
Sotto al suo piede
Io la vedro calcata.
O rari esempi in terra :
Ella è colomba in pace, aquila in guerra.

Se d'un candido agnello
S'offre agli occhi il candor puro,
In quel viso io raffiguro
Di Giesù l'alma e l'affetto.
Ma se dall'ampio petto
Manda ruggiti all'aria
Leon terror del bosco,
L'ira agli empì contraria,
Di Giesù fulminante io riconosco :
Fia con bel paragone,
Agnello ai giusti, all'impetò leone.

Viri Sancti

Viri sancti gloriosum sanguinem fuderunt pro Domino.
Amarevunt Christum invita sua,
Invitati sunt eum in morte sua.
Et ideo coronas triumphales meruerunt.

Isti sunt qui venerunt ex magna tribulatione
Et laverunt stolas suas in sanguine Agni.
Et ideo coronas triumphales meruerunt.
Contemnentes aulam regiam pervenerunt,
ad regna caelestia.
Et ideo coronas triumphales meruerunt.

Pentimento di baver seguito Amore

Non ha, non ha più loco
Nel mio petto il tuo foco
Ma splendon nel mio cor fiamme più pure :
Altri tempi, altre cure.
Mi spiace la face
Che dolce a me fu.
Se credi mai più
Goder ne miei danni

Mag Hydra aus der Hölle brüllen,
so seh ich sie zu dessen Füßen fallen.
O seltenes Vorbild auf Erden:
Täubchen im Frieden,
Adler im Krieg!

Und sollte sich dem Blick aus dem unschuldig Lamm
sich pure Reinheit zeigen,
erkenn ich dann in diesem Bild
von Jesus Herze und Besinnung.
Wenn's aber aus sein mächtig Brust
der Löwe ist, der Wälder Schreck
mit täubendem Gebrülle
und Wut auf Schlechtgesinnte,
So seh ich den betrübten Jesus:
Er sei dann, als ein gutes Vorbild,
Lamm den Gerechten, den Frevelhaften wie ein Löwe!

Viri Sancti

Frommer Männer gepriesen Blut floss für unsren Herrn
Christus liebten sie
Und folgten Ihm bis in den Tod
Drum belohnt man sie mit glorreichen Kronen

Denn sie verachteten königliche Höfe
Dafür kamen sie in das himmlische Königtum.
Drum belohnt man sie mit glorreichen Kronen.

Die Reue geliebt zu haben

Nein, es gibt keinen Raum
mehr in meiner Brust
wo ich dich doch so sehr liebte.
Mildere Flammen lodern in meinem Herzen:
Andere Zeiten, andere Sorgen:
Mir ist die Inbrunst, die einst so süß, zuwider.
O wie du dich täuschst, wenn du glaubst,
dich meiner Klage ewig zu freuen!

Que des enfers siffle l'Hydre,
Je la verrai tomber à ses pieds.
O rare exemple sur la Terre :
Colombe dans la paix,
elle est aigle dans la guerre !

Si d'un candide agnelet
S'offre aux yeux la blancheur pure
Je reconnais à cet aspect
De Jésus l'âme et le sentiment.
Mais si de sa vaste poitrine
Le lion, terreur des forêts,
Tire et lance ses rugissements,
La fureur contraire aux méchants
J'entends de Jésus irrité :
Qu'il soit, à ce bel exemple,
Aux justes un agneau, à l'impie un lion !

Viri Sancti

Les saints hommes ont versé leur sang glorieux pour le Seigneur.
Ils ont aimé le Christ,
Ils l'ont imité dans leur mort.
C'est pourquoi ils ont reçu des couronnes triomphales.

Ce sont eux qui sont venus de la grande détresse.
Ils ont lavé leurs robes dans le sang de l'Agneau.
C'est pourquoi ils ont reçu des couronnes triomphales.
Ils ont méprisé la cour royale,
Et ils sont arrivés au Royaume des Cieux.
C'est pourquoi ils ont reçu des couronnes triomphales.

