

Lucrezia

SANDRINE PIAU · AMEL BRAHIM-DJELLOUL

KARINE DESHAYES · LUCILE RICHARDOT

LES PALADINS

JÉRÔME CORREAS



Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737)

Morte di Lucretia

1. Ferma, ferma Tarquinio il passo	1'04
2. Dove vai, crudo spietato	4'27
3. Ma folle! e che vaneggi	1'05
4. Coraggio miei spirti	3'22
5. Assistemi, oh de!	3'04
6. Così morì Lucretia	0'14
7. Trionfo, ben che morta	0'36

Bernardo Pasquini (1637-1710)

8. Il martirio dei santi Vito, Modesto e Crescenzia: Sinfonia	1'49
---	------

Alessandro Scarlatti (1660-1725)

Lucretia Romana (Lasciato havea l'adultero superbo) H. 377

9. Lasciato havea	2'04
10. Barbaro, hai vinto	1'23
11. Ma crudel, dove n'andrai	1'06
12. Voi genitor, voi consorte	2'30
13. Dove quel ferro istesso	2'56
14. Sò ch'il mondo dirà che s'io volea farmi	2'14
15. Sì, sì, corri alla morte	1'32

Benedetto Giacomo Marcello (1686-1739)

Concerto a cinque in F minor, op. 1 no. 7 S.C792

16. I. Adagio e staccato	1'50
17. II. Allegro – Largo	1'40
18. III. Adagio	1'24
19. IV. Presto	2'15

Georg Friedrich Haendel (1685-1759)

Lucrezia HWV 145

20. O numi eterni!	1'04
21. Già superbo del mio affanno	4'54
22. Ma voi forse nel cielo	0'50
23. Il suol che premere	3'10
24. Ah! che ancor	1'22
25. Alla salma infedel	2'57
26. A voi, a voi padre	0'58
27. Già nel seno	1'45

Benedetto Giacomo Marcello

Lucrezia S.169

28. Lasciato havea	2'44
29. Barbaro, hai vinto	2'14
30. Di libiche selve	1'47
31. E s'al ciel giunger saprai	0'55
32. Voi, genitor, voi, consorte	3'13



Sandrine Piau soprano (Montéclair)
Amel Brahim-Djelloul soprano (Scarlatti)
Karine Deshayes soprano (Haendel)
Lucile Richardot mezzo-soprano (Marcello)

LES PALADINS

Jérôme Correas conductor

Catherine Plattner violin
Patrick Oliva violin
Clara Mühlethaler viola
Nicolas Crnjanski cello
Franck Ratajczyk double-bass
Benjamin Narvey theorbo & guitar
Jérôme Correas harpsichord & organ



Lucretia, portraits of a woman

Jérôme Correas

The subject of this recording may come as a surprise. Through the voice of the young Roman woman Lucretia, these four cantatas deal with the subject of rape, the trauma experienced by the victim, then her suicide, since only death can deliver her from the dishonour brought upon her family. They are the work of the only four composers of the Baroque period who took up this theme: Alessandro Scarlatti, Benedetto Marcello, George Frideric Handel and Michel Pignolet de Montéclair. Their desire to give a voice through a musical composition to a woman who has suffered physical violence, and thus to explore her feelings, and also the fact that rape is still, unfortunately, a topical issue, prompted me to bring these four works together for the first time, in order to share the rich emotions that they express.

This repertoire enables us to look far beyond what is set down in the score, and thus to make a significant personal contribution to its performance. For that reason, I tend to seek out subjects that, notwithstanding the great difference between our world and that of the eighteenth century, can still resonate with people

today, allowing us in the twenty-first century, with our points of view, our reflections on the subject, to feel some affinity with people who lived three hundred years ago.

What do we have in common with them? What emotions do we experience when listening to their texts and their music? And are those emotions the same as theirs would have been? On the one hand, we have today's listener, feeling for a woman in distress and appalled by the violence and injustice she has been subjected to and the injustice of the situation (why should she have to die?), and on the other hand, the witness of these works in Rome or Venice around 1700, probably stirred by Cardinal Benedetto Pamphilj's heroic text, full of the glory and greatness of Rome, celebrating the sacrificial act of a woman who thus redeems her own and her family's honour. These different perspectives, nevertheless giving rise to similar emotions, make these works timeless.

This recording also provides an opportunity to compare several musical interpretations of the same story – a comparison made easier by the choice in two cases of the same text. Indeed,

the libretto written by Cardinal Pamphilj was set first by Alessandro Scarlatti, then (in a shorter version) by Marcello.

Though subject to the codes of rhetoric, Baroque music has always been a means of immediate, direct expression of feelings and moods, offering an opportunity to work *ad infinitum* on the physical aspect of words and sounds. The most exciting thing about such exploration is that it enables us to individualise each work, while preserving the unity and coherence of the project as a whole.

We encounter here several languages, several compositional styles. Scarlatti, in the earliest piece on this programme, concentrates on the expressive power of the word and the inflection of the melody. In order to reflect the very distinctive ambience of this piece, I decided to include a sinfonia, mystical in mood, by Bernardo Pasquini, written the same year (1708) as Scarlatti's *Lucretia Romana*. Handel, however, focuses on extreme vocal virtuosity, while showing strong lyrical and dramatic qualities. His *Lucrezia* also bears the mysterious trace of an instrumental accompaniment – a *ritornello* at the end of one of the arias, and the indication “*sostentato*” under long held notes in the bass. This suggests a *recitativo accompagnato*, since it is obvious that violins would not have

been expected to play just a *ritornello* twenty seconds long and a recitative. Without going so far as to rewrite a complete orchestral for the violin, following the tradition of improvised accompaniment as practised by Italian violinists of that time. As for Marcello, in his *Lucrezia* he adopts an experimental approach, with bold harmonies and vocal extravagance. The desire to raise awareness of this composer's highly individual style led to the inclusion here of one of the *Concerti a cinque* of his Opus 1. Curiously, all twelve of these concertos are incomplete, which meant having to supply the missing parts occasionally. The rare and sombre F minor of the piece seems to engage in a dialogue with the beginning of Handel's cantata, written at almost exactly the same time. Finally, we notice that Montéclair, while composing in the Italian style, remained perfectly French.

The aesthetics, too, in these works are diverse. Scarlatti wrote his cantata in 1688, during his Roman period, while Montéclair produced his in Paris in 1728, at the time of the union of the French and Italian tastes, “*les goûts réunis*”, dear to François Couperin. Between those two periods, Italy saw the beginnings of the art of *bel canto*, and the difference in vocal style between Scarlatti and Handel, in the space of just twenty years, is striking. Such diversity

prompted us to have each cantata performed by a different singer.

The choice was easy: four artists, each with a rich personality, with whom Les Paladins has enjoyed a long-standing relationship of friendship and trust. Together we explored the expressive possibilities of the recitatives, and worked out the contrasts and colours that could be brought out in the texts and the melodies; all this, of course, in constant dialogue with the instrumentalists.

During recording, we aimed to make the most of the individual qualities of each singer: Sandrine Piau's skill at combining the French and Italian styles, and her consummate art of nuance, her almost unreal half-tints; Amel Brahim-Djelloul's total dramatic commitment and her taste for *parlando* singing in the recitatives; Karine Deshayes's virtuosity and mastery of *bel canto*... and who better than Lucile Richardot to tackle the incredible vocal range – from a tenor's low D to a mezzo-soprano's high F sharp – required for the piece by Marcello – an unclassifiable work, with its parodic overtones, and which also calls for a certain flair for extravagance?

