Audax
RECORDS
A. Scarlatti
Cantate da camera

Lucile Richardot
Philippe Grisvard

Alessandro Scarlatti (1660–1725)

1	**Allegro in G Minor**	01:14

Cantata "Al fin m'ucciderete" H 21 (1705)

2	[Recitativo:] "Al fin m'ucciderete o miei pensieri"	01:59
3	[Aria:] "Io morirei contento"	04:23
4	[Recitativo:] "Clori mia, Clori bella"	02:05
5	[Aria:] "Faria la pena mia"	04:03

Cantata "Sarei troppo felice" H 631 (1702)

6	[Recitativo:] "Sarei troppo felice"	02:53
7	[Aria:] "Tal se premio sentiero odorato"	01:36
8	[Recitativo:] "Fra le danze, e i teatri"	01:16
9	[Aria:] "Che mi giova"	01:38
10	[Recitativo:] "Il vario mio pensiero"	00:28
11	[Aria:] "Il pensiero è un prato ameno"	03:49
12	[Recitativo:] "Or chi brama goder tranquilla pace"	01:48

Toccata [quarta] in A Minor

13	Arpeggio, [Allegro], Arpeggio	03:54
14	Fuga	01:22

Cantata "Sento nel core certo dolore" H 655

15	[Aria:] "Sento nel core certo dolore"	03:26
16	[Recitativo:] "Bella Clori vezzosa"	00:50
17	[Aria:] "Temo d'innamorarmi"	02:34

18	**Minuet in E Minor**	00:41

Cantata "La Lezione di Musica" H 547

19	[Recitativo:] "Per un vago desire"	01:38
20	[Aria:] "Tirsi ti pentirai"	02:40
21	[Recitativo:] "S'avvide Tirsi allor"	01:02
22	[Aria:] "Mi fa morir"	04:38
23	Recitativo:] "Disse, e così poi egli seguì"	00:41
24	[Aria:] "Un sospiro oh Dio perché"	01:18
25	[Recitativo:] "Qui Tirsi innamorato"	00:53

Toccata terza in G Minor

26	Allegrissimo	01:45
27	Arpeggio	00:51
28	Fuga	01:57

Cantata "Là dove a Mergellina" H 356 (1725)

29	[Recitativo:] "Là dove a Mergellina bacia la riva il mare"	01:37
30	[Aria:] "Ama chi t'ama, o bella Irene"	05:27
31	[Recitativo:] "E fia che nell'istesso mio pensiero"	01:40
32	[Aria:] "Mi fan guerra uniti insieme"	03:36

Alessandro Scarlatti and the Chamber Cantata

In papal Rome of the second half of the seventeenth century, opera took place practically only underground due to the critical attitude of the princes of the church toward this artistic genre. Thus, in the absence of a theater, the cantata became the preferred means for poets and composers to demonstrate their dramatic talent. Yet, the cantata was much more than a substitute for opera and offered the elites that which one could not find to this extent in the theater: intellectual stimulation and the delight in abstraction.

Cantatas were mainly performed at the *conversationi* that took place once a week in the salons of the Roman aristocracy and Curia. On the threshold of the eighteenth century, this genre was however also closely linked with the ideas of the *Accademia degli Arcadi*, a literary group that was founded in 1690 by Giovanni Maria Crescimbeni as successor to the *Accademia Reale* of the late Queen Christina of Sweden. Its name was taken from "Arcadia," an idyllic region in the Peloponnese extolled by Theocritus and Virgil. The goal of the Arcadians was to free poetry from the excesses of their time; they advocated the return to pastoral poetry as cultivated after antique models by Italian poets such as Dante, Petrarca, Tasso, and Guarini. They also strove for a greater simplicity, a clearer interpretation of the affects. In their eyes, the texts intended for setting to music had become a literary sub-genre: only a more exquisite poetry could elevate the music to a higher expression, as in the early period of the opera. In this context, the cantata was of greatest importance for the *Accademia*, especially since its pastoral character made it the preferred instrument of the reform, in the sense of a stepping stone to opera, the central object of their musical wishes. At the meetings of the *Accademia*, a kind of "olympic games of the intellect," the members presented themselves as ancient shepherds: shepherds, considering the city of Rome as their new idealized Arcadia. In 1706, Alessandro Scarlatti was initiated not only as

a harpsichordist and composer, but also as an "eccellente professore di poesia" under the pseudonym *Terpandro Politeio*. As *Maestro di Capella* to the Viceroy of Naples, he used a leave of absence, extended without authorization, in the hope of finding a better position in Rome, since the memory of his glorious early days under Christina of Sweden had never waned.

As was the case with Scarlatti's colleagues, the vast majority of his cantatas were composed for one voice, which was accompanied only by a basso continuo. We have concentrated on this type of cantata, not only because it is the most widespread, but also because Alessandro Scarlatti clearly devoted himself to no other like it with such dedication, stretching the boundaries as far as he did here. Choosing a few cantatas from this huge production (ca. 480 with secure attribution) was an arduous task that took several years. Our original idea was to put together a selection of cantatas from Scarlatti's entire creative period, in order to highlight the various formal and stylistic changes. However, on the one hand, the limited duration of a CD precludes any endeavor for completeness. On the other hand, we noticed that when an initial selection emerged after reading and examining the material, we had sorted out the cantatas from the early period – or at least those that carried the stigma of the early period (a majority of them are not dated) – owing to our personal affinities. Consequently, the cantatas with a concrete dramaturgy, which place a mythological or historical figure in the forefront, are not represented; this genre, which in terms of spirit is more like opera, experienced a certain decline during the closing years of the seventeenth century, and the so-called "Arcadian" cantatas ultimately attained a quasi monopoly in this genre. We were especially impressed by Scarlatti's mature style, above all in his most sophisticated cantatas. The final selection for this recording is therefore limited to pastoral cantatas from the period after 1700, when Scarlatti's musical style reached its zenith.

The few writings that document the performance conditions of cantatas are unfortunately rather vague. As far as the scoring is concerned, there is talk of a basso continuo, which was played by the composer himself on the harpsichord alone, without any further instruments. Cantatas were indeed

not forbidden for women; nevertheless, the famous castrato Andrea Adami da Bolsena appears to have been one of Scarlatti's preferred musical partners in Rome. "Il Bolsena" was likewise a member of the *Accademia degli Arcadi* (under the name *Caricle Piseo*) since 1690, and his function as *Maestro* in the papal chapel did not hinder him from singing secular music in private circles. In Naples, the famous opera star Matteo Sassano, called "Matteuccio," likewise a castrato (see his portrait on the cover of the album), was admitted to the royal court chapel in 1684, that is to say, in the same year in which Scarlatti assumed his post there as *Maestro*. Thus began a long collaboration that lasted into the 1720s; Sassano, who was also called "the nightingale of Naples," probably participated in the performances of his colleague's cantatas in the various palaces of the Neapolitan metropolis. Flaminia Scarlatti, the composer's daughter, was considered a "divinely good" singer. However, owing to the scandals and excesses often occuring in conjunction with the opera, her father kept her away from the stage. The Neapolitan painter Francesco Solimena, a friend of the family, often visited the Scarlattis in order to hear Faminia sing cantatas, whereby she was accompanied by her father. Solimena painted a portrait of her, which has unfortunately been lost.

What are the Arcadian cantatas about? Normally, there is no plot or action. A lover laments that he is separated from the object of his affection, or is not loved, or that he fears the levity of the cruel beloved. Often it is all this at once. Omnipresent nature is a central element of the pastoral cantata and serves as mental stage scenery in which the protagonist's misfortune resonates. The recitatives are more than just narrative intermezzos between the arias. In Scarlatti, they are true emotional journeys during which every psychological turn is musically depicted by unexpected modulations, abrupt caesuras, or enharmonic surprises. The unhappy shepherd (or the narrator) explains the reason for his anguish, and we follow the windings of his misery at close range. Once the affects are established, they are developed and sublimated in the various arias of the cantata, each exhibiting a different, if not opposing, character. The audience of the time did not expect a story here: in contrast to its large-scale relatives

with instruments, the *serenatas*, or other vocal works for special occasions, these pastoral cantatas were the opposite of public entertainment. The audience's pleasure consisted of being astonished by the poet's imaginativeness and in admiring the artifices that the composer chose to emphasize a rhyme or a word, to highlight an idea. In Roman and Neapolitan circles, Scarlatti's cantatas were considered true miracles. Although the composer was naturally focused on opera throughout his entire career, he had to admit that his genius came into its own only in his cantatas. Had not the Grand Duke of Tuscany, Ferdinando de' Medici, who had tired of the austerity of his operas, advised him to fashion them more pleasingly and lighter and to save experiments for "the chamber"?

OUR PROGRAM

The Cantatas

The program begins with *Al fin m'ucciderete* (tracks 2 to 5), dated 20 July 1705. The score is clearly depicted in the background of the most famous portrait of Alessandro Scarlatti: it lies on his *Tavolino* as if he had just composed it. This portrait, preserved in the Museo e Biblioteca della Musica in Bologna, does not have much similarity to the one that Solimena made of him in 1692 (see page 2) And indeed for a good reason: it stems from the second half of the eighteenth century and is part of a whole series of portraits that are dedicated to Neapolitan composers. It is not clear if it is a late copy of a lost authentic portrait; in any case, the painting gives evidence of the cantata's posthumous success, which is confirmed by the large number of sources. Francessco Durante reworked the first recitative in one of his twelve two-part madrigals. It is not surprising that he chose this one: the exordium "Al fin m'ucciderete o miei pensieri" immediately captivates with its vehemence, which is even intensified through repetition and an ascending gesture. The same movement concludes the recitative, this time

with a descending gesture that makes it possible to perceive a certain desperation. The cantata is in RARA form (recitative/aria/recitative/aria), which was the most frequently used at that time.

The second work is *Sarei troppo felice* (tracks 6 to 12), which owing to its original structure offers a strong contrast. The poem stems from the quill of Cardinal Benedetto Pamphilj (*Fenicio Larisseo*), an important figure in Roman musical life and one of Scarlatti's first patrons before Scarlatti settled in Naples. The opening movement of the cantata, "Sarei troppo felice s'io potessi dar legge al mio pensiero," recurs a number of times during the course of the work – namely at the end of each recitative – before it concludes the cantata. This cyclical form was especially favored by Pamphilj, in whose account books a number of settings of this text are listed starting in 1682. Certain stylistic turns, especially in the first two arias, suggest that this cantata uses older material, perhaps dating from the 1680s. A cantata with the same title was composed in 1707 by Handel, who for his part enjoyed the favor of the cardinal during his sojourn in Rome. The text has nothing in common with the text set by Scarlatti, apart from the refrain which Handel transformed into a recitative and left unaltered at each repetition. Scarlatti, on the other hand, made it into a yearning and particularly charming cantilena, which rather resembles an *arie* and that is set in a significantly different manner at each reiteration. The only surviving source for this cantata is an autograph, dated 3 April 1702, i.e., shortly before the composer's first return to Rome (1703). Was this a sign that Scarlatti hoped to establish contact again with his former patron? It was, however, Cardinal Ottoboni who then took the composer under his wing, but that's another story...

Sento nel core certo dolore (tracks 15 to 17) bears the title *S'allontana per non innamorarsi* in two sources, and the title *La Lontananza per non innamorarsi* in another. With its simplicity and lightness, this cantata contrasts with the dense and complex character of the other cantatas. Yet, this simplicity is deceptive; behind the apparently unpretentious vocal part is found the usual features of Scarlatti's style: ubiquitous counterpoint marked by large intervals, a vocal part interrupted by sighs.... To be discerned

here is the ARA form, which was seldom used at that time, since it compelled the composer to put the two arias, which frame the single recitative, in the same key.

La Lezione di Musica (tracks 19 to 25) was chosen due to its formal freedom and originality – a true *mise en abyme* of its genre. Unlike in earlier cantatas, this time not only the protagonist himself has his say. A narrator describes the scenario to us: Thyrsis, who is in love with Chloris, gives her music lessons. However, the imprudent teacher does not limit himself to the fundamentals – perhaps due to exaggerated conceit – but wants to teach her *mutazioni*, a word that embraces the ambiguity of modulation, change, inconsistency, etc.... Mockingly, the narrator addresses Thyrsis directly: he reprimands him for his imprudence, which drives the beauty into the arms of other men, before he appropriates the first aria for himself. The rest of the lesson naturally turns out to the disadvantage of Thyrsis, who is forced to remain silent out of exasperation after a final, abbreviated aria. The text of the second aria, sung by the teacher, plays with the names of the notes, which a translation cannot adequately convey:

> Morir, morir **mi fa**
> Quel guardo tuo gentil **do**v'io m'accen**do**.
> Ognor di qua di **là**, etc.

Là, dove a Mergellina (tracks 29 to 32) dates from 1725, the year of the composer's death: It is traditionally regarded as his last cantata. It is astonishing that an actual place name is mentioned in a pastoral cantata: Mergellina is a beach in Naples that still exists today, and not a place vaguely located in Arcadia. Scarlatti indeed makes use of the conventional RARA form here, but shows himself from his boldest side: in the arias, the unpredictable and jagged vocal line does not allow the voice any respite; the chromatic and modulating ariosi, which conclude the respective expositions, can only

irritate or even mislead the audience. The vehemence that emanates from this music does not make this cantata a swan song, but rather the ultimate cry of rage and defiance of a weary composer whose winding and complicated career, notwithstanding some successes, was riddled with scandals, intrigues, and hatred.

In Jacopo Sannazaro's famous poem *Arcadia* (1502) – one of the sources of inspiration for the Arcadian movement – the hero Sincero leaves Naples in order to forget an unhappy love, and travels to Arcadia, where he shares the shepherds' simple life and particpates in their poetry competitions. However, because he is ultimately incapable of finding the peace that will free him of his torments, he decides to return to Naples to die there. It is tempting to imagine that Scarlatti himself was the author of the poem and, knowing that he was writing his last work, was virtually returning through this cantata from Arcadia (thus Rome), like Sincero, to die in Naples. From the beach of Mergellina, Terpandro, under the mask of Elpino, would see the ocean for the last time.