Regret d'avoir suivi l'Amour

Non, il n'a plus de place
Dans ma poitrine, ton amour :
Car me brûlent au cœur plus belles flammes.
Autres temps, autres soins :
Me déplaît l'ardeur
Qui me fut si douce ;
Si tu crois toujours
Jouir de mes maux,

She is an eagle armed with barbs.
Hell's Hydra shrills,
At her feet I see it fall.
Example rare on Earth:
Dove in peace,
eagle in war!

If from an innocent lamb
The gaze is offered nought but pure candour,
In that image, I descry the soul and love of Jesus.
But if from his powerful breast
The lion, the terror of the woods,
Releases into the air his roar,
Fury against the lawless,
I descry Jesus moved to ire:
Let this be a likeness:
Lamb to the just, lion to the impious!

Viri Sancti

For the Lord saintly men their glorious blood did shed.
They loved Christ in life,
They are summoned to him in death.
And therefore were they worthy of triumphal wreaths.

It is they who emerged from great tribulation
And drenched their garments with the blood of the Lamb.
And therefore were they worthy of triumphal wreaths.
Despising kingly courts, they reached
The celestial kingdom.
And therefore were they worthy of triumphal wreaths.

The Regret of having followed Love

No, in my breast there is no place
For the love I bore thee.
My heart burns overwhelmed by gentler flames:
Other times, other cares:
Now I abhor the ardour
That once seemed so sweet
If thou thinkst that my grief
Will ever gladden thee,

Oh quanto t'inganni !

Non piu, non piu sereno
A me sembra il tuo senno
E le tue luci a me so fatte oscure :

Altri tempi, altre cure.
Per vero sentiero
Va libero il piè,
Se sperì per te
Ch'io torni agli affanni,
Oh quanto t'inganni !

Dovemo piangere la Passione di N.S.

Piangete, piangete, occhi piangete,
Non più gli altrui rigori, o il dolor mio,
Ma il dolor del mio Dio,
Che del mio pianto ha sete.
Piangete, piangete, occhi piangete.

Deh, non piangete più
La feritate di terrena beltate
Piangete la pietà, l'amor di Lui
Che langue, (oh Dio) per cui ?
Langue perche di mia salute ha sete.
Piangete, occhi piangete.

Non piangete d'Amor l'arco mortale,
Mà quell'arco vitale
Di quelle braccia aperte,
Arco pietoso e forte
Che saetto la morte
Con ferita, onde voi salute havete.
Piangete, occhi piangete.

Non piangete gli strali
Ond'empio amor terreno
Già mi trafisse il seno
Questi piangete, ohimè, chiodi pungenti
Delle piante innocenti,
Avventar questi strali
Vostre colpe mortali,

Nein, mir scheint jetzt deine Brust nicht mehr so süß,
wie sie vor Zeiten war,
und deiner Augen Zauber ist verschwunden.
Andere Zeiten, andere Sorgen:
einen gerechteren Weg
gehe ich nun befreiten Fußes.
O wie du dich täuschst, wenn du hoffst,
mich deinetwegen zu quälen wie einst.

Wir müssen die Leiden Christi beweinen

Beweinet, o beweinet, die Augen mein,
Nicht andrer Bosheit oder meine Schmerzen,
vielmehr die Schmerzen unseres Herrn,
dem es nach unseren Tränen durstet.
Weinet, o weinet ihr Augen mein.

Ah, beweinet doch nicht vergeblich
der weltlichen Schönheit Schmerzen;
Vielmehr beweinet die Frömmigkeit und Liebe dessen,
der leidet, o Herr! Für wen?
Dessen, der leidet an Durst nach meiner Erlösung.
Weinet, o weinet, ihr Augen mein.

Weinet nicht nach dem Amors tödlichen Bogen,
vielmehr nach jenem Bogen, der voll Leben
und mit weit gebreiteten Armen,
einem vergibt, und mächtig den Tod vertrieben,
wenn er, die Wunde heilend,
Genesung bringt.
Weinet, o weinet, ihr Augen mein.

Weinet nicht wegen der Pfeile,
mit denen eine nichtige, irdische Liebe
in meine Brust schoss.
O weh, vielmehr für die schrecklichen Bolzen,
die Seine unschuldigen Füße nagelten.
Eine Pfeilwolke ist
eure weltliche Sünde:

Quelle est ton erreur !