The treatment of Lucretia's suicide was also very important. A discreet death ending with a sigh, a death accompanied by cries of

vengeance, or an official apotheosis, depending on the version, it was necessary to bring out effectively that key moment of sacrifice and redemption, the tenderness or violence of which sheds light on the heroine's personality.

“*Lucrezia - Portraits of a Woman*” is the title of one of our concert programmes. I wished to record it in order to allow the listener to focus on a particular work, or part of a work, or on an aria, say, instead of possibly being overwhelmed by the unbroken intensity of these monologues. We regretted that the singers could not be brought together in a dialogue, a duo or a trio, but after all doesn't that isolation reflect Lucretia's solitude, as she faces her destiny alone?

Translation: Mary Pardoe

Lucrezia, portraits de femme

Jérôme Correas

Le thème de cet enregistrement peut surprendre, tant ces quatre cantates évoquent de façon directe le viol, la destruction d'une personne et le déshonneur d'une famille, par la voix d'une femme, Lucrèce, brisant la loi du silence. Quatre compositeurs, Alessandro Scarlatti, Benedetto Marcello, Georg Friedrich Haendel et Michel Pignolet de Montéclair, furent les seuls à écrire sur le thème de Lucrèce à l'époque baroque. Le fait qu'ils aient souhaité explorer en musique les émotions de cette femme victime de violences, incarner musicalement sa prise de parole, et que ce thème reste malheureusement d'une grande actualité, m'a donné envie de faire résonner pour la première fois ces quatre portraits de femme entre passé et présent, ensemble, pour la richesse des émotions qu'elles nous offrent.

Ce répertoire permet à l'interprète d'apporter beaucoup de lui-même en cherchant bien au-delà de ce qui est fixé sur la partition. Alors, même si notre monde n'a plus rien de commun avec le XVIII^e siècle, j'ai tendance à chercher les sujets qui peuvent encore avoir du sens aujourd'hui, pour que nous, personnes du XXI^e siècle, allions à la rencontre, avec nos points

de vue et nos questionnements, de ceux et celles qui ont vécu il y a 300 ans.

Qu'avons-nous de commun avec eux, et comment pouvons-nous nous servir de leurs musiques, de leurs mots, pour ressentir des émotions ? Et d'ailleurs sont-ce les mêmes émotions ? D'un côté, l'auditeur de notre époque, sensible à la détresse d'une femme, à la violence et l'injustice de la situation – pourquoi devrait-elle se suicider ? –, de l'autre le spectateur romain ou vénitien de 1700, probablement exalté par ce texte héroïque écrit par le cardinal Benedetto Pamphilj ; tout à la gloire et la grandeur de Rome, il célèbre le sacrifice d'une femme lavant ainsi son honneur et celui de sa famille. Des clés de lecture différentes nous mènent alors à une émotion comparable, rendant ces œuvres intemporelles.

Cet enregistrement est aussi une occasion d'organiser la rencontre de langages musicaux différents, à partir de points de croisement : c'est parfois un texte ou un auteur communs qui permettent cette mise en regard, comme c'est le cas pour les cantates de Scarlatti et de Marcello.

La musique baroque, bien que codée par une rhétorique, est un moyen d'expression

immédiate, directe, des sentiments, des sensations, une possibilité de travailler à l'infini sur l'aspect physique du son et du mot. Ce qu'il y a de passionnant dans une telle exploration, c'est de chercher à individualiser chaque œuvre tout en conservant l'unité et la cohérence du projet.

Nous traversons ici plusieurs langages, plusieurs styles de composition : Scarlatti travaille sur la force du mot et l'inflexion de la mélodie – c'est l'œuvre la plus ancienne du programme, et pour rappeler son ambiance si particulière, j'ai tenu à insérer une *sinfonia* de Bernardo Pasquini, d'une couleur mystique – composée la même année que la *Lucretia Romana* de Scarlatti – tandis que Haendel se concentre sur l'extrême virtuosité de la voix, avec une certaine idée du lyrisme, parfois monumental. Sa *Lucrezia* conserve également la trace mystérieuse d'un accompagnement instrumental – une ritournelle concluant un des airs, ainsi qu'une mention « *sostentato* », sous de longues notes tenues de la basse suggérant un « *recitativo accompagnato* », un récitatif accompagné, des violons ne pouvant évidemment pas jouer uniquement une ritournelle de vingt secondes et un récitatif. Sans aller jusqu'à réécrire une version orchestrale complète, nous avons ajouté ça et là quelques touches de violon, dans la tradition des accompagnements improvisés

tels qu'ils étaient pratiqués par les violonistes italiens de cette époque. Marcello, pour sa part, se positionne en compositeur expérimental, avec des hardiesses harmoniques et des outrances vocales. J'avais envie de faire mieux connaître son écriture très particulière, j'ai donc adjoint aux cantates un *Concerto a cinque* extrait de son opus 1. Curieusement, les douze concerti de cet opus sont tous incomplets, et il a fallu réécrire sporadiquement des parties manquantes. La sombre et rare tonalité du Concerto en *fa* mineur semble d'ailleurs dialoguer avec le début de la cantate de Haendel, presque exactement contemporaine. Montéclair compose quant à lui dans le goût italien, tout en restant profondément français.

De même, les esthétiques sont diverses : Scarlatti écrit en 1688, dans sa période romaine, et Montéclair compose en 1728 à Paris, à l'époque de l'union des goûts français et italien chère à Couperin. Entre ces deux périodes, l'art du premier *bel canto* s'est développé en Italie, et l'on est frappé du changement de vocalité qui s'opère entre Scarlatti et Haendel, en seulement vingt ans d'intervalle, d'où l'idée de confier chaque œuvre, chaque univers musical à une chanteuse différente ; les choix se sont d'ailleurs imposés immédiatement. Je suis parti des riches personnalités de quatre artistes avec lesquelles

Les Paladins entretiennent une relation de confiance et d'amitié depuis longtemps. Cette connivence m'a permis d'explorer avec elles les possibilités expressives des récitatifs, de développer l'inventivité, les contrastes et les couleurs donnés aux textes et aux mélodies, en dialogue constant avec les instrumentistes.

Lors de l'enregistrement, nous avons cherché à souligner les singularités de chacune des chanteuses, en les mettant au service de chaque œuvre : l'habileté de Sandrine Piau à fusionner les styles français et italien, son art consommé de la nuance et des demi-teintes quasi irréelles, l'engagement dramatique total d'Amel Brahim-Djelloul et son goût pour le parlé-chanté dans les récitatifs, la virtuosité et la science du bel canto de Karine Deshayes... Quant à Lucile Richardot, qui d'autre qu'elle pour aborder la tessiture incroyable de la cantate de Marcello, avec des notes allant du *ré* grave de ténor au *fa* dièse aigu de mezzo-soprano ? Cette œuvre inclassable aux accents parodiques demandait par ailleurs un certain goût pour l'extravagance...

Un aspect important de ces portraits de femme était aussi la caractérisation du moment final où Lucrèce se suicide : mort discrète, dans un dernier soupir, cris de vengeance ou apothéose officielle selon les versions, il fallait

chercher à caractériser fortement cet instant-clé de sacrifice et de rédemption, dont la tendresse ou la violence donnent des indications diverses sur la personnalité de l'héroïne.