The Performance of the Basso Continuo

The predominant manner of playing in Italy during the entire eighteenth century was the *stile pieno*, which was sometimes also called *stile d'acciaccatura*. It is distinguished by a dense, full texture in which the normally forbidden parallel fifths and octaves, embedded in a full-bodied sonority, can unfold with impunity. This style appears to be prescribed above all for recitatives. In the arias, there are many passages that demand a less full, more contrapuntal texture in which the voice leading again has priority. An example would be the ritornellos, the instrumental passages that introduce or conclude an aria, as well as the short intermezzos between the vocal phrases. In Scarlattti, these are particularly dreaded since the vocal line is relatively unmelodic and the bass almost inevitably takes up its uncomfortable and convoluted form alone. As far as the arias are concerned, the bass part, despite

its complexity, demands a complicated figuration from the right hand, since simple chords would seem meager. The performance then practically resembles an obbligato harpsichord part.

As for the *acciaccature*, they were at that time often described as harmless bites by a small animal: they are foreign notes that intrude into the chord and which the *Maestro al Cembalo* immediately releases again or can also sustain at his own discretion. These "trifles," which follow very exact (and extensively documented) rules, can enrich arpeggios in a very pleasant manner. At the time, they were called *false che dilettino* (dissonances that delight).

The Pieces for Harpsichord

Several harpsichord pieces have been included as introductions to or as intermezzos between the cantatas. The Toccata in A Minor (tracks 13 and 14) is the fourth of ten toccatas from a famous Neapolitan manuscript collection (*Primo & Secondo libro di Toccate*), which is considered the most important source of Alessandro Scarlatti's works for keyboard instruments. The Toccata actually consists of a toccata and a fugue. The introduction of the first part, which encompasses a series of improvised arepeggios, is only indicated by a figured bass. The Toccata terza in G Minor (tracks 26–28) likewise ends with a fugue that is preceded by a further sequence of improvised arpeggios. The Allegro in G Minor, which introduces the first cantata (track 1), is apparently a separate piece. The Minuet in E Minor (track 18), inserted here as the epilogue to the cantata *Sento nel core*, is the last section from a larger toccata.

Alessandro Scarlatti's complete *oeuvre* for keyboard instruments probably came into being in connection with the composer's teaching activities toward the end of his life. In spite of a certain austerity, his toccatas contain many characteristic elements of the Scarlatti style and do not lack a certain drama. They are particularly distinguished by a liveliness, vehemence, and willfulness that one finds – albeit in a different form – in some of the cantatas.

Closing Remarks

The repertoire of the cantatas with all their various forms and settings is even today largely neglected in favor of concert programs of opera arias which string together pieces taken out of context. How unjust! The universe of the cantata is practically infinite: if we restrict ourselves solely to the lifetime of Scarlatti, composers such as Stradella, Pasquini, Agostini, Lulier, Gasparini, Ariosti, Albinoni, d'Astorga, and Mancini, not to mention the Marcellos, the Bononcinis and many, many others, have brilliantly proved themselves in this genre.

Although we may regret that cantatas are so rarely sung, we can certainly understand the reticence of the musicians (and those responsible for the programming) toward the cantatas of Alessandro Scarlatti, a composer who does not try to please and whose compositions do not hold any concessions, neither for the performers nor the audience. One will search in vain for dilettante pleasure, for his often somber, feverish, sometimes delirious language stands absolutely in the service of the word and the emotion, and never makes it easy for itself. What's more, he discourages every endeavor to beautify; that is one of the reasons why we handled coloraturas very sparingly (if not to say miserly), and the *da capos* are hardly embellished. Finally, these cantatas open their gates only with difficulty.... But they bundle so much passion and power, so much melancholy and beauty that someday they will hopefully recapture the audience.

Philippe Grisvard

Paris, July 2022

“Our desires lack an inner music”

Rimbaud, “Tale” *(Illuminations)*

Has the time come for us to acknowledge not only the historical, but the aesthetic importance of Alessandro Scarlatti, “one of the great incomprehensibles” (Robert Pagano) of musical history? The elder Scarlatti remains “out of date” also because the cantata is often underestimated, in particular the kind that was then most widely disseminated, for soprano (female or castrato) and basso continuo: it is the quintessence of his work, the central laboratory in which he attained thoughout his long life the highest musical intensity. Could one imagine a history of music without Schubert’s songs and Fauré’s “mélodies”?

As André Berne-Joffroy’s *Le Dossier Caravage* shows, the large rehabilitations in which a lot is at stake require staying power and meet the resistance of following epochs until an unforeseeable event, a stroke of fate leads to a change. Alessandro Scarlatti’s genius did not have it easy in his time, and nothing has changed even to the present day. Nevertheless, the fans of his music form a secret international that includes many young musicians who do not share the prejudices of their older colleagues.

What could be more exciting? Philippe, responsible for fundamental cantata research, and Lucile, with her androgynous timbre, must invent something new, since they can hardly follow in the footsteps of a tradition of interpretation. Each time, the cantata presents a challenge to those who dare an interpretation of it today, risking a wager on which they must stake everything. Although it might not seem so to inattentive ears, this music is experimental and not decorative.

First and foremost, the cantata requires a singer/actor or a singer/actress. In his correspondence, Scarlatti wrote, in accordance with the then usual rhetoric, not “singing,” but “reciting” (i.e., “acting”), and he

used the term “actor” or “virtuoso actor.” The cantata is above all a text, i.e., a web of truisms, almost interchangeable, but meaningful images – nymphs amd shepherds in Arcadia untiringly invoking “this dark object of desire” – and the poems are already their own musical score before the composer delivers the ornamental accessory that will transfigure them. Is not early Italian music ultimately the externalized form of the internal music – spoken or declaimed – inherent in the Italian language?

In *Discorso sopra un caso particolare in arte*, an essay from April 1717, Scarlatti explains that the art of the musician “consists above all in the manner in which the harmony of the notes is combined logically and words even imitated,” with the goal of “stimulating the emotions.” He himself admitted in a letter dated 29 May 1706: “I wept” while composing.

As incredible as the music might be, it would make no sense at all if it were not overwhelming. And it is a certain quality of feeling that makes the Scarlatti cantata incomparable. One only has to look at how his contemporaries dealt with the same texts: *Lucrezia*, which also inspired Benedetto Marcello, or the “human” and “inhuman” versions of *Andate o miei sospiri*, which evolved out of a famous debate with Gasparini.

Much more than a “minute opera” – as an indeed descriptive, but somewhat inaccurate definition goes – the cantata on the threshold of the eighteenth century has to do with internal theater that emerged from the “genere rappresentativo” from the beginning of the previous century and intensified to its ultimate manifestations. Even in the case of a historical or mythological narrative, Alessandro Scarlatti did not succumb to the temptation of an external theater that would have distorted – and after his time would indeed distort – the exceptionality of the genre. The only theater is the cantata itself. As an extreme example, consider his *mise en abyme* in *La Lezione di musica* – with the role assigned to “Testo,” the text, as in Monteverdi’s *Combattimento* – whose sardonic irony could also have served as the basis

for *Cosi fan tutte*. In fact, the difficult question of architecture in Alessandro Scarlatti's operas and oratorios – which few conductors master or grasp due to the rigidity of the *da capo* aria, the "eternal recurrence" that must be improvised – arises in the cantata in a compressed form, almost *a fortiori*. Meandering, eccentric music which confounds the expectations at a single blow in that it follows an intention that sometimes reveals itself only in the last harmonies.

Alessandro Scarlatti's poetry is undoubtedly obliged to Mannerism, which as the exploitation of all possibilities is experienced within a constantly reaffirmed tradition. Like Luzzasco Luzzaschi's music already a century earlier in Ferrara, his art was aristocratic: music that is reserved for secret gatherings – "Japanese bouquets" which are arranged in thin air.

Mannerism appears at the end of an obstacle course, but it is the zenith and not demise, sacrality in oblique position. For him, the ornament is a calligraphy.

An aesthetic that in *Mergellina* is elevated forever to crystal – music of a mermaid, who entraps love with a snare ("laccio") – *Mergellina*, which is perhaps Alessandro Scarlatti's "last word," wistful, but sprightly like late Brahms.

What spiritual experience, bitter to the point of cruelty, does the Scarlatti cantata, with its slightly sadomasochistic irony of the texts, relate to us?

Perhaps therein lies the secret of what Alessandro Scarlatti – who isolated himself from his contemporaries and did not really belong to any school (except perhaps that of the south more generally, including Sicily) – referred to by the then common term *chiaroscuro* (29 May 1706). Undoubtedly a mystery inherent in his music; Through his ability, like Mozart, to say a number of things simultaneously, to

play with the asymmetry of the explicit and implicit message – the latter referring to the word or the drama that it expresses and from which it distances itself in order to mean also and always something else.

This magic blend of darkness and azure: would that not be, according to the Apollonian principle, a Dionysian excess? Later, Dominico's sonatas would not emerge out of nowhere … Alessandro's cantata: hardly blossomed, it is also already vanished – an Arcadia that is destined to remain a utopia?

Xavier Carrère

Lucile Richardot

After first formative experiences in the Petits Chanteurs à la Croix de Lorraine d'Epinal, Lucile Richardot initially began her training in the Maîtrise de Notre-Dame de Paris, subsequently studying early music at the Conservatoire à rayonnement régional de Paris. In 2012, together with two theorbo playing friends, Stéphanie Petibon und Olivier Labé, she founded her own ensemble, Tictactus. She performs her concert and opera repertoire, ranging from the Middle Ages to the present day, with renowned ensembles including Correspondances, Pygmalion, les Arts Florissants, Pulcinella, and Les Musiciens de Saint-Julien; moreover, she has appeared with Gérard Lesne, Patrick Cohën-Akénine, Rachid Safir and Les Solistes XXI, Vaclav Luks and Collegium 1704, Thibault Noally and Les Accents, Le Poème Harmonique, Les Paladins, and Ensemble Intercontemporain.

During the course of her continuing conquest, since 2007, of the most important European stages, in 2009 she interpreted the role of the First Aunt in the premiere of Philippe Boesman's opera *Yvonne, Princesse de Bourgogne* at the Opéra Garnier and at the Theater an der Wien. As a sought-after oratorio soloist for alto parts, she is a frequent guest with international orchestras such as the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, the Rotterdam Philharmonic Orchestra, and Tafelmusik in Toronto, while offering recitals with harpsichordists Philippe Grisvard and Jean-Luc Ho.

In 2018 she made her debut at the Festival d'Aix as Sorceress and Spirit in Purcell's *Dido and Aeneas* and in Carnegie Hall in New York as Berlioz's "Heldin" under the direction of Sir John Eliot Gardiner, with whom she had already performed all three operas by Monteverdi (as Messaggiera, Penelope, Arnalta) in 2017 on a tour of Europe that led, among other places, to La Fenice in Venice.

In 2019 she again stood on the stage under his direction as Juno and Ino in Handel's *Semele* – another debut that this time led her to Milan's La Scala.

Her first solo CD, 'Perpetual Night', which she released in 2018 together with Correspondances on harmonia mundi, received a number of international awards, including the Diapason d'Or de l'année, the Choc de l'année of the magazine *Classica*, a diamond from *Opéra Magazine*, the German Record Critc's Prize, and the 2019 "Caecilia" prize of the Union de la Presse Musicale Belge. A part of this program was put on the stage by Samuel Achache in the production "Songs." In 2019 she added Mahler's *Song of the Earth* to her repertoire in a chamber music version arranged by the Dutch conductor Reinbert de Leeuw, which was performed at the Festival de Saintes with Het Collectief, before she recorded it the following year for the Alpha label. In 2021 she issued on harmonia mundi the CD "Berio To Sing" with Geoffroy Jourdain's Les Cris de Paris as well as two Stabat Mater settings by Pergolesi and Rossell with the German ensemble Resonanz under the direction of Riccardo Minasi.

A series of first interpretations began in 2021 of Geneviève in Dubussy's *Pelléas et Mélisande*, a role she explored in various productions, initially in Rouen, then at the Théâtre des Champs-Élysées with François-Xavier Roth's Les Siècles, each time in a staging by Eric Ruf. In 2022 she interpreted for the first time Queen Gertrude in Ambroise Thomas's *Hamlet*, a role she took over on short notice from Cyril Teste at the Opéra Comique under the direction of Louis Langrée, as well as Cornelia in Handel's *Giulio Cesare* under Philippe Jaroussky at the Théâtre des Champs Elysées.

Philippe Grisvard

Described as a harpsichordist and fortepianist with “iron hands in velvet gloves” (Diapason), Philippe Grisvard has established himself as one of today’s leading experts in historical keyboards. He was born in Nancy and studied piano and oboe before becoming interested in Early Music. After harpsichord lessons with Anne-Catherine Bucher, Philippe studied at the Schola Cantorum Basilensis with Jesper B. Christensen (harpsichord and basso continuo) and with Edoardo Torbianelli (fortepiano). Subsequently, he collaborated with various ensembles such as L’Achéron, La Fenice, Scherzi Musicali, Les Ombres…

Invited by period orchestras (Le Concert d’Astrée, Akademie für Alte Musik Berlin and Freiburger Barockorchester, among others) he regularly collaborates with conductors such as Emmanuelle Haïm, René Jacobs and Sir Simon Rattle and participated in opera productions at the Paris Opera, Staatsoper Berlin, Opéra de Dijon and Opéra de Lille.

Philippe is the principal harpsichordist of Ensemble Diderot, where he shows time and again his creative continuo skills that “amplify and colour the entire ensemble” (Diapason). He participated in more than 60 recordings for labels such as Ricercar, Virgin, harmonia mundi, Eloquentia, Accent, Linn records and Audax. In his solo albums for Audax Records (works by G.F. Haendel, C.F.C. Fasch) he presents the fruits of his musicological research.