Non, plus si délectable
Ton sein ne m'apparait
Et tes yeux pour moi sont devenus sans charmes.

Autre temps, autres soins :
Par un plus sûr sentier
Libres vont mes pas ;
Si tu espères que pour toi
Je souffre comme autrefois
Quelle est ton erreur !

Il nous faut pleurer la Passion du Christ

Pleurez, pleurez, mes yeux, pleurez,
Non la rigueur d'autrui, ou mes peines,
Mais la douleur de mon Dieu,
Qui a soif de mes pleurs.
Pleurez, pleurez, mes yeux, pleurez.

Ah, ne pleurez donc plus
La blessure d'une mondaine beauté ;
Pleurez sur la pitié, l'amour de Celui
Qui languit, ô Dieu ! pour qui ?
Qui languit, de mon salut altéré,
Pleurez, pleurez, mes yeux, pleurez.

Ne pleurez point sur l'arc mortel d'amour
Mais sur cet arc de vie
L'arc de ces bras ouverts grand,
Cet arc aimant et fort
Qui foudroya la mort
D'une blessure qui la santé vous rend.
Pleurez, pleurez, mes yeux, pleurez.

Ne pleurez pas sur les traits
Qu'un vain amour terrestre
Dans mon sein a fichés ;
Hélas, pleurez ces clous cruels
Dans Ses pieds innocents ;
Vos fautes d'ici-bas
Ces flèches ont lancées :

Oh, how thou art deluded!

No, thy breast no longer seems to me
So sweet as formerly,
And to me thy eyes have lost their charm.

Other times, other cares:
A straighter path
Do my steps now freely pursue.
If thou hopest that for thee
I shall suffer as before,
Oh, how thou art deluded!

We must weep for the Passion of Christ

Weep, weep, eyes, weep,
Not for another's rigours or my dolour,
But for the dolour of my Lord,
Who thirsts for my tears.
Weep, weep, eyes, weep.

Ah, weep no more in vain
For the wounds of worldly beauty;
Weep for the piety and love of Him
That languishes (O, Lord!), for whom?
He languishes of thirst for my salvation.
Weep, eyes, weep.

Weep no more for the deadly bow of Love,
But for the bow of life,
The bow of those open arms,
The forgiving and powerful bow
That banished death
With the wound by which you have salvation.
Weep, eyes, weep.

Weep no more for the bars
That earthly love
Has embedded in my breast.
Alas, weep for the dreadful nails
In his guiltless feet.
Your worldly sins
Did launch the hail of bars:

Voi, voi gli arcieri sete,
Piangete, occhi piangete.

Occhi miei che spargeste
Di lagrime i torrenti
Per due begli occhi ardenti,
Spargete hor caldi fiumi
Per quell Fattor celeste
Che creò quei bei lumi.
Voi che del pianto aveste
Nulla o poca mercede
Da chi non cura o crede
Deh sgorgate di lagrime
Una piena per quel Fattor, che rende
Vero amor per amor, gioia per pianto ;
Voi che piangeste tanto
Hor come, occhi miei lassi, aridi siete ?
Piangete, occhi piangete.

Mentre che mi diè vità
Per me fatto mortale
A morte langue
Si prodigo di sangue,
Occhi miei, voi di due lagrimette
Avari sete.
Piangete, occhi piangete.

Surge propra Amica mea

Fin dal Mote Sion odo parole
Di chi salvarmi brama
Che mosso da pietà pur come suole
Soave a se mi chiama.
Perche non sorgere, diletta mia
Perche tuoi passi affreni ?
Sorgi bellissima a gli occhi miei
Sorge veloce e vieni.

Homai del verno rìa placata è l'ira,
Sono i nemi spariti,
Ecco il nostro terren si mira
E danno odor le viti
Per che, etc.

Ihr seid die Schützen.
Weinet, o weinet, ihr Augen mein.