Si « Lucrezia – Portraits de femme » est l'un de nos programmes de concert, j'ai tenu à le fixer sur disque, un support qui permet d'écouter une seule œuvre à la fois ou même uniquement un extrait, un air, comme on écouterait une chanson, sans que l'intensité ininterrompue de ces monologues n'étouffe l'auditeur. Nous avons regretté qu'aucun dialogue, duo ou trio ne puisse réunir les chanteuses, mais cet isolement n'est-il pas à la mesure de la solitude de Lucrèce, seule face à son destin ?



Amel Brahim-Djelloul © Ashraf Kessaïssia

The voices of Lucretia

Raphaëlle Legrand

Opera spontaneously emerges as the genre most representative of the overarching purpose of Baroque music: to convey the human passions. But it is not alone: sharing that aim, and constituting a vast and still partly unexplored continent, is the cantata, in particular the Italian cantata. In the seventeenth and eighteenth centuries thousands of such compositions – short pieces for one or occasionally two voices, sometimes accompanied by a few *obbligato* instruments in addition to the continuo – circulated widely in manuscript form and were performed in private settings before generally cultured audiences.

Many secular cantatas feature characters that are also found in opera, from Arcadian shepherds to the great tragic figures such as Medea, Dido and Cleopatra. However, because of the characteristic brevity of the genre and the absence of staging, the dramatic form is not the same. Indeed, the chamber cantata is not so much a miniature opera, as it is sometimes described, as a more intimate type of theatre, calling upon the audience's imagination.

In the solo cantata, one character is depicted at an important turning point in his or her life, or at a climactic moment. It is not necessary to describe in detail the events leading up to that situation, since the character, mythical or taken from ancient history, is sufficiently well known. The primary aim is to portray the contrasting emotions of the hero or heroine in such a way that the audience is able to identify with and be exalted by them.

Sometimes the protagonist's voice gives way to a narrative voice, not so much in order to provide details of the situation as to describe the physical effect on the character of the emotions experienced, thereby enabling the listener to visualise the scene.

Lucretia and her heroic act of suicide after being raped were portrayed in music by several composers of the Baroque era. Their works, taken together, provide variations on a theme – a theme that resonated – but how? – with audiences.

An ambiguous allegory

The story of the rape of the noblewoman Lucretia by Sextus Tarquinius, son of the king of Rome, Tarquinius Superbus – the event that

precipitated the overthrow of the monarchy and the establishment in 509 BCE of the Roman Republic – can be read in different ways. Like many other founding myths of patriarchal societies – from the abduction of Persephone by Hades, explaining the cycle of fertility in nature, to the kidnapping of the Sabine women, associated with the origins of Rome – it is based on an act of violence perpetrated by men against women. It also serves as an *exemplum* of morality: Lucretia epitomises the heroism of a good and virtuous wife who refuses to go on living after being subjected to what society considers a dishonour. Although we today may wonder about the ambiguity of this model (the fact that a woman, unchaste against her will, is portrayed as being at fault, with death as the only possible outcome), we have to remember that female artists too have shown an interest in the figure of Lucretia, from the poetess Christine de Pizan (1364-1431), who saw in her an example of natural virtue and excellence in women, to the painter Artemisia Gentileschi (1593-1653), herself a victim of rape in her youth, who returned four times to the subject in her works. Of what, then, is Lucretia an allegory? Of a revolt against tyranny and violence or of a woman's death that was necessary for the establishment of a new political regime? Of the virtue or the weakness of women? Of their

condition as victims or mistresses, in short, of their destiny? It is characteristic of such mythical – or, as here, mytho-historical – figures that they lend themselves to existential narratives, without presenting an unequivocal answer.

Male views of Lucretia?

It is not possible to tell how exactly the text and music of these four cantatas were felt and understood at the time, but we do know that they were most likely written from male viewpoints, more or less misogynous or philogynous, as the case may be. Only one of the poems has been identified, however. It was written by Cardinal Benedetto Pamphilj (1653-1730), an ostentatious Roman prelate, collector of paintings, eminent patron of music, and a figure of the prestigious Arcadian Academy. He also wrote librettos for Alessandro Scarlatti and Handel. His *Lucretia Romana*, dating from 1688, was set *in extenso* by the same Scarlatti, then later in a condensed version by Benedetto Marcello. We may suppose that the other two poems featured in this programme were also written by male personalities, for although women were not absent from the academies and the private circles in which cantatas were performed, they were very much in the minority. Be that as it may, nothing is certain, and authoresses often preferred to

write under cover of anonymity. As for the four composers, they are all well known.

Alessandro Scarlatti (1660-1725) was one of the greatest and most prolific composers of operas and chamber cantatas of his generation. Although he worked mainly in Naples, it was in Rome that he received his training and, with the support of Queen Christina of Sweden, embarked on his career. He maintained close ties with the most distinguished Roman patrons, as is evidenced by his musical setting of the poem penned by Cardinal Pamphilj.

Born into an aristocratic Venetian family, Benedetto Marcello (1686-1739) practised music as a *nobile dilettante*, i.e. for the “delight” of it (*diletto*) rather than as a principal means of livelihood. That enabled him to give free rein to his erudition, in his psalm settings, or to his satirical wit, as in his famous pamphlet *Il Teatro alla moda*, lampooning his contemporaries, including Vivaldi. After cutting Pamphilj’s poem to suit his own liking, Marcello treated the piece with great formal freedom.

During his formative visit to Italy, between 1706 and 1710, George Frideric Handel (1685-1759) provided compositions for several influential Roman patrons, including Cardinal Pamphilj, who, in a poem dedicated to the composer, compared him to Orpheus. But it was to lines by another

poet that, possibly in Florence or Venice around 1706, the young Saxon set his *Lucrezia*. Here, as in his many other cantatas of that period, it is clear that Handel had perfectly assimilated the Italian idiom that he was later to turn to fine account in the operas he composed in London.

Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737), too, illustrates the influence of the Italian model on composers from outside the peninsula. Around 1700 he was in the service of Charles-Henri de Lorraine, Prince of Vaudémont and Governor of Milan, with whom he travelled to Italy. Having no doubt heard the instrument in Italian opera orchestras, he introduced the double bass at the Paris Opéra, and he included Italian cantatas in each of his three books of *Cantates*. Although it was published in 1728, *La Morte di Lucretia* (from the third book) may have been composed some time earlier.

Variations on an ancient theme

All of these views shape different narratives of Lucretia’s final moments, each one structured by the heroine’s contrasting emotions. Cardinal Pamphilj’s poem, set in full by Scarlatti, begins with a strikingly raw recitative description of Lucretia’s physical state following the assault, in which the author seems to take delight. The young woman then speaks. The cantata is

structured around four arias. The first three are agitated: Lucretia inveighs against her aggressor, vows that he will not escape her revenge, then, in a moment of introspection, turns the blame upon herself, cursing her own beauty as the cause of the ill deed. The final aria – its slow tempo and composite form foreshadow the fatal outcome – brings a further touch of anguish: not even suicide will be able to blot out the horrible crime. Lucretia’s death is portrayed in a few impressive bars of recitative, showing her determination, making a plea to her father and husband for vengeance and, after the fatal blow, evoking life slowly slipping away: “Io manco, io cado, io moro, io spiro. Addio.”