Alessandro Scarlatti et la cantate de chambre

Dans la Rome papale de la seconde moitié du XVII^{ème} siècle, l'opéra est quasiment réduit à la clandestinité en raison de la sévérité des différents pontifes à son égard. La cantate devient, faute de théâtre, le moyen privilégié par les poètes et les compositeurs pour faire montre de leurs talents dramatiques. Mais, bien plus qu'un substitut à l'opéra, la cantate procure à l'élite ce que l'on ne saurait trouver à un tel degré au théâtre : la stimulation intellectuelle et le plaisir de l'abstraction.

Les cantates sont principalement données lors des *conversazioni* qui prennent place une fois par semaine dans les salons de l'aristocratie et de la curie romaines. Mais ce genre, au tournant du XVIIIème siècle, est aussi intimement lié au courant d'idées propagées par *l'Accademia degli Arcadi*, groupe littéraire créé en 1690 par Giovanni Maria Crescimbeni, dans la continuité de *l'Accademia Reale* de la défunte reine Christine de Suède. Son nom est emprunté à l'Arcadie, région idyllique du Péloponnèse célébrée par Théocrite et Virgile. L'objectif des Arcades est d'expurger la poésie des excès de leur époque ; ils prônent un retour à la poésie pastorale telle que l'avaient cultivée les poètes italiens sur le modèle antique comme Dante, Pétrarque, Le Tasse ou Guarini. Ils aspirent aussi à une plus grande simplicité, une lecture plus limpide des affects. Les textes destinés à être mis en musique ont fini par devenir à leurs yeux un sous-genre littéraire : seule une poésie plus noble peut élever la musique vers une expression supérieure, comme aux premiers temps de l'opéra. Dans ce contexte, la cantate revêt auprès de l'*Accademia* une importance capitale, car son essence pastorale en fait leur instrument privilégié de réforme, en quelque sorte un tremplin vers l'opéra, objet central de leurs préoccupations en matière de musique. Lors des réunions de l'Académie, sortes de "jeux olympiques de l'esprit", les membres se présentent sous le nom de pâtres antiques. En 1706, Alessandro Scarlatti y est admis, non seulement en qualité de claveciniste et compositeur, mais aussi comme "eccellente professore di poesia",

sous le pseudonyme de *Terpandro Politeio*. Il est alors *Maestro di Capella* du vice-roi de Naples, et profite d'un congé qu'il proroge abusivement dans l'espoir de trouver une meilleure position à Rome, hanté par le souvenir de ses glorieux débuts sous l'égide de Christine de Suède.

Comme chez les collègues de Scarlatti, la vaste majorité de ses cantates est composée pour une voix, soutenue par la seule basse continue. C'est vers ce type de cantate que nous nous sommes tournés, non seulement parce qu'il est le plus répandu, mais aussi parce que c'est incontestablement celui auquel Alessandro a consacré ses plus grands efforts, celui dont il a repoussé au plus loin les limites. Choisir quelques cantates parmi cette immense production (environ 480 dont l'attribution est certaine) a été un travail de longue haleine, déployé sur plusieurs années. Notre idée de départ était de proposer un choix de cantates embrassant toute la carrière de Scarlatti, afin de mettre en valeur ses diverses mutations formelles et stylistiques. Mais, d'une part, la durée limitée d'un disque s'oppose à toute exhaustivité… D'autre part, au fil des lectures et déchiffrages, et à mesure qu'une première collection se dessinait, nous constations que notre inclination personnelle nous avait fait rejeter les cantates de jeunesse, ou du moins celles qui en portaient les stigmates (une grande partie n'est pas datée). Par conséquent, exit aussi les cantates dites « à sujet » mettant en scène un personnage mythologique ou historique ; ce genre, plus proche en esprit de l'opéra, connut un certain déclin vers les dernières années du XVII^{ème} siècle, et les cantates dites "arcadiennes" finirent par avoir le quasi-monopole du genre. Le style de la maturité de Scarlatti nous avait particulièrement frappés, notamment dans ses cantates les plus sophistiquées. La sélection finale présentée sur cet enregistrement se limite donc aux cantates pastorales d'après 1700, alors que le langage de Scarlatti a déjà atteint son zénith.

Les rares écrits qui documentent les conditions d'exécution de cantates sont hélas très elliptiques. Pour ce qui est de l'effectif instrumental, ils paraissent témoigner en faveur d'une basse continue tenue au clavecin seul par le compositeur même, sans autre instrument. Si les cantates ne sont pas interdites aux femmes, le célèbre castrat Andrea Adami da Bolsena semble être toutefois un de

ses partenaires privilégiés à Rome, à titre d'exemple. "Il Bolsena" est lui aussi membre de l'*Accademia degli Arcadi* depuis 1690 (sous le nom de *Caricle Piseo*), et ses fonctions de *Maestro* à la Chapelle pontificale ne lui interdisent pas de chanter de la musique profane dans les cercles privés. À Naples, la sulfureuse star de l'opéra Matteo Sassano dit « Matteuccio », lui aussi castrat (voir son portrait en couverture de l'album), intègre la chapelle royale en 1684, l'année même où Scarlatti y prend ses fonctions de *Maestro*. Commence alors une longue collaboration qui perdurera jusqu'aux années 1720 ; probablement Sassano, également surnommé "le Rossignol de Naples", participe-t-il à l'exécution de cantates de son collègue dans les différents palais de la cité parthénopéenne… Flaminia Scarlatti, la fille du compositeur, est réputée chanter « divinement bien ». Mais, à cause du scandale et de la débauche qui riment souvent avec opéra, son père la tient à l'écart des planches. Le peintre napolitain Francesco Solimena, ami de la famille, se rend souvent chez les Scarlatti pour entendre Flaminia chanter des cantates, accompagnée par son père. Il fait d'elle un portrait, aujourd'hui malheureusement perdu.

Que racontent les cantates arcadiennes ? Il n'y a habituellement point de trame ni d'action : un amoureux se lamente d'être éloigné de l'objet de son affection ou de n'en être pas aimé ; ou encore il craint la légèreté de la cruelle amante. C'est souvent tout cela à la fois. Élément constitutif de la cantate pastorale, la nature, omniprésente, tient lieu de scénographie mentale et fait écho aux malheurs du protagoniste. Les récitatifs sont plus que de simples intermèdes narratifs placés entre les airs. Ils sont chez Scarlatti de véritables voyages émotionnels, où chaque revirement psychologique est imagé musicalement par des modulations inattendues, des ruptures abruptes ou des enharmonies surprenantes. Le berger malheureux (ou le narrateur) y expose la raison de ses tourments, et on y suit de près les méandres de son infortune. Une fois les affects fixés, ils sont déployés et sublimés dans les différents airs de la cantate, marquant chacun un caractère différent sinon opposé. L'auditeur de l'époque n'attendait pas ici que l'on lui narre une histoire : à la différence de leurs cousines de

grande envergure avec instruments, des *Serenate* ou autres œuvres vocales de circonstance, ces cantates pastorales étaient aux antipodes du divertissement public. Le plaisir de l'auditeur trouve sa source dans l'ingéniosité du poète, ainsi que les artifices au moyen desquels le compositeur fait le choix de souligner telle rime, tel mot, telle idée. Dans les cercles romains et napolitains, les cantates d'Alessandro font merveille. S'il est vrai que les ambitions du compositeur se sont naturellement fixées sur l'opéra tout au long de sa carrière, il doit admettre que son génie n'est pleinement reconnu que dans ses cantates. Le Grand-Prince de Toscane Ferdinand de Médicis ne lui avait-il pas recommandé, lassé de la sévérité de ses opéras, de les rendre plus agréables et légers, et de garder les expérimentations pour « la chambre » ?

NOTRE PROGRAMME

Les Cantates

Ce programme s'ouvre sur "Al fin m'ucciderete" (plages 2 à 5) datée du 20 juillet 1705. Une reproduction de la partition apparaît bien clairement en arrière-plan du plus célèbre des portraits d'Alessandro Scarlatti, posée sur son *tavolino*, comme s'il venait de la composer. Ce portrait, conservé au Museo e Biblioteca della Musica de Bologne, n'offre pas une grande ressemblance avec celui peint en 1692 par Solimena (voir page 2). Et pour cause, il date en réalité de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, et fait partie de toute une série de portraits consacrée aux compositeurs napolitains. On ne sait s'il est une copie tardive d'un portrait authentique disparu ; quoi qu'il en soit, cette peinture témoigne du succès posthume de cette cantate, succès confirmé d'ailleurs par le grand nombre de sources existantes. Francesco Durante en a adapté le premier récitatif dans un de ses douze Madrigaux à deux voix. Il n'est pas surprenant qu'il ait choisi celui-ci : l'exorde « Al fin m'ucciderete o miei pensieri » frappe d'emblée par sa violence, accentuée par la répétition et un mouvement ascendant. La même

phrase vient clore le récitatif, cette fois dans un geste descendant qui évoque une sorte d'abattement. La cantate observe la forme RARA (Récitatif/Aria/Récitatif/Aria), alors la plus courante.

En deuxième place, "Sarei troppo felice" (plages 6 à 12) contraste fortement en raison de sa structure originale. Le poème est de la plume du cardinal Benedetto Pamphilj (*Fenicio Larisseo*), figure incontournable de la vie musicale romaine, et l'un des premiers patrons de Scarlatti avant le départ de celui-ci pour Naples. La phrase qui ouvre la cantate, « Sarei troppo felice s'io potessi dar legge al mio pensiero », revient plusieurs fois au cours de l'œuvre, incorporée à la fin des récitatifs, avant de conclure également la cantate. Cette forme cyclique est particulièrement prisée par Pamphilj, dont les livres des comptes indiquent plusieurs mises en musique de ce texte depuis 1682. Certaines tournures stylistiques, notamment dans les deux premiers airs, semblent indiquer que cette cantate utilise un matériau plus ancien, remontant peut-être aux années 1680. Une cantate au titre homonyme est composée en 1707 par Haendel, qui bénéficie à son tour de la protection du cardinal lors de son séjour à Rome. Le texte n'a rien en commun avec celui mis en musique par Scarlatti, hormis la phrase-refrain, que Haendel choisit d'adapter dans le mode récitatif, et laisse inchangée à chacune de ses résurgences. Scarlatti, en revanche, en fait une cantilène langoureuse et particulièrement suave, plus proche de l'*aria*, dont l'écriture est d'ailleurs sensiblement modifiée à chaque reprise. L'unique source de cette cantate est autographe. Il indique la date du 3 avril 1702, qui précède donc de peu le premier retour à Rome du compositeur (1703) ; est-ce là de la part de Scarlatti le signe d'un certain espoir de renouer avec son ancien protecteur ? C'est pourtant le cardinal Ottoboni qui prendra le compositeur sous son aile, mais c'est une autre histoire…

"Sento nel core certo dolore" (plages 15 à 17) est titrée "S'allontana per non innamorarsi" dans deux sources, "La Lontananza per non innamorarsi" dans une autre. Elle contraste par sa simplicité et sa légèreté avec la nature dense et complexe des autres cantates. Mais cette simplicité est trompeuse : derrière un chant en apparence dépouillé, on retrouve les marques habituelles du style scarlattien :

contrepoint omniprésent, chant accidenté de grands intervalles, saccadé par les soupirs… Ici on observe la forme ARA, la moins employée alors, car elle contraint le compositeur à élaborer dans le même ton les deux airs entourant l'unique récitatif.

C'est sa liberté formelle et son originalité qui a guidé le choix de "La Lezione di Musica" (plages 19 à 25), véritable mise en abyme du genre. Cette fois-ci, à la différence des cantates précédentes, le protagoniste n'est pas le seul à s'exprimer. Un narrateur nous dépeint le tableau : Thyrsis, amoureux de Chloris, lui donne une leçon de musique. Mais l'imprudent professeur, peut-être par un excès d'orgueil, au lieu de se borner aux rudiments, se pique de lui enseigner les *mutazioni* - mot jouant ici sur l'ambiguïté entre modulation, changement, inconstance… Le narrateur, goguenard, s'adresse directement à Thyrsis : il le tance pour son imprudence qui jettera la belle dans les bras d'autres hommes, avant de s'octroyer le premier air. Le reste de la leçon tourne évidemment à la défaveur de Thyrsis, contraint par dépit à se taire, à l'issue d'un dernier air tronqué. Le texte du second air, chanté par le professeur, joue sur le noms des notes de musique, ce qui ne peut ressortir dans la traduction :

Morir, morir ***mi fa***
Quel guardo tuo gentil ***do****v'io m'accen****do****.*
Ognor di qua di ***là****, etc…*

"Là, dove a Mergellina" (plages 29 à 32), date de l'année de la mort du compositeur, 1725. Elle est traditionnellement considérée comme sa dernière cantate. Il est surprenant qu'un toponyme réel soit mentionné dans une cantate pastorale : Mergellina est une plage de Naples qui existe toujours aujourd'hui, et non un lieu vaguement situé en Arcadie. Ici, s'il renoue avec la forme conventionnelle RARA, Scarlatti se montre sous son jour le plus audacieux : dans les airs, la ligne vocale imprévisible et accidentée ne laisse aucun répit à la voix ; les ariosos chromatiques et modulants qui concluent

chaque récit ne peuvent que troubler, voire perdre l'auditeur. La véhémence qui émane de ces pages musicales fait de cette cantate non pas un chant du cygne, mais plutôt le cri ultime de rage et de défi d'un compositeur las, dont la carrière sinueuse et compliquée fut, malgré un certain succès, éclaboussée par les scandales, les intrigues et la haine.