Ah, ihr Augen, die ihr
in Strömen weinet
nach zwei schönen, glühenden Augen,
Begießt nun mit eurem heißen Guss
den himmlischen Schöpfer,
der jene Blicke schuf.
Ihr genosset mit euren Tränen kaum
Wohlwollen deren,
die gleichgültig oder gar gleichgültig war,
Ah, vergießt dann ein Meer von Tränen
für den Schöpfer, der die Liebe
mit wahrer Liebe belohnt,
die Tränen mit Freud.
Ihr, die ihr so sehr weinet,
seid ihr nun wohl trocken, o müde Augen mein?
Weinet, o weinet, ihr Augen mein!
Der mir Leben geschenkt,
und meinewegen ein Sterblicher wurde,
liegt nun im Sterben
Sein alles Blut fließt aus,
ihr Augen mein, zwei demütige Tränen
begehrt ihr wohl?
Weinet, o weinet, ihr Augen mein!

Richte dich rasch auf, meine Freundin

Von dem Berge Sion echot die Stimme
Dessen, der mich erlösen will,
Dessen, der erbarmlich mich wie immer
sanft zu sich ruft.
„Warum richtest du dich nicht auf, du Freundin mein,
Was zügelst du die Schritte dein?
Richte dich nur auf, du Allerschönste, vor meinen Augen,
Rasch richte dich nur auf und komm zu mir.“

Nun ist die Wut des Winters blutig Wurm vorbei,
die Wolken sind zerstreut,
Man kann des Landes Umriss flüchtig sehn
Weinberge duften nun betörend.
„Warum richtest du dich nicht auf...“

Vous êtes ses archers.
Pleurez, pleurez, mes yeux, pleurez.

Ah, mes yeux, qui versèrent
Des larmes à torrents
Pour deux beaux yeux ardents,
Versez vos flots brûlants
Sur le céleste Auteur
Qui ces regards créa,
Vous dont les pleurs n'ont reçu
Aucune ou peu de pitié
De qui n'en eut cure ou n'y crut,
Ah, videz de larmes une crue
Pour le Créateur, qui rend
Amour vrai pour amour, joie pour pleurs ;
Vous qui pleuriez tant,
Etes-vous donc à sec, ô mes yeux las ?
Pleurez, pleurez, mes yeux, pleurez !

Quand languit dans la mort,
Prodigue de son sang,
Rendu mortel pour moi,
Celui qui m'a la vie donnée,
Ah mes yeux, vous êtes avares
De deux pauvres larmes ?
Pleurez, pleurez, mes yeux, pleurez !

Lève-toi vite, mon amie

Venue des monts de Sion, j'entends la voix
De Celui qui veut mon salut,
Qui, mû par la pitié, comme toujours
M'appelle à lui doucement.
« Que ne te lèves-tu, mon aimée,
Que retiens-tu tes pas ?
Dresse-toi, ma très belle, à mes yeux
Lève-toi et viens en hâte à moi. »

L'ire du ver cruel de l'hiver est passée,
Les nuages sont dissipés,
L'on voit nos terres désormais
Et nos vignes sont embaumées.
« Que ne te lèves-tu, etc. »

You, you are the archers.
Weep, eyes, weep.

Ah, mine eyes that have shed
Torrents of tears
For two burning eyes,
Shed your ardent stream
For the heavenly Creator
That did those gazes fashion.
You, whose plaints have received
Goodwill either none or too little
From him who cared or believed not,
Ah, shed a sea of tears
For the Creator who ransoms
Love with true love, tears with joy.
You that weep so oft,
Have you run dry, my weary eyes?
Weep, eyes, weep.

While he that gave me life
And for me became flesh
Languishes to death,
Shedding all his blood,
My eyes, do you begrudge
Two paltry tears?
Weep, eyes, weep!

Quickly arise, My Friend

From Mount Sion I hear the voice
Of Him that craves my salvation,
Of Him that, moved to mercy, ever
Gently calls me to Him.
“Why dost thou not arise, my love,
Why dost thou stay thy steps?
Arise, most fair, before my eyes,
Quickly arise and come.”

The fury of winter's worm has passed,
The clouds are scattered,
Here our lands can be glimpsed
And the vines give scent.
“Why dost thou not arise” etc.