That structure, reasoned and rhetorical, despite the violent emotions involved, is deliberately absent from Marcello’s version of the cantata. The composer scaled down the poem, notably removing the equivalent of Scarlatti’s fourth aria. While retaining the succession of recitatives and arias, he blurred the distinction between the two vocal styles. The recitatives, distended by wide intervals, give way now and then to more measured moments or to unexpected vocalises, while the arias often break away from the conventional structures. The cantata as a whole is conceived as a great mad scene, in which the heroine moves in her

distraction from one extreme to another in the spectrum of emotions. The experimentation typical of Marcello is apparent even in the strange final bars, lacking a harmonic conclusion, like words left suspended as death approaches.

Far from that intensified Baroque aesthetic, the cantata by Montéclair, in its lines and in its structure, gives a different account, much more philogynous than that of Pamphilj. The poem focuses not so much on Lucretia’s guilt as on the courage of her “Roman heart”. As for the long descriptive recitative, it is placed not at the beginning, to depict a woman who is traumatised, but at the end, to describe Lucretia’s suicide and celebrate her triumph “even in death”. The three arias are on the whole slow. The first one is marked by impotent despair. The second one is animated in the outer sections, in which she urges herself to show courage, but slow in the central, almost tranquil evocation of death as a means of saving her honour. The third one, an arioso rather than an aria, turns into a recitative with violin accompaniment to portray the fatal outcome and praise the heroine’s fortitude.

Lucretia is the only speaker in the cantata by Handel; there is no narrator. She begins by appealing to the gods to wreak vengeance on Tarquinius and on Rome itself. When the Heavens remain deaf to her pleas, she turns to

the Underworld, but again to no avail. Interpreting the silence as a sign that she must atone for the crime by taking her own life, she does so, while vowing that she will pursue her aggressor from beyond the grave. The words of the cantata, and above all its musical setting, place it between the two models – misogynous and philogynous – mentioned earlier. Few details in the depiction of the victim, a fatal outcome that does not end in annihilation and self-destruction, but in the hope for vengeance even beyond death, a vengeance that is not collective, but indeed personal. The notion of sin is nevertheless present, as is the gradual derangement of a woman who, in accordance with the norms of that time, loses control of her emotions. While Handel conveys this descent into madness effectively, through sudden changes of mood, he also succeeds, through the prestige of his music, in the first aria (“Già superbo del mio affanno”) and the arioso in which Lucrezia takes her own life (“Già nel seno comincia”), in conferring an Olympian stature on a heroine who thus transcends the horror of her fate.

Translation: Mary Pardoe



Les voix de Lucrèce

Raphaëlle Legrand

L'opéra apparaît spontanément comme le genre le plus représentatif du projet qui se trouve au cœur de l'esthétique baroque : l'expression des passions humaines. Mais le succès actuel de ce genre ne doit pas éclipser l'immense continent, en partie englouti, de la cantate, et au premier chef de la cantate italienne. Des milliers de courtes pièces vocales, à une ou parfois deux voix, accompagnées ou non de quelques instruments en sus de la basse continue, ont été interprétées aux XVIIe et XVIIIe siècles dans des cadres privés, devant des publics souvent érudits, et ont largement circulé en manuscrits.

Si l'on retrouve dans nombre de ces cantates des personnages qui peuplent les opéras, depuis les bergers d'Arcadie jusqu'aux grandes figures tragiques comme Médée, Didon ou Cléopâtre, la brièveté propre à la cantate de chambre et l'absence de mise en scène entraînent une configuration dramatique différente. Il s'agit moins d'un opéra en miniature, comme on le dit parfois, que d'une forme de théâtre intérieur.

Dans la cantate, notamment dans la cantate à voix seule, un personnage unique est saisi dans les quelques épisodes emblématiques

de son destin, voire dans un seul moment de paroxysme. Point n'est besoin de relater en détail l'enchaînement des événements qui l'ont conduit à cette situation, car ces figures issues de la mythologie ou de l'histoire antique sont suffisamment connues. Il s'agit d'abord de décliner les émotions contrastées qui les agitent et dans lesquelles le public peut se reconnaître de façon sublimée.

Parfois la voix protagoniste fait place à une voix narrative, moins pour exposer le détail de la situation que pour décrire les effets de la passion sur les corps, et qui font tableau.

C'est ainsi que Lucrèce, et son suicide altier après son viol, ont été peints en musique par plusieurs compositeurs baroques, comme autant de variations sur un thème qui entraine en résonance – mais comment ? – avec leur auditoire.

Une allégorie ambiguë

L'histoire de Lucrèce, dame romaine violée par Sextus, le fils du roi Tarquin le Superbe, et dont le suicide précipita la chute de la monarchie et l'instauration de la république en 509 avant

J.C., peut donner lieu à de multiples lectures. Comme bien d'autres mythes fondateurs des sociétés patriarcales – du rapt de Perséphone par Hadès, générateur du cycle des saisons, jusqu'à l'enlèvement des Sabines, lié à l'origine de Rome – elle repose sur une violence exercée par des hommes envers des femmes. Elle se double aussi d'une fonction morale d'*exemplum* : Lucrèce symbolise l'héroïsme d'une épouse qui refuse de survivre à ce que la société considère comme un déshonneur. Si l'on peut s'interroger aujourd'hui sur l'ambiguïté de ce modèle (l'adultère, même involontaire, n'y trouvant d'issue que dans la mort), force est de constater que la figure de Lucrèce a pu être investie par des artistes féminines : de la poétesse Christine de Pizan (1364-1431), qui voit en elle un argument en faveur de la vertu et de l'excellence des femmes, jusqu'à la peintre Artemisia Gentileschi (1593-1653), elle-même victime d'un viol dans sa jeunesse, et qui revient à quatre reprises, dans son œuvre picturale, à ce personnage emblématique. De quoi Lucrèce est-elle alors l'allégorie ? D'une révolte contre la tyrannie et la violence ou d'une mort féminine nécessaire à l'instauration d'un nouveau régime politique ? De la vertu ou de la faiblesse des femmes ? De leur statut de victimes ou de maîtresses, *in fine*, de leur destin ? Le propre des figures mythiques (ou, comme ici, mytho-

historiques) tient dans leur capacité à donner une forme narrative à des questions existentielles, sans offrir une réponse univoque.

Regards masculins sur Lucrèce ?

S'il est difficile de décrypter, à travers le texte et la musique des quatre cantates présentées ici, l'exacte façon dont elles ont été entendues et comprises en leur temps, on sait qu'elles relèvent, en toute probabilité, de points de vue masculins, certains plus misogynes, d'autres plus philogynes. Un seul poème est identifié, cependant : c'est celui du cardinal Benedetto Pamphilj (1653-1730), fastueux prélat romain, collectionneur de tableaux et mécène éminent dans le domaine musical, une figure de l'Académie des Arcades. Il écrivit par ailleurs des livrets pour Alessandro Scarlatti et Haendel. Sa *Lucretia Romana* date de 1688 et fut mise en musique par le même Scarlatti puis, sous une forme resserrée, par Benedetto Marcello. On peut supposer que les deux autres poèmes de ce programme émanent de personnalités similaires, car si les femmes n'étaient pas absentes des académies et cercles privés amateurs de cantates, elles y étaient largement minoritaires. Rien n'est sûr, cependant, et la plume des femmes se cache souvent sous l'anonymat. Quant aux compositeurs, ils sont bien connus.