Dans le grand poème de Jacopo Sannazaro, *Arcadia* (1502) - une des sources d'inspiration du mouvement des Arcades, le héros Sincero quitte Naples pour oublier un amour malheureux, et gagne l'Arcadie où il partage l'existence simple des bergers et prend part à leurs concours de poésie. Mais, finalement incapable d'y trouver la paix qui devait le délivrer de ses tourments, il décide de retourner à Naples pour y mourir. Il est tentant de se figurer que Scarlatti soit lui-même l'auteur du poème et qu'il ait choisi, conscient de signer là son ultime œuvre, de revenir virtuellement d'Arcadie (Rome) à travers cette cantate, comme Sincero, pour mourir à Naples. Depuis cette plage de Mergellina, Terpandro, sous le masque d'Elpino, contemplerait la mer une dernière fois.

La réalisation de la basse continue

La manière qui prévaut en Italie tout au long du XVIIIème siècle est le *stile pieno*, appelé parfois *stile d'acciaccatura*. Il consiste en un jeu riche et plein, où les quintes et octaves parallèles, habituellement prohibées, peuvent s'épanouir en toute impunité, noyées dans une abondante sonorité. Ce style de jeu semble surtout prescrit dans les récitatifs ; dans les airs, de nombreux passages requièrent un jeu moins fourni, plus contrapuntique, où la conduite des voix retrouve sa primauté. C'est le cas par exemple des ritournelles, ces passages instrumentaux qui introduisent ou concluent un air, ainsi que les brefs intermèdes placés entre les phrases vocales. Elles sont chez Scarlatti particulièrement redoutables, en raison de la nature même de la ligne vocale, relativement peu mélodique, et dont la basse seule reprend presque immanquablement le dessin incommode et tortueux... Toujours en ce qui concerne les airs, la nature de la basse, en dépit de sa complexité, invite également la main droite à des élaborations

complexes, car de simples accords provoqueraient une indigence du discours. La réalisation s'apparente alors pratiquement à une partie de clavecin obligé.

Quant aux *acciaccature,* elles étaient souvent décrites à l'époque comme la morsure inoffensive d'un petit animal : ce sont des notes étrangères qui s'immiscent dans l'accord, et qu'on relâche aussitôt, ou que l'on peut garder, à la discrétion du *maestro al cembalo*. Ces "petits riens", obéissant à des règles très précises (et abondamment documentées), ont la faculté d'enrichir les arpèges de manière très plaisante. Très justement, ces notes intruses étaient désignées à l'époque comme *le false che dilettino* (les dissonances qui ravissent).

Les pièces pour clavecin

Quelques solos pour clavecin ont été placés en guise d'introductions aux cantates, ou d'intermèdes entre celles-ci. La "Toccata" en la mineur (plages 13 et 14) est la quatrième des dix Toccatas qui composent un célèbre recueil manuscrit napolitain (Primo & Secondo libro di Toccate), estimé comme la source la plus importante d'œuvres pour clavier d'Alessandro Scarlatti. Elle est en réalité composée d'une Toccata et d'une fugue. L'introduction de la première partie qui consiste en une série d'arpèges improvisés, n'est indiquée qu'au moyen d'une basse chiffrée. La "Toccata terza" en sol mineur (plages 26-28) se conclut également par une fugue, précédée d'un autre épisode en arpèges improvisés. L'"Allegro" en sol mineur qui introduit la première cantate (plage 1) semble être une pièce isolée. Quant au "Minuet" en mi mineur (plage 18) qui sert ici d'épilogue à la cantate "Sento nel core", je me suis permis de l'extraire d'une grande Toccata dont il est l'ultime partie.

L'ensemble du corpus clavieristique d'Alessandro Scarlatti a été probablement composé dans le cadre de l'enseignement, dans la dernière partie de la vie du compositeur. Malgré une certaine sévérité, ses toccatas contiennent de nombreux éléments caractéristiques du langage scarlattien, et ne sont pas

dépourvues d'une certaine théâtralité. Elles recèlent notamment une énergie, une véhémence et une obstination jubilatoires qu'on retrouve dans certaines cantates - toutefois sous une forme différente.

Conclusion

Le répertoire global de la cantate, toutes formes et tous effectifs confondus, demeure aujourd'hui encore largement défavorisé au profit du récital d'airs d'opéras, succession de numéros tirés de leurs contextes… Quelle injustice ! L'univers de la cantate est pratiquement infini : en se limitant à la seule époque de Scarlatti, des compositeurs tels que Stradella, Pasquini, Agostini, Lulier, Gasparini, Ariosti, Albinoni, d'Astorga, Mancini, sans oublier les Marcello, les Bononcini et tant, tant d'autres, se sont brillamment distingués dans le genre.

Quoi qu'il en soit, si l'on peut regretter que les cantates soient si peu chantées, il est pourtant possible de comprendre la frilosité des musiciens (et des programmateurs) vis-à-vis de celles d'Alessandro Scarlatti, compositeur entier qui ne cherche pas à plaire, et dont l'écriture est sans complaisance aucune pour l'interprète comme pour l'auditeur. C'est en vain qu'on y chercherait le plaisir du dilettante, car son langage souvent empreint de noirceur, fiévreux, parfois insane, est absolument au service du mot et de l'émotion, ne cédant jamais à la facilité. Il décourage d'ailleurs toute velléité d'embellissement ; c'est une des raisons pour lesquelles nous avons été extrêmement parcimonieux (pour ne pas dire avares) en matière de fioritures, et que les *da capo* ne sont quasiment pas ornés. Pour finir, ces cantates ouvrent difficilement leurs portes… Mais elles concentrent tellement de passion et de force, tant de mélancolie et de beauté, qu'elles sauront un jour, espérons-le, reconquérir le public.

Philippe Grisvard

Paris, juillet 2022

« La musique savante manque à notre désir. »

Rimbaud, « Conte » *(Illuminations)*

Le temps est-il venu pour nous d'apprécier la portée non seulement historique, mais esthétique, d'Alessandro Scarlatti, « un des grands incompréhensibles » (Roberto Pagano) de toute la musique ? Si Scarlatti père demeure « inactuel », c'est aussi parce que l'on méconnaît souvent la cantate, notamment la plus répandue à l'époque, celle pour soprano (féminin ou castrat) et basse continue : elle est la quintessence de son œuvre, le laboratoire central à plus haute teneur d'intensité musicale, tout au long de sa vie.

Imaginerait-on une histoire dont seraient absents les lieder de Schubert ou les mélodies de Fauré ?

Comme le montre *Le Dossier Caravage* d'André Berne-Joffroy, les grandes réhabilitations, celles où se nouent des enjeux profonds, sont longues et se heurtent aux résistances des époques successives, jusqu'à ce qu'un événement imprévisible, une conjonction, entraînent un renversement. Le génie d'Alessandro était difficile pour son temps, il l'est resté pour le nôtre. Pourtant ses amoureux forment une internationale secrète, à laquelle participent nombre de jeunes musiciens qui n'ont pas les préjugés de leurs aînés.

Quoi de plus exaltant ? Philippe, maître d'œuvre d'une recherche de fond sur les cantates, Lucile, au timbre androgyne, se doivent d'inventer, ne pouvant guère mettre leurs pas dans les traces d'une tradition d'interprétation. Chaque fois, la cantate lance un défi à l'interprète d'aujourd'hui, qui doit oser des paris, jeter ses dés. Contrairement à ce qu'il peut sembler aux oreilles distraites, cette musique est expérimentale et non décorative.

En premier lieu, elle nécessite un chanteur-acteur ou une chanteuse-actrice. Dans sa correspondance, suivant la rhétorique alors en usage, Scarlatti n'écrit pas « chanter » mais « réciter » (c'est-à-dire « jouer »), il emploie les termes « acteurs » ou « acteurs virtuoses ». La cantate est d'abord un texte, un réseau de lieux communs, d'images presque interchangeables mais signifiantes – nymphes et bergers d'Arcadie y invoquent inlassablement « cet obscur objet du désir » –, et les poèmes sont déjà leur propre partition musicale, avant que le compositeur n'apporte la parure qui les transfigurera. En dernière instance, la musique italienne ancienne n'est-elle pas l'extériorisation de la musique interne, propre à la langue italienne, parlée ou déclamée ?

Dans le *Discorso sopra un caso particolare in arte*, opuscule d'avril 1717, Scarlatti précise que l'art du musicien consiste « avant tout dans la manière de combiner l'harmonie des notes en fonction du sens et même en imitant les paroles », dans le but d'« émouvoir les passions ». Lui-même avoue dans la lettre du 29 mai 1706 : en composant, « j'ai pleuré ».

Aussi inouïe soit-elle, la musique serait vaine si elle n'était bouleversante. Et c'est une certaine qualité d'émotion qui rend la cantate scarlattienne incomparable. Il suffit de la confronter au traitement des mêmes textes par les contemporains : *Lucrezia*, qui inspire également Benedetto Marcello, ou les versions « humaine » et « inhumaine » d'*Andate o miei sospiri*, nées d'une joute célèbre avec Gasparini…

Davantage qu'un « opéra minute », selon une définition parlante mais quelque peu inexacte, la cantate, au tournant du XVIIIème siècle, est théâtre intérieur, issu du « genere rappresentativo » du début du siècle précédent poussé à ses dernières conséquences. Même dans le cas d'une narration historique ou mythologique, Alessandro ne cède pas à la tentation du théâtre extérieur qui aurait gauchi, et allait gauchir après lui, la spécificité du genre ; le seul théâtre est la cantate elle-même ; voir, à l'extrême, sa mise en abyme dans *La Lezione di musica* – avec le rôle dévolu au « Testo », au Texte, comme

dans le *Combattimento* de Monteverdi –, dont l'ironie acide pourrait également apparaître comme la matrice de *Cosi fan tutte*. En fait, la question épineuse de l'architecture dans les opéras et les oratorios d'Alessandro, que peu de chefs maîtrisent ou conçoivent, conditionnée par la fixité de l'aria da capo, « éternel retour » à improviser, se pose en condensé dans la cantate, presque a fortiori.

Musique à méandres, capricieuse, déjouant d'un bond les attentes, selon un dessein parfois révélé seulement dans les dernières harmonies.

Sans nul doute, la poétique d'Alessandro relève du maniérisme, vécu comme épuisement de tous les possibles, au sein d'une tradition constamment réaffirmée. Comme celui de Luzzasco Luzzaschi un siècle plus tôt à Ferrare, son art est aristocratique : musiques réservées à des assemblées secrètes, « bouquets japonais » dressés dans un air raréfié.

Le maniérisme survient à la fin d'un parcours, mais il est zénith et non déclin, sacralité devenue oblique. Pour lui, l'ornement est calligraphie.

Une esthétique à jamais cristallisée dans *Mergellina* – musique de sirène qui prend au lasso (« laccio ») de l'amour impossible – *Mergellina* qui est peut-être le « dernier mot » d'Alessandro, nostalgique mais jaillissant comme le Brahms ultime.

De quelle expérience spirituelle, âpre jusqu'à la cruauté, nous parle la cantate scarlattienne, sous l'ironie légèrement sadomasochiste des textes ?

Peut-être est-ce là le secret de ce qu'Alessandro, à part de ses contemporains et ne relevant réellement d'aucune école (si ce n'est très généralement celle du Sud, Sicile comprise ?), désigne par le terme alors courant de « clair-obscur » (29 mai 1706). Sans doute une énigme propre à sa musique, par sa capacité, comme celle de Mozart, à dire plusieurs choses simultanément, à jouer avec l'asymétrie des

messages explicite et implicite – lequel s'appuie sur le verbe ou le drame, l'exprime et s'en distancie, pour signifier aussi et toujours autre chose.

Ce mixte magique de ténèbre et d'azur, ne serait-ce pas, sous l'ordre apollinien, un excès dionysiaque ? Un jour futur, les sonates de Domenico ne naîtront pas de rien… La cantate selon Alessandro : sitôt disparue à peine entrouverte, une Arcadie vouée à rester Utopie ?

Xavier Carrère

Lucile Richardot

Initiée aux Petits Chanteurs à la Croix de Lorraine d'Epinal, formée à la Maîtrise de Notre-Dame de Paris, puis au CRR de Paris en musique ancienne, elle aime embrasser toutes les époques du médiéval au contemporain. Elle chante régulièrement avec les ensembles Correspondances, Pygmalion, Les Arts Florissants, Pulcinella, Les Musiciens de Saint-Julien, les Solistes XXI, Collegium 1704, Les Accents, Le Concert de la Loge, Le Poème Harmonique, Les Paladins, l'Ensemble Intercontemporain ...