Ma pur si perdono i detti suoi
Ed io crudel l'abboro ?
Nè penso, misero, che vaneggiando
Al precipitio io corro.

Breve è la vità nostra

Folle cor, ah non t'alletti
Lo splendor de' bei sembianti
Che tra lievi pompe erranti
Spiran sol falsi dilettri.
Fuggi pur, che nata appena
Sparir suol l'età serena.

Splende il di; mà nell'aurora
Perde il vago de' suoi fiori,
E del sole agli splendori
Langue l'aura e manca Flora.
Fuggi pur, etc.

Scherza il mar; mà di procelle
Nidi sono i suoi zaffiri:
Ben ch'eterni habin' i giri
Pur nel ciel morron le stelle.
Fuggi pur, etc.

Non si dee piangere per vano amore

Lascia, lascia dolente mio core
Di languir per vano amore;
Ah non più pianger, non più:
Presto nasce e presto more
Lo splendore
Di quel bello ch'è quà giù.
Ah non più pianger, non più.

Sciogli, sciogli l'indegne catene
Onde vive l'anima in pene,
Deh perche pianger, perche ?
Non sai tu ch'in terra mai
Non vedrai
Vero bene e vera fè ?

Die Worte schwinden doch dahin
Und ich, der Undankbare, wie unbekümmert bleib?
O Armer ich, weiß in der Tat doch nicht,
wie schnell ich zu dem Abgrund lauf.

Kurz ist unser Leben

Törichtes Herz, lass dich doch nicht verführen
von der Pracht eines schönen Antlitzes,
denn Prunk ist eitel und vergänglich
und trügerisch die Lüste, die versprochen.
Verschwinde dann, denn just geboren,
weg ist das Alter, das ergötzet!

Der Tag erstrahlt, doch in der Morgenröte
der Blumen Schönheit blasser wird
und trotz der Sonne Pracht
erlasst die Flora und der Wind erlischt.
Verschwinde dann...

Das Meer ist scherzhaft, doch sind seine Saphire
des Sturmes Nester.
Und ist der Sterne Bahn unsterblich,
im Himmel sterben sie
Verschwinde dann ...

Du brauchst einer nichtigen Liebe nicht nachzuweinen

Hör doch auf, hör auf, du trauriges Herz,
zu schmachten nach einer eitel Liebe;
Ah, weine nicht, o nein;
In einem Augenblick entsteht die Pracht,
im nächsten stirbt sie aus
und alles was in dieser Welt schön ist.
Ah, weine nicht, o nein.

Brich, o brich die demütigende Kette
die deine Seele schmerzhaft fesselt;
Warum denn weinen?
Weißt du wohl nicht, dass nimmermehr auf Erden
du sehen wirst
das wirklich Gute und die wahre Treue?

Et pourtant ses mots s'envolent
Et moi, ingrat, je l'abhorre ?
Malheureux, en m'amusant, j'ignore
Que je cours à l'abîme.

Brève est notre vie

Cœur insensé, ne sois pas séduit
Par la splendeur d'un beau visage:
Car les pompes vaines et fugaces
Ne promettent que de faux plaisirs.
Fuis-la donc, qu'à peine né
Il disparaît, le doux âge!

Le jour brille; mais dès l'aurore
Décline la beauté des fleurs
Et malgré du soleil la splendeur
La brise meurt et languit Flore.
Fuis-la donc, etc.

La mer badine, mais des tempêtes
Sont le berceau ses saphirs,
Et si leur cours est éternel
Les étoiles meurent au ciel.
Fuis-la donc, etc.

L'on ne doit pas pleurer sur un vain amour

Cesse, cesse, mon triste cœur
De languir pour un vain amour;
Ah non, non, ne pleure plus:
Vite née, vite elle meurt
La splendeur
De ce qui est beau ici-bas.
Ah non, non, ne pleure plus!

Brise, brise l'indigne chaîne
Qui garde ton âme en peine;
Ah, pourquoi pleurer, pourquoi ?
Ne sais-tu que jamais sur terre
Tu ne verras
Ni vrai bien ni foi sincère ?