Alessandro Scarlatti (1660-1725) est l'un des plus importants et prolifiques compositeurs d'opéras et de cantates de sa génération. Actif principalement à Naples, c'est cependant à Rome qu'il a reçu sa formation et débuté sa carrière, protégé par la reine Christine de Suède. Il garde ainsi des liens étroits avec les grands mécènes romains, comme en témoigne sa mise en musique du poème du cardinal Pamphilj.

Noble vénitien, Benedetto Marcello (1686-1739) n'appartient pas au milieu social des compositeurs appointés, mais bien plutôt à celui de leurs mécènes. Son statut de *dilettante* lui permet de donner libre cours à son érudition, dans ses psaumes, ou à son esprit satirique, dans son pamphlet contre Vivaldi, *Il Teatro alla moda*. Dans sa *Lucrezia*, Marcello élague à son gré le poème de Pamphilj et le traite avec une grande liberté formelle.

C'est au cours de son voyage de formation en Italie que Georg Friedrich Haendel (1685-1759) se fait connaître dans le milieu des mécènes romains. Si Pamphilj lui dédie un poème, le comparant à Orphée, c'est sur les vers d'un autre auteur que le jeune Saxon écrit sa *Lucrezia*, peut-être à Florence ou à Venise, vers 1706. Comme dans ses nombreuses autres cantates de cette période, il assimile l'idiome italien qu'il saura déployer à Londres, dans ses opéras.

Quant à Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737), son exemple illustre également la prégnance du modèle italien hors de la péninsule. Au service, autour de 1700, de Charles-Henri de Lorraine, prince de Vaudémont et gouverneur de Milan, Montéclair introduit dans l'orchestre de l'Opéra de Paris la contrebasse, instrument italien, et insère des pièces italiennes dans chacun de ses trois livres de cantates françaises. Sa *Morte di Lucretia* est publiée en 1728, mais a pu être composée auparavant.

Variations sur un thème antique

Tous ces regards façonnent différentes narrations des derniers instants de Lucrèce, chacune structurée par les émotions contrastées de l'héroïne. Le poème de Pamphilj, traité *in extenso* par Scarlatti, commence par une description en récitatif, crue et presque complaisante, de l'état de Lucrèce après son viol. La jeune femme prend ensuite la parole, et la cantate s'organise autour de quatre airs. Les trois premiers sont agités : Lucrèce invective son agresseur, lui promet la vengeance malgré sa fuite, puis, dans un retour sur elle-même tout imprégné de misogynie, maudit sa propre beauté, source du péché. Le dernier air, dont le tempo lent et la forme composite préfigurent l'issue fatale, apporte une touche supplémentaire

d'angoisse, puisque le suicide même ne pourra effacer la faute. La mort de Lucrèce est peinte en quelques impressionnantes mesures de récitatif, évoquant la détermination, l'appel à la vengeance et, après le coup fatal, la langueur de la vie qui s'éteint.

Cette structure raisonnée, rhétorique, en dépit des violentes émotions convoquées, est volontairement absente de la cantate de Marcello. Le compositeur réduit le poème, coupant notamment l'équivalent du quatrième air de Scarlatti. Tout en conservant l'alternance de récitatifs et d'airs, il gomme la différence entre ces deux styles de vocalité. Les récitatifs, distendus par de grands intervalles, font place ponctuellement à des moments plus mesurés ou à des vocalises inattendues, tandis que les airs s'échappent souvent des structures en usage. L'ensemble de la cantate est conçu en réalité comme un grand air de folie, où les esprits égarés de l'héroïne passent d'un extrême à l'autre du spectre des passions. Le goût expérimental de Marcello intervient jusque dans les étranges dernières mesures, sans conclusion harmonique, comme une parole laissée en suspens par la survenue de la mort.

Loin de cette esthétique baroque exacerbée, la cantate de Montéclair, dans ses vers et sa structure, propose un autre récit, nettement plus

philogyne que celui de Pamphilj. Le poème insiste moins sur la culpabilité de Lucrèce que sur le courage de son « cœur romain ». Quant au long récitatif descriptif, il ne se trouve pas placé en ouverture, pour peindre une femme meurtrie, mais en conclusion, pour décrire le suicide et exalter le triomphe, « quoique morte », de Lucrèce. Les trois airs sont majoritairement lents. Le premier est empreint de deuil impuissant. Le deuxième est animé dans les parties extrêmes, qui exhortent au courage, mais lent dans l'évocation centrale, presque apaisée, de la tombe future. Le troisième est un arioso plus qu'un air, et se mue en récitatif accompagné par les violons, pour mettre en scène l'issue fatale et exalter la force d'âme de l'héroïne.

Dans la cantate de Haendel, point de voix narrative : seule Lucrèce parle. Elle invoque d'abord les dieux pour réclamer vengeance, mais les dieux restent muets. Lisant dans ce silence la nécessité de laver le crime par sa propre mort, elle met son projet à exécution, tout en se promettant de poursuivre son agresseur depuis les Enfers. Le texte de la cantate, et surtout sa mise en musique, la situent entre les deux modèles – misogynie et philogyne – décrits précédemment. Peu de détails dans la peinture de la victime, une issue fatale qui ne se clôt pas sur l'annihilation et l'autodestruction, mais sur

l'espoir d'une vengeance au-delà même de la mort, vengeance non pas collective, mais bien personnelle. Cependant la dimension du péché reste présente, et l'égarement progressif d'une femme qui, selon les normes du temps, perd le contrôle de ses émotions. Si Haendel rend avec fidélité, par de brusques changements de climats, cette bascule dans la folie, il sait aussi, par le prestige de sa musique, dans le premier air (« *Già superbo* ») et dans l'arioso où Lucrece se donne la mort (« *Già nel seno* »), donner une stature marmoréenne à une héroïne qui dépasse ainsi l'horreur de son destin.



MICHEL PIGNOLET DE MONTÉCLAIR

Morte di Lucretia

1. Ferma, Tarquinio il passo,
E già che a Collatino, al gran consorte,
O lascivo, togliesti il proprio onore,
A Lucrezia infelice hor dà la morte,
E fà ch'il crudo acciar la renda esangue,
Servendo alla sua colpa
Di condegno color (ahi, lassa!) il sangue.

2. Dove vai, crudo spietato?
Riedi e tornami l'honor!
Tu t'enfuggi (ahi, fiero Fato),
E mi lasci il duol al cor.

3. Ma folle! E che vaneggi?
E non t'avvedi che il traditor non t'ode?
Anzi te sola hor prende a scherno,
Trionfando il felon della sua frode.
E tu, infelice, hor spargi al vento
Le doglie, le querele, e il tormento.
Torna dunque in te stessa, e ti rammenta,
Che già sei resa infame,
Onde mostrar tu devi a Roma e al mondo
Che chi non hà più honor deve morire.
Svenati dunque, e intanto apri la mano,
Ciò che non sà temer core Romano.

Arrête-toi, Tarquin :
Après qu'à Collatin, au grand époux,
Ô débauché, tu as ôté l'honneur,
Donne à présent la mort à la pauvre Lucrèce,
Fais que le dur acier la rende exsangue,
Et que le sang soit hélas pour sa faute
La couleur qui convient.

Où vas-tu, cruel impitoyable ?
Reviens, rends-moi mon honneur !
Mais tu t'enfuis (ah ! destin féroce)
Et tu me laisses le deuil au cœur.