À la scène, Lucile crée en 2009 le rôle de la Première Tante dans l'opéra de Philippe Boesmans, *Yvonne, Princesse de Bourgogne*, à l'Opéra Garnier et au Theater an der Wien. En 2017, lors d'une tournée des trois opéras de Monteverdi qui la mènera notamment à la Fenice de Venise, elle incarne la Messaggiera dans l'*Orfeo*, Penelope dans *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* et Arnalta dans *L'Incoronazione di Poppea*, sous la direction de Sir John Eliot Gardiner. En 2018, elle le retrouve avec Berlioz, notamment au Carnegie Hall de New-York, avant d'interpréter l'année suivante, toujours avec le chef britannique, Junon et Ino dans *Semele* de Haendel pour ses débuts à la Scala de Milan. En 2021, Lucile se plonge dans le rôle de Geneviève dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy, à Rouen puis au Théâtre des Champs-Élysées, avec Les Siècles de François-Xavier Roth. En 2022, c'est au tour de la Reine Gertrude, dans le *Hamlet* d'Ambroise Thomas à l'Opéra Comique, sous la direction de Louis Langrée, Cornelia en 2022 dans le *Giulio Cesare* de Haendel dirigé par Philippe Jaroussky au TCE, avant d'aborder Britten et le rôle d'Hippolyta dans *A Midsummer Night's Dream* à Rouen, puis Poulenc dans *Les Mamelles de Tirésias* et *Le Rossignol* de Stravinsky, encore au TCE en 2023. En fin de saison, elle endossera le rôle-titre de *Circé* de Desmarest, dans le cadre du Boston Early Music Festival. Côté

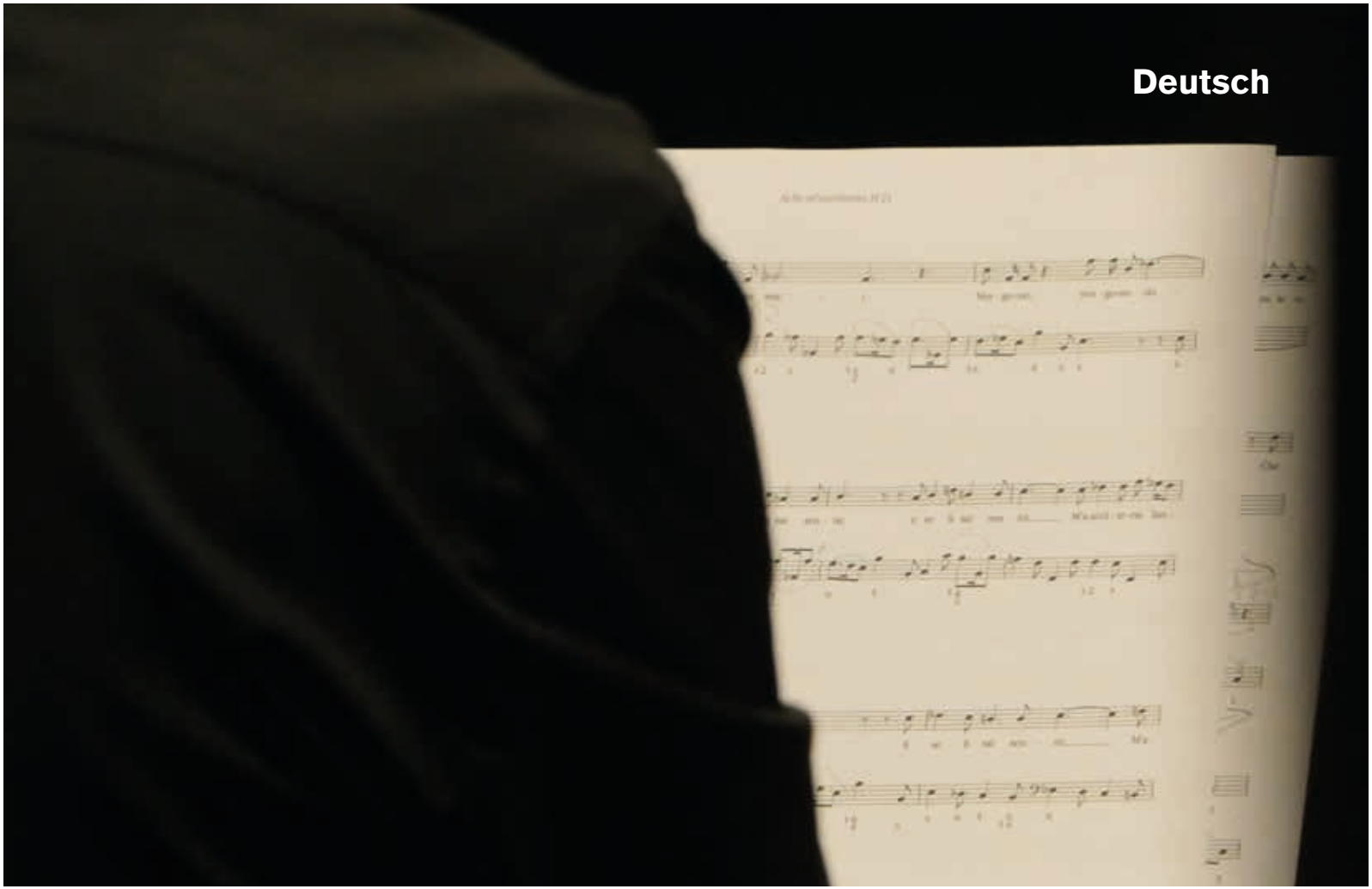
discographique, son premier disque solo, « Perpetual Night », paru en 2018 avec Correspondances chez harmonia mundi, a reçu une pluie de récompenses internationales, dont le Diapason d'Or de l'année en catégorie « baroque vocal », le Choc de l'année du magazine Classica, un Diamant d'Opéra Magazine, le Prix de la Critique allemande du disque 2018 ou encore le Prix « Caecilia » 2019 de l'Union de la Presse musicale belge. En 2020, elle élargit encore son répertoire à *Das Lied von der Erde* de Mahler dans sa version chambriste arrangée par le chef hollandais Reinbert de Leeuw, à la tête de Het Collectief, enregistré pour le label Alpha. Pour harmonia mundi encore, elle a gravé en 2021 le disque « Berio To Sing » avec la complicité des Cris de Paris de Geoffroy Jourdain, avant de se lancer avec la pianiste Anne de Fornel dans une intégrale des mélodies de Nadia et de Lili Boulanger.

Philippe Grisvard

Décrit comme un claveciniste et un fortepianiste faisant « valoir une main de fer dans un gant de velours » (Diapason), Philippe Grisvard s'est imposé comme l'un des principaux experts actuels des claviers historiques. Né à Nancy, il y a étudié le piano et le hautbois avant de se passionner pour la musique ancienne. Initié au clavecin par Anne-Catherine Bucher, Philippe étudie ensuite à la Schola Cantorum Basilensis avec Jesper B. Christensen (clavecin et basse continue).

« Continuiste très apprécié dans le milieu de la musique ancienne, un des rares à combiner avec talent les ingrédients du continuo historiquement informé et une créativité stimulante » (Diapason), Philippe a été invité par la suite à collaborer avec divers ensembles tels que L'Achéron, La Fenice, Scherzi Musicali, Pygmalion, Irish Baroque Orchestra, Les Ombres... Invité par des orchestres tels que Le Concert d'Astrée, Akademie für Alte Musik Berlin et Freiburger Barockorchester, il collabore régulièrement avec des chefs d'orchestre tels qu'Emmanuelle Haïm, René Jacobs ou Sir Simon Rattle, et participe à des productions d'opéra à l'Opéra de Paris, au Staatsoper Berlin, ou encore aux Opéras de Dijon et Lille entre autres.

Philippe est le claveciniste principal de l'Ensemble Diderot, où il démontre à maintes reprises ses compétences créatives en matière de continuo qui « amplifient et colorent l'ensemble » (Diapason). Il a participé à plus de 60 enregistrements pour des labels tels que Ricercar, Virgin, harmonia mundi, Eloquentia, Accent, Linn records et Audax. Styliste caméléon, Philippe présente les fruits de ses recherches musicologiques dans ses albums solo pour Audax Records (œuvres de G.F. Haendel et C.F.C. Fasch).


Deutsch

Alessandro Scarlatti und die Kammerkantate

Im päpstlichen Rom der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts spielte sich die Oper aufgrund der kritischen Haltung der Kirchenfürsten gegenüber dieser Kunstgattung praktisch nur im Untergrund ab. So wurde die Kantate in Ermangelung eines Theaters zum bevorzugten Mittel für Dichter und Komponisten, um ihr dramatisches Talent unter Beweis zu stellen. Doch die Kantate war weit mehr als ein Ersatz für die Oper und bot der Elite das, was man im Theater nicht in diesem Ausmaß finden konnte: intellektuelle Anregung und Freude an der Abstraktion.

Kantaten wurden hauptsächlich bei den *Conversazioni* aufgeführt, die einmal pro Woche in den Salons der römischen Aristokratie und Kurie stattfanden. An der Schwelle zum 18. Jahrhundert war dieses Genre allerdings auch eng mit den Ideen der *Accademia degli Arcadi* verbunden, einer literarischen Gruppe, die 1690 von Giovanni Maria Crescimbeni als Nachfolgerin der *Accademia Reale* der verstorbenen Königin Christine von Schweden gegründet worden war. Ihr Name war Arkadien entlehnt, einer idyllischen, von Theokrit und Vergil besungenen Region auf dem Peloponnes. Ziel der Arkadier war es, die Poesie von den Exzessen ihrer Zeit zu befreien; sie befürworteten eine Rückkehr zur Schäferdichtung, wie sie von italienischen Dichtern wie Dante, Petrarca, Tasso oder Guarini nach antikem Vorbild gepflegt worden war. Sie strebten auch nach einer größeren Einfachheit, einer klareren Lesart der Affekte. Die für die Vertonung bestimmten Texte waren in ihren Augen zu einem literarischen Subgenre geworden: Nur eine edlere Poesie konnte die Musik zu einem höheren Ausdruck erheben, wie in der Frühzeit der Oper. In diesem Kontext war die Kantate für die *Accademia* von größter Bedeutung, zumal ihr pastorales Wesen sie zum bevorzugten Instrument der Reform machte, gewissermaßen als Sprungbrett zur Oper, dem zentralen Gegenstand ihrer musikalischen Anliegen. Bei den Versammlungen der Akademie, einer Art „Olympische Spiele des Geistes“, stellten sich die

Mitglieder als antike Hirten vor. Im Jahr 1706 wurde Alessandro Scarlatti nicht nur als Cembalist und Komponist, sondern auch als „eccellente professore di poesia“ unter dem Pseudonym *Terpandro Politeio* aufgenommen. Als *Maestro di Capella* des Vizekönigs von Neapel nutzte er einen unrechtmäßig verlängerten Urlaub in der Hoffnung, in Rom eine bessere Position zu finden, da ihn die Erinnerung an seine glorreichen Anfänge unter Christine von Schweden nicht losließ.

Wie bei Scarlattis Kollegen ist die überwiegende Mehrheit seiner Kantaten für eine Stimme komponiert, die nur von einem Basso continuo begleitet wird. Wir haben uns auf diesen Kantatentypus konzentriert, nicht nur, weil er am weitesten verbreitet ist, sondern auch, weil sich Alessandro Scarlatti zweifellos keinem anderen wie diesem mit solcher Hingabe gewidmet und dabei die Grenzen so weit ausgedehnt hat wie hier. Einige Kantaten aus dieser riesigen Produktion (ca. 480 mit gesicherter Zuschreibung) auszuwählen, war eine langwierige Aufgabe, die sich über mehrere Jahre erstreckt hat. Unsere ursprüngliche Idee war es, eine Auswahl von Kantaten aus Scarlattis gesamter Schaffenszeit zusammenzustellen, um die verschiedenen formalen und stilistischen Veränderungen hervorzuheben. Doch zum einen schließt die begrenzte Dauer einer CD jegliches Bestreben nach Vollständigkeit aus, zum anderen haben wir festgestellt, dass wir, als sich mit dem Lesen und Durchsehen des Materials eine erste Auswahl herauskristallisierte, aufgrund unserer persönlichen Neigung die Kantaten aus der Jugendzeit – oder zumindest diejenigen, die das Stigma der Jugendzeit tragen (ein Großteil davon ist nicht datiert) – aussortiert hatten. Folglich sind auch die Kantaten mit einer konkreten Dramaturgie, die eine mythologische oder historische Figur in den Mittelpunkt stellen, nicht vertreten; dieses Genre, das vom Geist her der Oper ähnlicher ist, erlebte in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts einen gewissen Niedergang, und die sogenannten „arkadischen“ Kantaten erlangten schließlich ein Quasi-Monopol in diesem Genre. Scarlattis reifer Stil hat uns besonders beeindruckt, vor allem in seinen raffiniertesten Kantaten. Die endgültige Auswahl für diese Aufnahme beschränkt sich daher auf Pastoralkantaten aus der Zeit nach 1700, als Scarlattis Musikstil bereits seinen Zenit erreicht hatte.

Die wenigen Schriften, die die Aufführungsbedingungen von Kantaten dokumentieren, sind leider sehr unklar. Was die Besetzung angeht, so ist die Rede von einem Basso continuo, der vom Komponisten selbst ohne weitere Instrumente allein auf dem Cembalo gespielt wurde. Kantaten waren für Frauen zwar nicht verboten, dennoch scheint etwa der berühmte Kastrat Andrea Adami da Bolsena einer seiner bevorzugten Musikpartner in Rom gewesen zu sein. „Il Bolsena" war ebenfalls seit 1690 Mitglied der *Accademia degli Arcadi* (unter dem Namen *Caricle Piseo*), und seine Funktion als *Maestro* an der päpstlichen Kapelle hinderte ihn nicht daran, in privaten Kreisen weltliche Musik zu singen. In Neapel wurde der berühmte Opernstar Matteo Sassano, genannt „Matteuccio", ebenfalls ein Kastrat (siehe sein Porträt auf dem Albumcover), 1684 in die königliche Hofkapelle aufgenommen, d.h. im selben Jahr, in dem Scarlatti dort sein Amt als *Maestro* antrat. Somit begann eine lange Zusammenarbeit, die bis in die 1720er Jahre andauerte; wahrscheinlich hat Sassano, der auch „die Nachtigall von Neapel" genannt wurde, an der Aufführung von Kantaten seines Kollegen in den verschiedenen Palästen der parthenopäischen Stadt teilgenommen. Flaminia Scarlatti, die Tochter des Komponisten, galt als „göttlich gute" Sängerin. Wegen der oft mit Opern einhergehenden Skandale und Ausschweifungen hielt ihr Vater sie jedoch von der Bühne fern. Der neapolitanische Maler Francesco Solimena, ein Freund der Familie, besuchte oft die Scarlattis, um Flaminia Kantaten singen zu hören, wobei sie von ihrem Vater begleitet wurde. Er fertigte ein Porträt von ihr an, das leider verloren gegangen ist.