But have His words forgiven
And I, ingrate, abhor Him?
Poor me, daydreaming, I know not
That I hurtle toward the abyss.

Brief is Our Life

Mad heart, be not seduced
By the splendour of fair semblances,
For vain and passing pomps
Exhale but false delights.
Therefore flee, for scarce is it born
Than the serene age does fade!

The day is bright, but with the dusk
The charm of the flowers does fade,
And in spite of the sun's splendour
The breeze languishes and Flora dies.
Therefore flee, etc.

Playful is the sea, but her sapphires
Are cradles for tempests,
And though their paths are eternal
The stars in heaven still die.
Therefore flee, etc.

One must not weep for a Love in Vain

Cease, cease, sad heart of mine,
To yearn for a love in vain;
Ah, weep no more, no more;
Quickly born, quickly dies
The Splendour
Of that which is fair here below.
Ah, weep no more, no more.

Break, break the shameful chains
That shackle thy soul in pain;
Ah, why weepst thou, why?
Knowst thou not that never on earth
Wilt thou see
Nor true worth nor true faith?

Dch perche pianger, perche ?

Vide, Domine, afflictionem nostram

Vide, Domine, afflictionem nostram,
Quoniam erectus est inimicus.
Domine, adjuva nos.

Consolamini, popule meus.
Quoniam completa est malitia tua
Et dimissa est iniquitas tua.
Suscepis enim de manu Domini duplicia pro omnibus peccatis
tuis.

Civitas Jerusalem, noli flere
Quoniam deluit Dominus super te
Et auferet a te omnem tribulationem.

Exulta satis, filia Sion,
Jubila, filia Jerusalem.
Quia veniet tibi Salvator.

Gaudens in Domino gaudebo
Et exultabit anima mea in Deo Jesu meo

Ah, warum denn weinen?

Vide, Domine, afflictionem nostram

Sieh Dir, Herr, unsre Leiden!
Denn der Feind ist von Neuem aufgewacht
O Herr, erbarme Dich unser.

Herz hoch mein Volk
Deine Bosheit ist nun aufgelöst.
Die Freveltaten sind vergessen.
Aus Gottes Hand hast nun den doppelt Preis
All deiner Sünden.

Stadt von Jerusalem, wein' nicht
Unser Herr leidet dein Schicksals wegen
Deiner Pein wird Er Halt gebieten.

Frohlocke vom ganzen Herzen du Tochter Zion
Jauchze du Tochter Jerusalem
Unser Erlöser kommt auf dich zu

Das Glück, das von unsrem Herrn herabkommt überwältigt mich
Jesus, mein Gott, hat meine Seele beglückt.

Ah, pourquoi pleurer, pourquoi ?

Vide, Domine, afflictionem nostram

Vois, Seigneur, notre humiliation !
Car l'ennemi s'est dressé.
Aide nous, Seigneur Dieu.

Consolez vous, mon peuple !
Ta méchanceté n'est plus,
Ton iniquité est effacée.
Tu as reçu de la main de Dieu deux fois le prix de toutes tes
fautes.

Cité de Jérusalem, ne pleure pas,
Car le Seigneur a de la peine à cause de toi,
Et il mettra fin à toutes tes détresses.

Pousse des cris de joie, fille de Sion !
Sois dans l'allégresse, fille de Jérusalem,
Car le Sauveur va venir vers toi.

Je suis pleine d'enthousiasme à cause du Seigneur.
Mon âme exulte à cause de Jésus mon Dieu.

Ah, why shouldst thou weep, why?

Vide, Domine, afflictionem nostram

Behold, O Lord, our affliction,
For the foe is arisen.
Help us, O Lord.

Be you consoled, O my people.
For thy evil has been ended
And thy iniquity banished.
By the Lord's hand twice hast thou suffered for all thy sins.

City of Jerusalem, do not weep
For the Lord above thee cleanses
And removes from thee thy tribulation.

Exult amply, daughter of Sion,
Be jubilant, daughter of Jerusalem.
For thy Saviour is nigh.

Joyous shall I rejoice in the Lord
And my soul will exult in God my Jesus.

PC10188