Folle ! Délire-tu ?
Ne vois-tu pas que le traître ne t'entend pas
Mais qu'il n'a pour toi que mépris :
Le félon triomphe dans son méfait.
Et toi, malheureuse, répands à tous vents
Ton deuil, ta plainte, et ton tourment.
Rentre en toi-même, et souviens-toi
Qu'on t'a rendue infâme,
Et que tu dois montrer à
Rome et au monde
Que quiconque n'a plus son honneur doit mourir.
Ouvre-toi donc les veines et perce-toi la main,
Ce dont n'eut jamais peur un cœur romain.

4. Coraggio, miei spirti,
La morte incontrate,
Se perso è l'honor.

Circondino i mirti,
Le membra violate
Da un perfido amor.

Di mortale sudor già tinto è il volto,
E per l'ampia ferita,
Cerca hormai di sortire e spirto, e vita.

5. Assistetemi, oh dei, e a un infelice
Additate la strada a' Campi Elisi.
Io manco, O cieli, io manco e già m'assale
Della morte fatale il colpo rio.
O Patria! O Collatino! Io moro, addio!

6. Così morì Lucrezia, e mostrò al Tebro
Nove strade al trionfo,
Ed ad onta de' Tarquini e del orgoglio,
7. Trionfò, ben che morta, in Campidoglio.

Courage, mes esprits,
Et rencontrez la mort
Puisque est perdu l'honneur.

Que les myrtes entourent
Ce corps violé
Par un amour perfide.

Son visage se teint de mortelle sueur
Et la large blessure
Laisse échapper bientôt son esprit et sa vie.

Assistez-moi, Ô dieux, et à l'infortunée
Montrez la voie des Champs Élyséens.
Je défaille, Ô cioux, et voici que m'assaille
De la fatale mort le coup affreux.
Ô Patrie, Ô Collatin ! Je meurs, Adieu !

Ainsi mourut Lucrèce, enseignant aux rivages du Tibre
De nouvelles voies de triomphe.
Et, pour la honte des Tarquins et de l'orgueil,
Elle sut triompher, quoique morte, au Capitole.

French translation by Jean-Pierre Darmon

ALESSANDRO SCARLATTI

Lucretia Romana (Lasciato havea l'adultero superbo)

H. 377

[Text by Benedetto Pamphilj]

9. Lasciato havea l'Adultero superbo
su'l macchiato origlier nuda e sdegnosa,
oggetto troppo acerbo
di Collatin la violata sposa.
Vinto di Sesto al temerario assalto
quel cor, benche di smalto,
sembrava che languisse
su la stracciata chioma
in vergognosa eclisse
Lucretia il sol dell'honestà di Roma.
E mentre al muto labro
dispettosa mordeva il bel cinabro
Le traffigeva il petto
l'involuntario errore
dell'ospite impudico il tradimento.
L'accresceva il tormento
del volgo detrattor vario il concetto,
l'odio del genitore,
de lo sposo lo scherno,
furia d'honor nel suo rinchiuso Inferno.
Onde resa frenetica e feroce,
fomentando i sospiri,
dando campo ai deliri,
si scosse dalle piume, e in atto atroce
svelto il crin molle irai col piede ignudo
così battendo il suol,
minaccia il drudo.

L'orgueilleux adultère avait abandonné
Sur l'oreiller taché, nue et dédaigneuse,
Objet trop amer,
L'épouse violée de Collatin.
Accablée par l'audacieuse attaque de Sextus,
Son cœur bien que d'émail,
Semblait languir
Sur ses cheveux déchirés,
Dans un abandon éhonté,
Lucrèce, le soleil de l'honnêteté de Rome.
Et tandis qu'elle serrait le carmin brillant
De ses lèvres silencieuses et réprobatrices,
Son cœur était déchiré
Par son offense involontaire,
Par la trahison de son hôte insolent.
Son tourment augmentait
Face à l'opinion inconstante de la foule calomnieuse,
De la haine de son père,
Du mépris de son époux,
Fureur de l'honneur dans son Enfer privé.
Alors, avec une frénésie montante
Et des soupirs se changeant en cris sauvages,
Laissant libre cours à son délire,
Elle saute de sa couche, et dans un acte atroce,
S'arrachant les cheveux, elle va pieds nus,
Piétinant ainsi le sol,
Et appelle à se venger de son agresseur.

10. Barbaro, hai vinto.
Vanne trionfa, e godi,
vanta per tuo diletto
ch'armato sol di frodi
ti fù campo il mio letto,
trombe le voci miei, colpi i tuoi baci,
questo sen campidoglio,
e per trofeo del tuo lascivo orgoglio
di Lucretia l'honor
ch'ai reso estinto.
Barbaro, hai vinto.

11. Ma crudel dove n'andrai
per fuggir le mie vendette?
Di libiche selve,
del mar su le sponde,
degli'antri d'Averno
ti scaccin le belve,
ti sputino l'onde,
t'escluda l'inferno,
e s'al Ciel giunger saprai,
ti respinghin le saette.
Ma crudel, dove n'andrai
per fuggir le mie vendette?

12. Voi, genitor, consorte,
fate del regio sangue aspro macello,
serva in confuso horror di stragi e morte
all' impuro regnante
lo scettro di flagello,
la regia di prigionie,
di ceppi le corone,

Barbare, tu as vaincu,
Allez en triomphe, et savourez,
Chantez votre joie,
Car, armé seulement de ruse,
Mon lit fut ton champ de bataille.
Mes cris des appels de trompettes, tes baisers des assauts,
Et mon sein le Capitole ;
Et comme trophée de ton orgueil lubrique,
L'honneur de Lucrèce
Que tu as éteint.
Barbare, tu as vaincu.

Mais cruel, où iras-tu
Pour fuir ma vengeance ?
Des forêts libyennes,
Des bords de mer,
Des grottes de l'Averne,
Que les bêtes sauvages te poursuivent,
Que les vagues écumant contre toi,
Que l'enfer t'exclue,
Et si tu parviens à atteindre le Ciel,
Que les flèches te repoussent.
Mais cruel, où iras-tu
Pour fuir ma vengeance ?

Toi, père, mari,
Fais un bain de sang à la lignée royale,
Livre dans la confusion une horreur de carnage et de mort,
Au souverain ignoble,
Un fouet pour sceptre,
Une prison pour royaume,
Des chaînes pour couronne,

e sia del piè tremante
delle vostr'armi al lampo
delle mie voci al tuono
il manto inciampo
e precipizio il trono.
Ma qual vendetta, oh Dio,
delirando disegna il pensier mio?

Contro voi bellezze rie
il mio sdegno sfogaro.
Se in voi l'empio cadde involto,
pur vedrò nè miei perigli
scolorir le rose al volto
far sanguigni al seno i gigli
e le macchie in me non mie
col mio sangue lavarò.
Contro voi bellezze rie
il mio sdegno sfogaro.

13. Dov'è quel ferro istesso,
che in man del traditore,
forza somministrando al molle eccesso
la costanza atterrì del mio gran core?
Egli che sà l'inganno
che usò l'empio tiranno,
ei sul petto che langue
se Lucretia peccò scrivi col sangue.

Ma che farai mio cor?

Per dar fine al tuo tormento
si cadrà costante e forte.