Worum geht es in den arkadischen Kantaten? Normalerweise gibt es keinerlei Handlung oder Handeln: Ein Liebender beklagt, dass er vom Gegenstand seiner Zuneigung getrennt ist oder nicht geliebt wird; oder er fürchtet die Leichtfertigkeit der grausamen Geliebten. Oft ist es all das auf einmal. Die allgegenwärtige Natur ist ein zentrales Element der Pastoralkantate und dient als mentales Bühnenbild, in dem das Unglück des Protagonisten widerhallt. Die Rezitative sind mehr als nur narrative Intermezzi zwischen den Arien. Bei Scarlatti sind sie wahre Gefühlsreisen, bei denen jede psychologische Wendung durch unerwartete Modulationen, abrupte Zäsuren oder enharmonische

Überraschungen musikalisch dargestellt wird. Der unglückliche Hirte (bzw. der Erzähler) legt den Grund für seine Qualen dar, und wir verfolgen die Windungen seines Elends aus nächster Nähe. Sobald die Affekte festgelegt sind, werden sie in den verschiedenen Arien der Kantate entfaltet und sublimiert, wobei jede einen anderen, wenn nicht gar gegensätzlichen Charakter aufweist. Das damalige Publikum erwartete hier keine Geschichte: Im Gegensatz zu ihren mit Instrumenten groß angelegten Verwandten, den *Serenaden,* oder anderen Vokalwerken für besondere Anlässe waren diese Pastoralkantaten das Gegenteil von öffentlicher Unterhaltung. Das Vergnügen des Publikums bestand darin, über den Einfallsreichtum des Dichters zu staunen und die Kunstgriffe zu bewundern, die der Komponist gewählt hatte, um einen Reim zu betonen oder ein Wort, eine Idee hervorzuheben. In den römischen und neapolitanischen Kreisen galten Scarlattis Kantaten als wahres Wunder. Obwohl der Komponist während seiner gesamten Laufbahn natürlich auf die Oper fixiert war, musste er sich eingestehen, dass sein Genie nur in seinen Kantaten zur Gänze anerkannt wurde. Hatte ihm nicht der Großfürst der Toskana, Ferdinando de' Medici, der die Strenge seiner Opern leid war, empfohlen, sie gefälliger und leichter zu gestalten und Experimente für „die Kammer" aufzuheben?

UNSER PROGRAMM

Die Kantaten

Das Programm beginnt mit „Al fin m'ucciderete" (Titel 2 bis 5), datiert auf den 20. Juli 1705. Die Partitur ist im Hintergrund des berühmtesten Porträts von Alessandro Scarlatti deutlich abgebildet: Sie liegt auf seinem *Tavolino*, als hätte er sie gerade komponiert. Dieses im Museo e Biblioteca della Musica in Bologna aufbewahrte Porträt hat keine große Ähnlichkeit mit demjenigen, das Solimena 1692 von ihm anfertigte (siehe Seite 2). Und zwar aus gutem Grund: Es stammt nämlich aus der zweiten Hälfte

des 18. Jahrhunderts und ist Teil einer ganzen Reihe von Porträts, die neapolitanischen Komponisten gewidmet sind. Es ist nicht klar, ob es sich um eine späte Kopie eines verschollenen authentischen Porträts handelt; auf jeden Fall zeugt das Gemälde vom posthumen Erfolg der Kantate, der durch die große Anzahl an Quellen bestätigt wird. Francesco Durante bearbeitete das erste Rezitativ in einem seiner zwölf zweistimmigen Madrigale. Es überrascht nicht, dass er sich für dieses entschied: Das Exordium „Al fin m'ucciderete o miei pensieri" besticht auf Anhieb durch seine Heftigkeit, die durch die Wiederholung und eine aufsteigende Bewegung noch verstärkt wird. Der gleiche Satz schließt das Rezitativ ab, diesmal in einer Abwärtsbewegung, die eine gewisse Verzweiflung erkennen lässt. Die Kantate folgt der RARA-Form (Rezitativ/Arie/Rezitativ/Arie), die damals am häufigsten verwendet wurde.

An zweiter Stelle steht „Sarei troppo felice" (Titel 6 bis 12), das aufgrund seiner originellen Struktur einen starken Kontrast bildet. Das Gedicht stammt aus der Feder von Kardinal Benedetto Pamphilj (*Fenicio Larisseo*), einer wichtigen Figur des römischen Musiklebens und einer von Scarlattis ersten Förderern, bevor sich letzterer in Neapel niederließ. Der Anfangssatz der Kantate, „Sarei troppo felice s'io potessi dar legge al mio pensiero", kehrt im Laufe des Werks mehrmals wieder – nämlich am Ende jedes Rezitativs – bevor er die Kantate abschließt. Diese zyklische Form war besonders bei Pamphilj beliebt, in dessen Geschäftsbüchern seit 1682 mehrere Vertonungen dieses Textes verzeichnet sind. Eine Kantate mit dem gleichnamigen Titel wurde 1707 von Händel komponiert, der seinerseits während seines Aufenthalts in Rom die Gunst des Kardinals genoss. Der Text hat nichts mit dem von Scarlatti vertonten Text gemein, abgesehen vom Refrain, den Händel in den rezitativischen Modus überträgt und bei jeder Wiederkehr unverändert lässt. Scarlatti hingegen macht daraus eine sehnsüchtige und besonders liebliche Kantilene, die eher einer *Arie* ähnelt und bei jeder Wiederholung wesentlich anders gesetzt ist. Die einzige überlieferte Quelle für diese Kantate ist ein Autograph, datiert auf den 3. April 1702, also kurz vor der ersten Rückkehr des Komponisten nach Rom (1703). War

dies ein Zeichen dafür, dass Scarlatti hoffte, mit seinem ehemaligen Förderer wieder in Kontakt zu kommen? Kardinal Ottoboni nimmt indes den Komponisten unter seine Fittiche, aber das ist eine andere Geschichte...

„Sento nel core certo dolore" (Titel 15 bis 17) trägt in zwei Quellen den Titel „S'allontana per non innamorarsi", in einer anderen den Titel „La Lontananza per non innamorarsi". Diese Kantate bildet in ihrer Einfachheit und Leichtigkeit einen Kontrast zum dichten und komplexen Charakter der anderen Kantaten. Doch diese Einfachheit trügt; hinter dem scheinbar schlichten Gesang finden sich die üblichen Merkmale des Scarlattianischen Stils: allgegenwärtiger Kontrapunkt, durch große Intervalle geprägter, durch Seufzer unterbrochener Gesang... Hier lässt sich die ARA-Form erkennen, die damals am wenigsten verwendet wurde, da sie den Komponisten zwingt, die beiden Arien, die das einzige Rezitativ umgeben, in der gleichen Tonart zu setzen.

„La Lezione di Musica" (Titel 19 bis 25) wurde aufgrund ihrer formalen Freiheit und Originalität ausgewählt – eine wahre Mise en Abyme ihres Genres. Anders als in früheren Kantaten kommt diesmal nicht nur der Protagonist selbst zu Wort. Ein Erzähler schildert uns das Szenario: Thyrsis, der in Chloris verliebt ist, gibt ihr Musikunterricht. Doch der unvorsichtige Lehrer beschränkt sich – vielleicht aus übertriebenem Stolz – nicht auf die Grundlagen, sondern will ihr *Mutazioni* beibringen, ein Wort, das die Zweideutigkeit von Modulation, Veränderung, Unbeständigkeit usw. aufgreift... Spöttisch wendet sich der Erzähler direkt an Thyrsis: Er tadelt ihn für seine Unvorsichtigkeit, die die Schöne in die Arme anderer Männer treibt, bevor er sich selbst die erste Arie zu eigen macht. Der Rest der Lektion geht natürlich zu Ungunsten von Thyrsis aus, der aus Verdruss gezwungen ist, nach einer letzten, abgekürzten Arie zu schweigen. Der Text der zweiten Arie, die vom Lehrer gesungen wird, spielt mit den Namen der Töne, was eine Übersetzung nicht wiedergeben kann:

Morir, morir ***mi fa***
Quel guardo tuo gentil ***do****v'io m'accen****do****.*
Ognor di qua di ***là****, etc…*

„Là, dove a Mergellina" (Titel 29 bis 32) stammt aus dem Todesjahr des Komponisten, 1725. Sie wird traditionell als seine letzte Kantate betrachtet. Es ist erstaunlich, dass in einer Hirtenkantate ein realer Ortsname erwähnt wird: Mergellina ist ein Strand in Neapel, der heute noch existiert, und nicht ein vage in Arkadien gelegener Ort. Hier knüpft Scarlatti zwar an die konventionelle RARA-Form an, zeigt sich aber von seiner kühnsten Seite: In den Arien lässt die unvorhersehbare und zerklüftete Vokallinie der Stimme keine Ruhe; die chromatischen und modulierenden Ariosi, die die jeweiligen Ausführungen abschließen, können das Publikum nur irritieren oder gar in die Irre führen. Die Vehemenz, die von dieser Musik ausgeht, macht diese Kantate nicht zu einem Schwanengesang, sondern vielmehr zum ultimativen Wut- und Trotzschrei eines müden Komponisten, dessen kurvenreiche und komplizierte Karriere ungeachtet einiger Erfolge von Skandalen, Intrigen und Hass durchzogen war.

In Jacopo Sannazaros berühmtem Gedicht *Arcadia* (1502) – einer der Inspirationsquellen der arkadischen Bewegung – verlässt der Held Sincero Neapel, um eine unglückliche Liebe zu vergessen, und reist nach Arkadien, wo er das einfache Leben der Hirten teilt und bei ihren Dichterwettbewerben mitwirkt. Da er jedoch letztlich nicht in der Lage ist, den Frieden zu finden, der ihn von seinen Qualen befreien soll, beschließt er, nach Neapel zurückzukehren, um dort zu sterben. Es ist verlockend, sich vorzustellen, dass Scarlatti selbst der Autor des Gedichts ist und dass er, in dem Bewusstsein, sein letztes Werk zu schreiben, durch diese Kantate wie Sincero virtuell aus Arkadien zurückkehrt, um in Neapel zu sterben. Vom Strand von Mergellina aus würde Terpandro unter der Maske des Elpino ein letztes Mal auf das Meer blicken.

Die Ausführung des Basso continuo

Die in Italien während des gesamten 18. Jahrhunderts vorherrschende Spielweise ist der *stile pieno*, der manchmal auch *stile d'acciaccatura* genannt wird. Er zeichnet sich durch ein dichtes, volles Spiel aus, bei dem sich die normalerweise verbotenen parallelen Quinten und Oktaven, eingebettet in eine satte Klangfülle, ungestraft entfalten können. Dieser Stil scheint vor allem in den Rezitativen vorgeschrieben zu sein; in den Arien gibt es viele Passagen, die ein weniger volles, mehr kontrapunktisches Spiel erfordern, bei dem die Stimmführung wieder Vorrang hat. Ein Beispiel dafür sind die Ritornelle, die Instrumentalpassagen, die eine Arie einleiten oder abschließen, sowie die kurzen Intermezzi zwischen den Gesangsphrasen. Bei Scarlatti sind sie besonders gefürchtet, da die Vokallinie relativ unmelodisch ist und der Bass fast zwangsläufig ihre unbequeme und verschlungene Form allein aufnimmt. Was die Arien betrifft, so verlangt die Bassstimme, trotz ihrer Komplexität, auch von der rechten Hand eine komplizierte Gestaltung, da einfache Akkorde karg wirken würden. Die Ausführung gleicht dann praktisch einer obligaten Cembalostimme.

Was die *Acciaccature* betrifft, so wurden sie damals oft als harmloser Biss eines kleinen Tieres beschrieben: Es sind fremde Noten, die in den Akkord eindringen und die der *Maestro al Cembalo* nach eigenem Ermessen sofort wieder loslässt oder auch halten kann. Diese „Kleinigkeiten", die sehr genauen (und ausführlich dokumentierten) Regeln folgen, können Arpeggien auf sehr angenehme Weise bereichern. Damals nannte man sie *false che dilettino* (Dissonanzen, die entzücken).

Die Stücke für Cembalo

Einige Cembalo-Soli sind als Einleitungen zu den Kantaten oder als Intermezzi zwischen den Kantaten eingefügt. Die „Toccata" in a-Moll (Titel 13 und 14) ist die vierte von zehn Toccaten aus

einer berühmten neapolitanischen Manuskriptsammlung (Primo & Secondo libro di Toccate), die als wichtigste Quelle von Alessandro Scarlattis Werken für Tasteninstrumente gilt. Sie besteht eigentlich aus einer Toccata und einer Fuge. Die Einleitung des ersten Teils, die eine Reihe von improvisierten Arpeggien umfasst, wird nur durch einen bezifferten Bass angezeigt. Die „Toccata terza“ in g-Moll (Titel 26-28) endet ebenfalls mit einer Fuge, der eine weitere Sequenz von improvisierten Arpeggien vorausgeht. Das „Allegro“ in g-Moll, das die erste Kantate einleitet (Titel 1), ist dem Anschein nach ein separates Stück. Das „Minuet“ in e-Moll (Titel 18), hier als Epilog der Kantate „Sento nel core“ eingesetzt, habe ich aus einer großen Toccata herausgenommen, deren letzter Teil es ist.

Das Gesamtwerk für Tasteninstrumente von Alessandro Scarlatti entstand wahrscheinlich in Zusammenhang mit der Lehrtätigkeit des Komponisten gegen Ende seines Lebens. Trotz einer gewissen Strenge enthalten seine Toccaten viele charakteristische Elemente des Scarlattianischen Stils und entbehren nicht einer gewissen Dramatik. Insbesondere zeichnen sie sich durch eine Lebendigkeit, Vehemenz und Eigensinnigkeit aus, die man in einigen Kantaten - wenn auch in anderer Form - wiederfindet.

Schlusswort

Das Repertoire der Kantate mit all ihren unterschiedlichen Formen und Besetzungen wird auch heute noch weitgehend vernachlässigt zugunsten des Konzertprogramms mit Opernarien, bei denen aus dem Zusammenhang gerissenene Stücke aneinandergereiht werden... Wie ungerecht! Das Universum der Kantate ist praktisch unendlich: Beschränkt man sich allein auf die Zeit von Scarlatti, so haben sich Komponisten wie Stradella, Pasquini, Agostini, Lulier, Gasparini, Ariosti, Albinoni, d’Astorga, Mancini, nicht zu vergessen Marcello, Bononcini und viele, viele andere in diesem Genre glänzend hervorgetan.