Et à l'éclair de tes armées,
Et au tonnerre de ma voix,
Que son manteau soit un obstacle,
Son pied tremblant,
Son trône un abîme.
Mais quelle vengeance,
Mon dieu, ma pensée délirante prépare-t-elle ?

Contre toi, ma perfide beauté,
J'exprimerai ma colère.
Puisque le félon est tombé amoureux de toi,
Je verrai à travers mes dangers,
Les roses de mon visage se faner,
Les lys de ma poitrine se transformer en sang,
Et les taches sur moi dont je ne suis coupable,
Je les laverai avec mon sang.
Contre toi, ma perfide beauté,
J'exprimerai ma colère.

Où est cette épée,
Qui dans la main du traître,
Rassemblant la force de la dissipation lascive,
A vaincu la constance de mon cœur ?
Si quelqu'un connaît la tromperie
Utilisée par le misérable tyran,
Sur mon sein languissant,
Si Lucrèce a péché, écris-le avec du sang.

Mais que feras-tu mon cœur ?

Pour mettre fin à ton tourment,
Puisses-tu mourir constant et fort.

Ma diran che la tua morte
fù del fallo il pentimento
non la gloria dell'honor.

Ma che farai mio cor?

14. Sò ch'il mondo dirà che s'io volea farmi
di pudicizia unico esempio,
pria del error dovea soffrir
l'anima forte il proprio scempio,
e che forse il tiranno al dolce invito
d'un guardo lusinghier si rese ardito.

Per sottrarmi all'altrui colpe
non mi val cader trafitta.
Ne me giovan le discolpe
poich'a render l'alma invitta
giunse tardi il mio dolor.

Ma che farai mio cor?

15. Sì, si, corri alla morte,
e della fama mia
il ciel che l'udirà giudice sia.
Intanto Roma, genitor, consorte,
da voi vendetta aspetto
del rapito honor mio.
Ecco mi sveno il petto
Io manco, io cado, io moro, io spiro
Addio.

Mais ils diront que ta mort
Était le repentir de ton péché,
Non pas la gloire pour l'honneur.

Mais que feras-tu mon cœur ?

Je sais que le monde dira que si je voulais devenir
L'exemple ultime de la modestie,
Avant l'erreur, l'esprit entêté
Devrait subir sa propre folie,
Et que peut-être le tyran était enhardi
Par la douce invitation d'un regard nostalgique.

Pour me soustraire aux blâmes des autres,
Rien ne me sert de tomber blessée.
Et les excuses ne me servent point,
Car pour rendre mon âme invincible,
Ma douleur est arrivée trop tard.

Mais que feras-tu mon cœur ?

Oui, oui, laisse-moi courir vers la mort,
Et que le ciel qui l'entendra
Soit témoin de mon histoire.
Pendant ce temps, Rome, père, époux,
J'attends de vous la vengeance
De mon honneur volé.
Voilà, je me perce le sein,
Je défaille, je tombe, je meurs, j'expire,
Adieu.

French translation by Jean-François Lattarico

GEORG FRIEDRICH HAENDEL

Lucrezia HWV 145

20. O Numi eterni! O stelle!

Stelle che fulminate empìi tiranni,
impugnat a' miei voti orridi strali
Voi, con fochi tonanti,
incenerite il reo Tarquinio e Roma.
Dalla superba chioma,
omai trabocchi il vacillante alloro;
s'apra il suolo in voragini; sì celi
con memorando esempio
nelle viscere sue l'indegno e l'empio.

21. Già superbo del mio affanno,
traditor dell'onor mio
parte l'empio, lo sleal.
Tu punisci il fiero inganno
del fellon, del mostro rio,
giusto ciel, Parca fatal!

22. Ma voi forse nel cielo
per castigo maggior del mio delitto,
state oziosi, o provocati Numi.
Se son sorde le stelle,
se non mi odon le sfere, a voi tremende
Deità dell'abisso
mi volgo. A voi s'aspetta,
del tradito onor mio far la vendetta.

23. Il suol che preme,
l'aura che spira
l'empio Romano

Ô Dieux éternels ! Ô astres !

Vous qui foudroyez les tyrans impies,
prenez vos flèches effroyables, je vous en conjure,
et avec vos foudres tonnantes
réduisez en cendres le coupable Tarquin et Rome.
Que de sa tête hautaine
tombe le laurier chancelant ;
qu'en exemple mémorable,
un gouffre s'ouvre dans la terre
et engloutisse dans ses entrailles cet impie.

Déjà fier de mes tourments,
trahissant mon honneur,
le perfide s'en va.
punissez la félonie atroce
de ce monstre cruel,
juste Ciel, Parque fatale !

Mais peut-être pour punir
plus sévèrement mon crime,
vous restez là-haut impassibles,
ô Dieux que j'invoque.
Puisque les astres sont sourds,
puisque les sphères ne m'entendent point,
je me tourne vers vous,
terribles divinités des abysses.
C'est à vous de venger mon honneur trahi.

Que le sol s'ouvre sous les pieds
de ce Romain impie,

s'apra, s'infetti.
Se il passo move,
se il guardo gira,
incontri larve,
ruine aspetti.

24. Ah! che ancor nell'abisso
dormon le furie, i sdegni e le vendette!
Giove dunque per me non ha saette.
È pietoso l'inferno! Ah ch'io già sono
in odio al Cielo, a Dite! E se la pena
non piomba sul mio capo, a' miei rimorsi
è rimesso il poter di castigarmi.

Questi la disperata
anima mia puniscan, sì, sì.

Ma il ferro che già intrepida io stringo
25. alla salma infedel porga la pena.
26. A voi, Padre, consorte, a Roma, al mondo
presento il mio morir; mi si perdoni
il delitto esecrando ond'io macchiai
involontaria il nostro onor; un'altra
più detestabil colpa,
di non m'aver uccisa
pria del misfatto, mi si perdoni.

que l'air qu'il respire
soit contaminé.

Hélas ! dans les abysses encore
les Furies, la colère et la vengeance sont endormies.
Ainsi Jupiter n'a plus de foudres pour moi.
Les Enfers sont cléments. Ah ! je suis donc haïe
des Cieux et des Enfers. Si le châtement
ne s'abat pas sur ma tête, mes propres remords
devront me punir.

Oui, qu'ils accablent
mon âme désespérée.

Et que le fer qu'intrépide je serre
frappe mon corps déshonoré.
À vous, mon père, mon époux, à Rome, au monde,
j'offre ma mort : que l'on me pardonne
ce crime exécrable par lequel j'ai souillé
sans le vouloir notre honneur ; qu'une
autre faute plus détestable encore,
celle de ne pas m'être donnée la mort
avant le forfait, me soit pardonnée.

27. Già nel seno comincia
a compir questo ferro i duri uffizii;
sento ch'il cor si scuote
più dal dolor di questa
caduta invendicata
che dal furor della vicina morte.

Ma se qui non m'è dato
castigar il tiranno, opprimer l'empio
con più barbaro esempio,
per ch'ei sen cada estinto
stringerò a' danni suoi mortal saetta,
e furibonda e cruda
nell'inferno farò la mia vendetta.

BENEDETTO GIACOMO MARCELLO

Lucrezia S.169

[Text by Benedetto Pamphilj]

28. Lasciato havea l'Adultero superbo
su'l macchiato origlier nuda e sdegnosa,
oggetto troppo acerbo
di Collatin la violata sposa.
Vinto di Sesto al temerario assalto
quel cor, benche di smalto,
sembrava che languisse
su la stracciata chioma
in vergognosa eclisse
Lucretia il sol dell'honestà di Roma.