Auch wenn man bedauern mag, dass Kantaten so selten gesungen werden, kann man die Zurückhaltung der Musikerinnen und Musiker (und der für die Programmgestaltung Verantwortlichen) gegenüber den Kantaten von Alessandro Scarlatti - einem Komponisten, der nicht versucht, zu gefallen, und dessen Kompositionen weder für die Ausführenden noch für das Publikum jegliche Zugeständnisse bereithält - durchaus verstehen. Man wird vergeblich nach dilettantischem Vergnügen suchen, denn seine oft düstere, fieberhafte, manchmal wahnsinnige Sprache steht absolut im Dienst des Wortes und der Emotion und macht es sich nie leicht. Er entmutigt übrigens jedes Bestreben nach Verschönerung; das ist einer der Gründe, warum wir mit Koloraturen äußerst sparsam (um nicht zu sagen geizig) umgegangen und die *da capos* kaum verziert sind. Letztlich öffnen diese Kantaten nur schwer ihre Pforten... Aber sie bündeln so viel Leidenschaft und Kraft, so viel Melancholie und Schönheit, dass sie hoffentlich eines Tages das Publikum zurückerobern werden.

Philippe Grisvard
Paris, Juli 2022

« Die ernste Musik fehlt unserem Verlangen. »

Rimbaud, « Märchen » *(Illuminations)*

Ist die Zeit gekommen, dass wir die nicht nur historische, sondern auch ästhetische Bedeutung von Alessandro Scarlatti, „einem der großen Unverständlichen“ (Roberto Pagano) der Musikgeschichte, würdigen? Scarlatti senior bleibt auch deshalb „inaktuell“, weil die Kantate oft verkannt wird,

insbesondere die damals am weitesten verbreitete, für Sopran (weiblich oder Kastrat) und Basso continuo: Sie ist die Quintessenz seines Schaffens, das zentrale Laboratorium, in dem er sein Leben lang höchste musikalische Intensität erreicht hat.

Könnte man sich eine Musikgeschichte ohne Schuberts Lieder und Faurés „Mélodies" vorstellen?

Wie André Berne-Joffroys *Le Dossier Caravage* zeigt, verlangen die großen Rehabilitierungen, bei denen es um viel geht, einen langen Atem und stoßen auf den Widerstand der nachfolgenden Epochen, bis ein unvorhersehbares Ereignis, eine Fügung, zu einer Wende führt. Alessandro Scarlattis Genius hatte es seiner Zeit nicht leicht, und daran hat sich auch bis heute nichts geändert. Dennoch bilden die Fans seiner Musik eine geheime Internationale, zu der viele junge Musikerinnen und Musiker zählen, die nicht die Vorurteile ihrer älteren Kollegen teilen.

Was könnte aufregender sein? Philippe, Verantwortlicher einer grundlegenden Kantatenforschung, und Lucile mit ihrem androgynen Timbre müssen etwas Neues erfinden, da sie kaum in die Fußstapfen einer Interpretationstradition treten können. Jedes Mal stellt die Kantate eine Herausforderung an diejenigen, die sich heute an ihre Interpretation wagen und dabei eine Wette riskieren, auf die sie alles setzen müssen. Auch wenn es unaufmerksamen Ohren nicht so erscheinen mag, ist diese Musik experimentell und nicht etwa dekorativ.

In erster Linie benötigt die Kantate einen schauspielenden Sänger bzw. eine schauspielende Sängerin. In seiner Korrespondenz schreibt Scarlatti der damals üblichen Rhetorik entsprechend nicht „singen", sondern „rezitieren" (d.h. „spielen"), und er verwendet die Begriffe „Schauspieler" bzw. „virtuose Schauspieler". Die Kantate ist vor allem ein Text, d.h. ein Netz aus Gemeinplätzen, fast austauschbaren, aber bedeutsamen Bildern – Nymphen und Hirten in Arkadien beschwören unermüdlich „dieses dunkle Objekt der Begierde" – und die Gedichte sind bereits ihre eigene

musikalische Partitur, bevor der Komponist das schmückende Beiwerk liefert, das sie verklären wird. Ist die alte italienische Musik nicht letztlich die externalisierte Form der internen Musik, die der italienischen Sprache – gesprochen oder deklamiert – eigen ist?

In *Discorso sopra un caso particolare in arte*, einem Opusculum vom April 1717, stellt Scarlatti klar, dass die Kunst des Musikers „vor allem in der Art und Weise besteht, wie die Harmonie der Noten sinngemäß kombiniert und sogar Worte nachgeahmt werden" mit dem Ziel, „die Gefühle zu erregen". Er selbst gesteht in einem Brief vom 29. Mai 1706: Beim Komponieren „habe ich geweint".

So unerhört die Musik auch sein mag, sie würde keinerlei Sinn machen, wenn sie nicht überwältigend wäre. Und es ist eine bestimmte Qualität der Empfindung, die die Scarlattianische Kantate unvergleichlich macht. Man braucht sich nur anzusehen, wie sich seine Zeitgenossen mit denselben Texten auseinandergesetzt haben: *Lucrezia*, die auch Benedetto Marcello inspirierte, oder die „menschlichen" und „unmenschlichen" Versionen von *Andate o miei sospiri*, die aus einem berühmten Wortgefecht mit Gasparini entstanden...

Viel mehr als um eine „Minutenoper" – wie eine zwar anschauliche, jedoch etwas ungenaue Definition lautet – handelt es sich bei der Kantate an der Schwelle zum 18. Jahrhundert um inneres Theater, das aus dem „genere rappresentativo" vom Anfang des vorherigen Jahrhunderts hervorgegangen und bis zu dessen ultimativen Ausprägungen gesteigert ist. Selbst im Falle einer historischen oder mythologischen Erzählung erliegt Alessandro Scarlatti nicht der Versuchung eines äußeren Theaters, das die Besonderheit des Genres verfälscht hätte - und nach seiner Zeit auch tatsächlich verfälschen würde. Das einzige Theater ist die Kantate selbst. Man betrachte als Extrembeispiel seine Mise en abyme in *La Lezione di musica* – mit der Rolle, die dem „Testo", dem Text, zugewiesen wird, wie in Monteverdis *Combattimento* – deren herbe Ironie auch als Grundlage für *Cosi fan tutte* gedient haben könnte. Tatsächlich stellt sich die schwierige Frage der Architektur in Alessandro Scarlattis Opern

und Oratorien – die, bedingt durch die Starre der Da-capo-Arie, der „ewigen Wiederkehr", die es zu improvisieren gilt, nur wenige Dirigentinnen und Dirigenten beherrschen oder begreifen – in der Kantate in komprimierter Form, fast a fortiori.

Mäandernde, eigenwillige Musik, die Erwartungen mit einem Schlag vereitelt, indem sie eine Absicht verfolgt, die sich manchmal erst in den letzten Harmonien offenbart.

Zweifellos ist Alessandro Scarlattis Poesie dem Manierismus verpflichtet, der als Ausschöpfung aller Möglichkeiten innerhalb einer ständig neu bestätigten Tradition erlebt wird. Wie bereits Luzzasco Luzzaschis Musik ein Jahrhundert zuvor in Ferrara war seine Kunst aristokratisch: Musik, die geheimen Versammlungen vorbehalten ist – „japanische Blumensträuße", die in dünner Luft arrangiert werden.

Der Manierismus tritt am Ende eines Parcours auf, aber er ist Zenit und nicht Untergang, Sakralität in Schräglage. Für ihn ist das Ornament eine Kalligraphie.
Eine Ästhetik, die in *Mergellina* für immer zum Kristall erhoben ist – Musik einer Meerjungfrau, die unmögliche Liebe mit der Schlinge („laccio") einfängt – *Mergellina,* die vielleicht Alessandro Scarlattis „letztes Wort" ist, sehnsüchtig, aber spritzig wie der späte Brahms.

Von welcher spirituellen, bis zur Grausamkeit herben Erfahrung erzählt uns die Scarlattianische Kantate mit ihrer leicht sadomasochistischen Ironie der Texte?

Vielleicht liegt darin das Geheimnis dessen, was Alessandro Scarlatti, der sich von seinen Zeitgenossen absonderte und keiner Schule (außer vielleicht der des Südens ganz allgemein, einschließlich Siziliens?) wirklich angehörte, mit dem damals üblichen Begriff *chiaroscuro* („Helldunkel") bezeichnete (29. Mai 1706). Zweifellos ein Rätsel, das seiner Musik eigen ist: Durch seine Fähigkeit, wie Mozart mehrere Dinge gleichzeitig zu sagen, mit der Asymmetrie der expliziten

und impliziten Botschaft zu spielen – wobei sich letztere auf das Wort oder die Dramatik beruft, die sie ausdrückt und von der sie sich distanziert, um auch und immer etwas anderes zu bedeuten.

Diese magische Mischung aus Finsternis und Azur, wäre das nach dem apollinischen Prinzip nicht ein dionysischer Exzess? Später werden Domenicos Sonaten nicht aus dem Nichts entstehen... Alessandros Kantate: Kaum erblüht, ist sie auch schon verschwunden – ein Arkadien, das dazu bestimmt ist, eine Utopie zu bleiben?

Xavier Carrère

Lucile Richardot

Nach ersten prägenden Erfahrungen bei den Petits Chanteurs à la Croix de Lorraine d'Epinal begann Lucile Richardot ihre Ausbildung zunächst in der Maîtrise de Notre-Dame de Paris, studierte anschließend Alte Musik am CRR de Paris und gründete im Jahr 2012, zusammen mit zwei befreundeten Lautenisten, Stéphanie Petibon und Olivier Labé, ihr eigenes Ensemble, Tictactus. Ihr vom Mittelalter bis zur Gegenwart reichendes Konzert- und Opernrepertoire führt sie regelmäßig mit renommierten Ensembles wie etwa Correspondances, Pygmalion, les Arts Florissants, Pulcinella und Les Musiciens de Saint-Julien auf; darüberhinaus ist sie u.a. mit Gérard Lesne, Patrick Cohën-Akénine, Rachid Safir und Les Solistes XXI, Vaclav Luks und dem Collegium 1704, Thibault Noally und Les Accents, Le Poème Harmonique, Les Paladins sowie mit dem Ensemble Intercontemporain aufgetreten.

Im Zuge ihrer seit 2007 anhaltenden Eroberung der bedeutensten europäischen Bühnen interpretierte sie 2009 erstmals die Rolle der Première Tante bei der Uraufführung von Philippe Boesmans Oper *Yvonne, Princesse de Bourgogne* an der Opéra Garnier und am Theater an der Wien. Als gefragte Oratoriensolistin für Altpartien ist sie häufig zu Gast bei internationalen Orchestern wie dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, dem Rotterdams Philharmonisch Orkest und Tafelmusik in Toronto, während sie mit den Cembalisten Philippe Grisvard und Jean-Luc Ho regelmäßig Soloabende gestaltet.

2018 debütierte sie beim Festival d'Aix als Sorceress und Spirit in Purcells *Dido and Aeneas* sowie in der Carnegie Hall in New York als Berliozsche „Heldin" unter der Leitung von Sir John Eliot Gardiner, mit dem sie 2017 bereits alle drei Opern von Monteverdi (als Messaggiera, Penelope,

Arnalta) im Rahmen einer Europatournee aufgeführt hatte. 2019 stand sie erneut als Juno und Ino in Händels *Semele* unter seiner Leitung auf der Bühne – diesmal in der Mailänder Scala.

Ihre erste Solo-CD, „Perpetual Night", die sie 2018 zusammen mit Correspondances bei harmonia mundi herausgebracht hat, erhielt eine Vielzahl internationaler Auszeichnungen, darunter den Diapason d'Or de l'année, den Choc de l'année der Zeitschrift Classica, einen Diamant des Opéra Magazine, den Preis der Deutschen Schallplattenkritik und den Prix „Caecilia" 2019 der Union de la Presse Musicale Belge. Ein Teil dieses Programms wurde von Samuel Achache in der Inszenierung „Songs" auf die Bühne gebracht. 2019 erweiterte sie ihr Repertoire um Mahlers *Das Lied von der Erde* in einer vom niederländischen Dirigenten Reinbert de Leeuw arrangierten Kammermusikversion, die beim Festival de Saintes mit Het Collectief aufgeführt wurde, bevor sie es im darauffolgenden Jahr für das Label Alpha aufnahm. Bei harmonia mundi brachte sie 2021 die CD „Berio To Sing" mit Geoffroy Jourdains Les Cris de Paris sowie zwei Stabat Mater von Pergolesi und Rossell mit dem deutschen Ensemble Resonanz unter der Leitung von Riccardo Minasi heraus.

2021 begann eine Reihe von ersten Interpretationen der Geneviève aus Debussys *Pelléas et Mélisande*, die sie in verschiedenen Produktionen zunächst in Rouen, dann am Théâtre des Champs-Élysées mit François-Xavier Roths Les Siècles und jeweils in einer Inszenierung von Eric Ruf sang. 2022 interpretierte sie erstmals Königin Gertrude in Ambroise Thomas' *Hamlet*, eine Rolle, die sie kurzfristig für die Wiederaufnahme der Inszenierung von Cyril Teste an der Opéra Comique unter der Leitung von Louis Langrée übernahm, sowie Cornelia in Händels *Giulio Cesare* unter Philippe Jaroussky am Théâtre des Champs Elysées.

Philippe Grisvard

Als Cembalist und Fortepianist mit „eisernen Händen in Samthandschuhen“ (Diapason) beschrieben, hat sich Philippe Grisvard zu einem der führenden Experten für historische Tasteninstrumente etabliert. Er wurde in Nancy geboren und studierte Klavier und Oboe, bevor er begann, sich für Alte Musik zu interessieren und schliesslich in die Cembaloklasse von Anne-Catherine Bucher aufgenommen wurde. Danach studierte er Cembalo und Generalbass an der Schola Cantorum Basiliensis in der Klasse von Jesper B. Christensen und Fortepiano bei Edoardo Torbianelli.

Heute lebt Philippe in Paris und spielt als gefragter Cembalist mit Orchestern wie Le Poème Harmonique, dem Chamber Orchestra of Europe, Le Cercle de L’Harmonie, L’Achéron, Les Nouveaux Caractères, La Fenice, La Chapelle Rhénane, Scherzi Musicali, und Opéra Fuoco. Auf Einladung von Orchestern (u.a. Le Concert d’Astrée, Akademie für Alte Musik Berlin und Freiburger Barockorchester) arbeitet er regelmäßig mit Dirigenten wie Emmanuelle Haïm, René Jacobs und Sir Simon Rattle zusammen und wirkte bei Opernproduktionen an der Pariser Oper, der Staatsoper Berlin, der Opéra de Dijon und der Opéra de Lille mit.

Philippe ist festes Mitglied des Ensemble Diderot, wo er immer wieder seine kreativen Fähigkeiten als Continuo-Cembalist unter Beweis stellt, die „das gesamte Ensemble stärken und färben“ (Diapason). Er hat an über 60 Aufnahmen mitgewirkt, u.a. für Labels wie Ricercar, Virgin, harmonia mundi, Eloquentia, Accent, Linn Records und Audax Records mit. In seinen Soloalben für Audax Records (Werke von G.F. Händel, C.F.C. Fasch) präsentiert er die Früchte seiner musikwissenschaftlichen Forschungsarbeit.

01.

Al fin m'ucciderete,
H 21 (1705)

For translations in English, French and German please go to:
www.audax-records.fr/adx11206

Al fin m'ucciderete, o miei pensieri.
Da me lontana è Clori,
Clori, l'idolo mio,
Si rammentasse oh Dio
De' miei costanti amori!
Con un sospiro almeno,
Figlio del suo bel seno,
S'incontrassero almeno i sospir miei!
A me che penso a lei,
E tante volte, e tante
Oh se Clori pensasse in quest'istante!
Ma, chi sa, forse adesso
Ragiona con altrui
Ed in un punto istesso
Ei ferma il guardo in ella, ed ella in lui,
E chi sa che a quest'ora,
Già scordata di me, non l'ami ancora.
Lungi dalla mia mente,
Tiranni del mio cor, lungi volate!
Se voi mi tormentate
Con sospetti sì fieri,

Al fin m'ucciderete, o miei pensieri.

Io morirei contento
Per non penar così.

Ma sol per un momento
Io riveder vorrei
Colei che tolse pria
La pace all'alma mia
E poi da me partì.

Clori mia, Clori bella,
Ahi quante volte, ahi quante
Ti vo' cercando in questa parte e in quella,
In cui l'anima amante
Trovar solea ben spesso
Te che sospira, e non ritrova adesso.
Pena ch'in lontananza
Ogn'altra pena avanza
Sai qual è Clori mia?
Dove del mio gran foco
Ti ridicea l'ardori,
Veder il loco e non vedervi Clori.
Quando poi giungon l'ore
Che per conforto mio, per mio costume,
Venia del tuo bel lume
L'amato a vagheggiar dolce splendore,
Per mia barbara sorte
Quando giungon quell'ore, io giungo a morte,
Onde, con insoffribile martoro
In un istesso dì più volte io moro.

Faria la pena mia piangere i sassi.

I mesti sospir miei
Vengono dove sei,
E se li sai sentir,
M'ascolterai languir dove tu passi.

02.

Sarei troppo felice,
H 613

Benedetto Pamphilj
(1653-1730)

Sarei troppo felice,
S'io potessi dar legge al mio pensiero.

Io miro in bel giardin spuntar la rosa,
Cui fan corona innamorati i gigli.
Io veggio le viole,
Quai verginelle ascose,
Pallidette e fugaci
Schivar del sol nascente i primi baci.
Che pro? Formo col piede orme odorose,
Ma di cure penose
La mia mente trascorre atro sentiero.
Sarei troppo felice,
S'io potessi dar legge al mio pensiero.

Tal se premo sentiero odorato,
Dura spina che punge il mio core
Va dicendo costante dolore
Non vien meno fra i vezzi del prato.

Fra le danze, e i teatri,
Ove festeggia in ogni ciglio il riso,
Ove ogni senso alla sua pace è volto,
Nel mio dolor sepolto,
Mi lascia all'improvviso
Quanto veloce più, tanto più fiero.

Sarei troppo felice,
S'io potessi dar legge al mio pensiero.

Che mi giova che vaga sirena
Sciolga all'aura vezzosi concenti,
Se i più cari, i più dolci concenti
Mi risveglian l'antica mia pena?

Il vario mio pensiero,
D'una madre immortal figlio incostante,
Se lo sgrido mi fugge,
Se nol voglio mi segue,
E con moto indefesso
Entro i deliri suoi perdo me stesso.

Il pensiero è un prato ameno
Ove i sensi hanno il confine;
Mille fiori chiude in seno,
Ma lo chiudon mille spine.

Il pensiero è una fenice,
Che in un tempo, e more e nasce;
Or di lagrime si pasce,
Or risorge più felice.

Or chi brama goder tranquilla pace,
Piacer fermo e sincero,
Incateni il pensier, se v'è catena
Che uman pensiero incatenar si vanti;
Io per me lo desio, ma non la spero.

Sarei troppo felice,
S'io potessi dar legge al mio pensiero.

03.

Sento nel core certo dolore,
H 655

Sento nel core
Certo dolore,
Che la mia pace
Turbando va.

Splende una face
Che l'alma accende,
Se non è amore,
Amor sarà.

Bella Clori vezzosa,
Pavento del tuo ciglio
L'occulto strale e veggio
Nel tuo bel volto ascoso
Del mio core il periglio.
Palesar poi non oso
Quella pena che sento,
Ché ancor del mio tormento
Non son certo abbastanza,
E non so qual fortuna
Avria presso al tuo cor la mia speranza.

Temo d'innamorarmi,
Sento che v'amerò
Onde da voi lontano,
Luci, trattengo il piè.

Amo quelle bell'armi
Che il cielo a voi donò.
Ma della mia ferita
Non chiederò mercè.

04.

La lezione di musica,
H 547

Per un vago desire
Tirsi a Clori insegnò musica un dì
E s'udiva tra lor parlar così:
- Questo è un Do, questo è un Re,
Questo è un Mi, questo è un Fa,
Questo è un Sol, questo è un La.
Quando ascender si dè,
Allora questo La si muta in Re;
Quando al basso si va,
Allora questo Re si muta in La.
Sulla prima lezione
Tirsi a Clori insegnò le mutazione.
Allor diss'io ridendo:
- Insegni, o folle Tirsi in tali accenti
A Clori tua ch'è donna i cangiamenti?

Tirsi ti pentirai,
Ma forse non potrai
Poi rimediarci più.
Se un giorno Clori a te
Già mancherà di fé,

Dirà che Amor la sforza,
E l'insegnasti tu.

S'avvide Tirsi allor del proprio errore,
Mutò favella, e disse in tal tenore:
- Senti, mia Clori, senti!
I pregi della voce questi sono:
Che sia soda e non esca mai di tono,
Com'è pregio d'un core
L'esser costante e non cangiare Amore.
Indi per iscoprir l'alte sue pene
Così cantava all'adorato bene:

Morir, morir mi fa
Quel guardo tuo gentil dov'io m'accendo.
Ognor di qua di là
Tento fuggir l'ardor per non morire,
Ma se quell'occhio oh Dio
Si volge al guardo mio, là sol mi rendo.

Disse, e così poi egli seguì:
- Questa nota ch'è qui
Si tiene una battuta, e l'altre poi
Tutte si corron presto ed il lor nome,
Clori se vuoi saper, si chiaman crome.
Questi segni che miri,
Sono tutti sospiri.

Un sospiro oh Dio perché,
Clori mia, sperar non può
Il mio amor e la mia fé ?

Qui Tirsi innamorato
Fissò le luci al sen di Clori bella,
E perdé la favella.
Oppresso dal dolor mesto si giacque,
Pria sospirò, poi tacque.

05.

Là dove a Mergellina,
H 356 (1725)

Là dove a Mergellina
Bacia la riva il mare,
L'innamorato Elpino
Soletto un dì sen giace,
Narrando all'onde ed alle sparse arene
L'alta beltà della sua cara Irene.
Ne' begl'occhi - diceva -
Siede in trionfo Amore,
E ne forma il bel laccio e lega il core.
Nel suo vezzoso volto
Sta di bellezza ogni gran pregio accolto.
Cedete tutte omai, donzelle amanti,
Che il vanto di beltà tocca al mio bene,
E pur non so se m'è pietosa Irene.

Ama chi t'ama,
O bella Irene,
Che non è vanto
La crudeltà.

Alma pietosa
Sempr'è amorosa,
Ond'è il bel pregio
Della beltà.

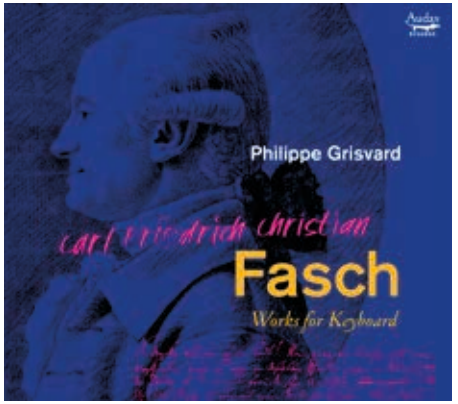
E fia che nell'istesso mio pensiero
Né men pace aver posso, e fia pur vero
Che nel bel sen del mio tesoro amato
Un cuor s'asconda, e rigido ed ingrato?
Ite lungi da me
Note troppo dolenti,
Note troppo infelici,
Se non v'ascolta, o non vi cura Irene,
Troppo al cor m'aggiungete affanni e pene.
Splendi lieto e felice, o mio bel sole,
Sia pur meco qual brama il tuo bel core,
Sian le gioie per te, per me il dolore.

Mi fan guerra uniti insieme
Rio timore e dolce speme,
Né dir posso
Chi di lor trionferà

Lo sperare m'è tormento,
Il timor mi dà spavento,
Né so dire
Qual destino il core avrà.

Discography

For the complete catalogue,
please visit audax-records.fr



ADX13725 – Fasch: Works for Keyboard

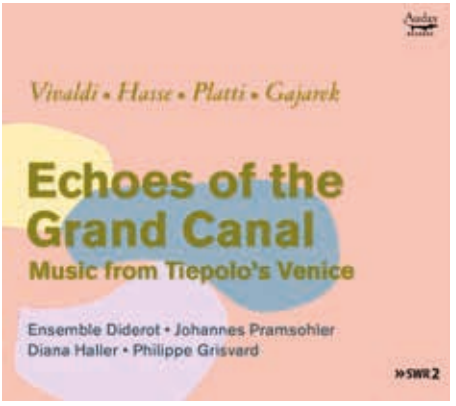
ADX13709 – Handel: Works for Keyboard

ADX13783 – Sonatas for violin and obligato harpsichord by JS Bach, Scheibe, Graun, Schaffrath, CPE Bach ...

ADX13711 – Ristori: Cantatas for Soprano | Oboe Concerto

ADX13715 – German Cantatas with Solo Violin

ADX13710 – French Sonatas for harpsichord and violin



ADX13721 – Music from Tiepolo's Venice

Performing editions:
Cantatas & Toccata in A Minor: Philippe Grisvard

Toccata terza in G Minor: UT ORPHEUS: Alessandro Scarlatti, Opera Omnia per strumento a tastiera, Vol. IV
Allegro in G Minor & Minuet in E Minor: UT ORPHEUS: Alessandro Scarlatti, Opera Omnia per strumento a tastiera, Vol. II

Sources:
Al fin m'ucciderete H 21
1/ New Haven, CT, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library Osborn
2/ Napoli, Conservatorio di Musica di S. Pietro a Majella

Là dove a Mergellina H 356
Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella

Per un vago desire, « La Lezione di Musica » H 547
Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella

Sarei troppo felice H 631
Münster, Santini-Bibliotek

Sento nel core certo dolore, "S'allontana per non innamorarsi" H 655
Münster, Santini-Bibliothek

Toccata [quarta] in A Minor
Primo e Secondo Libro di Toccate
Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella

Toccata terza in G Minor
Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella

Allegro in G Minor
Torino, Biblioteca Nazionale, Fondo Foà-Giordano

Minuet in E Minor
Torino, Biblioteca Nazionale, Fondo Foà-Giordano

Philippe Grisvard would like to thank Marc Lesage, La Compagnie du Sensible, Cécilia et Aimery de Montalembert, Jean-Paul Combet and the members of Académie Bach for their support. Further thanks go to Sébastien Mahieuxe and his team at La Ferme de Villefavard, and to Clément Geoffroy.

Philippe feels especially indebted to Elisabeth Geiger who so generously provided her harpsichord for this recording. Special thanks go to Rita de Letteriis for her careful proofreading of the translations of the poems.

And above all, many heartfelt thanks to **Xavier Carrère**, who has supported this project since its beginning, many years ago.

ADX11206

Recording Producer: Claudio Becker-Foss | cbf.audio
Executive Producer: Johannes Pramsohler
Language Coach: Rita de Letteriis
Harpsichord Technician: Matthieu Boutineau
Translations: Howard Weiner (English), Ursula Volkmann (German)
Project Coordination: Marielle Cohen, Jérémie Pérez | combo-production.com
Photos: © Académie Bach (booklet cover), Vic Thomé (pages 6, 23, 40, 59)
Graphic Design: Christian Möhring
Cover image: Portrait of the castrato Matteo Sassano "Matteuccio", courtesy of Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid
Image page 2: Portrait of Alessandro Scarlatti (1692) by Francesco Solimena (1657–1747), Colección Duques de Alba, Palacio de Liria, Madrid

Recording: 13–16 March 2022, La Ferme de Villefavard en Limousin, France
© and ℗ 2023 Audax Records

Harpsichord: Gianfranco Facchini, 2002, inspired by 18th century Italian instruments
Pitch: a=392Hz