Déjà ce fer remplit dans mon sein
son cruel office.
Mon cœur est ébranlé
bien plus par la douleur
de cette déchéance non vengée,
que par la fureur de la mort qui approche.

Mais s'il ne m'est donné ici
de châtier le tyran, d'écraser l'impie,
afin qu'il tombe
en un féroce exemple,
je prendrai contre lui,
furieuse et cruelle,
une flèche mortelle et depuis les Enfers j'accomplirai
ma vengeance.

Traduction française par Rita de Letteriis

Le Superbe impudique avait abandonné
sur le lit taché, nue et dédaigneuse,
une ennemie farouche,
l'épouse violée de Collatin.
Vaincu par Sextus lors de son assaut outrecuidant,
ce cœur, quoique d'airain,
semble languir
entre les cheveux arrachés,
dans une éclipse honteuse,
de Lucrèce, soleil de la vertu de Rome.

E mentre al muto labro
dispettosa mordeva il bel cinabro
Le traffigeva il petto
l'involuntario errore
dell'ospite impudico il tradimento.
L'accresceva il tormento
del volgo detrattor vario il concetto,
l'odio del genitore,
de lo sposo lo scherno,
furia d'honor nel suo rinchiuso Inferno.
Onde resa frenetica e feroce,
dando campo a' sospiri
fomentando i deliri,
si scosse dalle piume, e in atto atroce
svelto il crin molle irai col petto ignudo
così battendo il suol,
minaccia il drudo.

29. Barbaro, hai vinto.
Vanne trionfa, e godi,
vanta per tuo diletto
ch'armato sol di frodi
ti fù campo il mio letto,
trombe le voci miei, colpi gli sguardi,
questo sen campidoglio,
e rio trofeo del tuo lascivo orgoglio
di Lucretia l'honor
ch'ai reso estinto.
Barbaro, hai vinto.

Et pendant qu'elle amèrement
mord ses lèvres vermeilles et silencieuses,
sa poitrine est transpercée
par sa faute involontaire,
par la perfidie de l'hôte sans pudeur.
Son tourment grandit en imaginant
les vains commentaires de la foule,
la haine du père,
la honte de l'époux,
l'honneur outragé met l'enfer dans son cœur.
Ainsi, devenue comme folle et furieuse,
laissant libre cours à ses pleurs,
nourrissant ses délires,
elle sort du lit et, la mine effroyable, les cheveux
dénoués, les yeux pleins de
larmes, la poitrine dénudée,
tapant du pied, elle menace l'affreux :

Barbare, tu as gagné !
Va, triomphe et réjouis-toi,
vante-toi pour ton plaisir
car, armé uniquement de trahisons,
tu as eu mon lit comme champ de bataille,
mes cris comme trompettes, mes regards
comme coups,
ce sein comme Capitole
et vil trophée de ton orgueil lascif :
tu as tué l'honneur de Lucrèce.
Barbare, tu remportes la victoire !

Ma crudel dove n'andrai
per fuggir le mie vendette?

30. Di libiche selve,
del mar su le sponde,
degli'antri d'Averno
ti scaccin le belve,
ti sputino l'onde,
t'escluda l'inferno,
31. e s'al Ciel giunger saprai,
ti respinghin le saette.
Ma crudel, dove n'andrai
per fuggir le mie vendette?

32. Voi, Genitor, Consorte,
fate del regio sangue aspro macello,
serva in confuso horror di stragi e morte
all' impuro regnante
lo scettro di flagello,
la regia di prigionie,
di ceppi le corone,
e sia del piè tremante
delle vostr'armi al lampo
delle mie voci al tuono
il manto inciampo
e precipizio il trono.

Dov'è quel ferro istesso,
che in man del traditore,
forza somministrando al molle eccesso
la costanza atterri del mio gran core?
Egli che sà l'inganno
che usò l'empio tiranno,

Mais où iras-tu, cruel,
pour fuir ma vengeance ?
Des bois de Libye,
des rivages de la mer,
des grottes de l'Enfer
puissent les bêtes féroces te chasser,
les vagues te recracher
l'Enfer te rejeter...
Et si tu sais atteindre le ciel,
Que les foudres te repoussent.
Mais, où iras-tu, cruel,
Pour fuir ma vengeance ?

Vous, mon père, mon époux,
Faites de la lignée royale un bain de sang !
Dans l'horrible confusion de carnage
Et de mort, pour ce monarque impur,
Que son sceptre serve de fléau,
son palais de prison,
sa couronne de fers ;
et qu'a son pied tremblant,
face à l'éclair de votre colère,
au tonnerre de mes cris,
le manteau royal se fasse obstacle
et le trône abîmé.

Où est ce glaive,
qui dans la main du traître,
donnait force à l'abus de ma faiblesse,
et terrifiait la constance de mon cœur magnanime ?
Lui, qui connaît la trahison
de ce cruel tyran,

ei sul petto che langue
se Lucretia peccò scrivi col sangue.

Intanto Roma, genitor, consorte,
da voi vendetta aspetto
del rapito honor mio.
Ecco mi svenò il petto
lo manco, io cado, io moro, io spiro
addio.

qu'il écrive sur ce sein mourant,
avec mon sang, si Lucrèce a péché.

Entretiens Rome, mon père, mon époux,
de vous j'attends la vengeance
de mon honneur trahi.
Voici, je m'ouvre la poitrine :
je manque, je tombe, je meurs, j'expire,
adieu.

French translation by Maria-Laura Broso-Bardinet



LES PALADINS
JÉRÔME CORREAS

théâtre
de corbeil-essonne

cnm
Centre national de la musique

SPEDIDAM
Les sociétés de musique d'aujourd'hui

la culture avec la copie privée

SPPF
Les labels indépendants

Enregistré par Little Tribeca du 3 au 8 septembre 2023 au Théâtre de Corbeil-Essonnes, France

Sandrine Piau apparaît avec l'aimable autorisation d'Alpha Classics.

Lucile Richardot apparaît avec l'aimable autorisation de harmonia mundi.

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Hugo Scremin

Enregistré en 24 bits/96kHz

Orgue de continuo Klop

Clavecin Ruckers Taskin deux claviers (Atelier Marc Ducornet)

Préparation et accord : Samuel Campet

[LC] 83780

AP359 Little Tribeca © 2024 Les Paladins © 2024 Aparté, a label of Little Tribeca · 1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com lespaladins.com

Les Paladins sont soutenus par le ministère de la Culture (Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France) et le Conseil régional d'Île de France. Les productions scéniques, les concerts, les actions culturelles et les enregistrements des Paladins sont régulièrement aidés par les Conseils départementaux de l'Essonne et du Val de Marne, les villes de Paris et d'Ivry-sur-Seine, le CNM, l'ADAMI, la Spedidam et la SPPF. Les Paladins sont en résidence de création au Théâtre de Corbeil-Essonnes et en résidence territoriale à Ivry-sur-Seine avec le Conservatoire de musique et de danse. Les Paladins sont partenaires du Conservatoire à rayonnement régional (CRR) de Paris pour la formation et l'insertion professionnelle.

Nous remercions vont à Raphaël Merlié et aux équipes du Théâtre de Corbeil-Essonnes qui nous ont permis d'enregistrer cet album.

Also available



apartemusic.com