

# AGITATA

DELPHINE GALOU

ACCADEMIA BIZANTINA  
OTTAVIO DANTONE

α

## **MENU**

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



# AGITATA

**ANTONIO VIVALDI (1678-1741)**

**JUDITHA TRIUMPHANS**

**1** ARIA *AGITATA INFIDO FLATU* 3'28

**NICCOLÒ JOMMELLI (1714-1774)**

**BETULIA LIBERATA**

**2** ARIA *PRIGIONIER CHE FA RITORNO* 7'52

**GIOVANNI LORENZO GREGORI (1663-1745)**

**CONCERTO GROSSO OP.II, NO.2**

**3** I. GRAVE – ALLEGRO 2'01

**4** II. LARGO 1'15

**5** III. ALLEGRO 0'54

**NICOLA PORPORA (c.1686-1768)**

MOTTETTO *IN PROCELLA SINE STELLA*

**6** I. *IN PROCELLA SINE STELLA* 5'13

**7** II. *JAM CERNO IN MEO TIMORE* 0'55

**8** III. *IN TENEBRIS HORRORIS* 7'45

**9** IV. *ALLELUIA* 1'29

**ANTONIO CALDARA (c.1670-1736)**

SINFONIA DALLA *PASSIONE DI GESÙ CRISTO SIGNOR NOSTRO*

**10** I. GRAVE 1'22

**11** II. ANDANTE 2'28

**ALESSANDRO STRADELLA (1639-1682)**  
12 ***ET EGRESSUS EST*** 8'49

**GIUSEPPE TORELLI (1658-1709)**

CANTATA ***LUMI DOLENTI LUMI***

13 I. *LUMI DOLENTI LUMI* 1'24  
14 II. *CHI PIANGER NON SA* 4'10  
15 III. *UMANITÀ CRUDELE* 0'59  
16 IV. *SAETTE E FULMINI CHE TARDAN PIÙ?* 2'31

**GIOVANNI BATTISTA BREVI (c.1650-c.1725)**

***O SPIRITUS ANGELICI***

17 I. *O SPIRITUS ANGELICI* 1'28  
18 II. *POTEST SOLUM MEA TORMENTA* 3'26  
19 III. *O PANIS ANGELORUM* 1'32  
20 IV. *O LIQUOR QUAM SUAVIS* 0'56  
21 V. *O FONTS, SED AMORIS* 1'26  
22 *ALLELUIA* 1'49

**TOTAL TIME: 63'10**



**DELPHINE GALOU** CONTRALTO

**ACCADEMIA BIZANTINA**

**OTTAVIO DANTONE** HARPSICHORD, ORGAN & DIRECTION

**ALESSANDRO TAMPIERI** (CONCERTMASTER),

**ANDREA ROGNONI, LISA FERGUSON** VIOLIN I

**ANA LIZ OJEDA, PAOLO ZINZANI, MAURO MASSA** VIOLIN II

**DIEGO MECCA, ALICE BISANTI** VIOLA

**MAURO VALLI, PAOLO BALLANTI** CELLO

**NICOLA DAL MASO** DOUBLE BASS

**TIZIANO BAGNATI** LUTE

# AGITATA

## OTTAVIO DANTONE

Nel panorama musicale italiano tra sei e settecento il repertorio sacro occupa un rilievo particolare per la ricchezza delle forme, degli stili e degli organici strumentali.

Molta musica si conosce e viene eseguita regolarmente in tempi moderni, ma moltissima altra risulta ancora oggi inedita o sconosciuta.

Il programma che presentiamo offre un variegato percorso dedicato alla voce sola in dialogo con gli strumenti, cercando di mettere in risalto la componente espressiva e dell'uso dei moltissimi affetti che caratterizzavano in chiave retorica i testi di argomento religioso. Un viaggio volutamente non monografico né cronologico, ma più basato sul coinvolgimento emotivo in ambito spirituale.

I termini quali mottetto, cantata e oratorio definiscono componimenti musicali che nel corso dei secoli XVII e XVIII furono oggetto di variazioni stilistiche e formali evidenti. In un certo senso tutte e tre le forme subirono l'influenza e l'evoluzione dell'opera; soprattutto l'oratorio e la cantata si affermarono nel settecento proponendo di pari passo gli stilemi del melodramma, che incontravano sempre più il gusto corrente. Tuttavia sarebbe troppo semplicistico e riduttivo classificare questi lavori come riproduzioni in miniatura o parodie del genere teatrale.

In tutti i casi, a cavallo dei due secoli, l'adozione di procedimenti stilistici di natura profana non erano necessariamente sistematici e in ogni caso potevano dipendere anche da scuole o ambiti geografici diversi, nonché da fattori quali l'argomento o la tipologia del testo.

Interessante ad esempio il confronto fra la Cantata di G.B. Brevi «O spiritus angelici» e quella di Giuseppe Torelli «Lumi, dolenti lumi», per il Venerdì Santo.

Solo pochi anni separano le date di nascita dei due compositori, il primo attivo nel nord Italia, tra Bergamo, Milano e Venezia, e il secondo particolarmente a Bologna. Torelli certamente più

conosciuto anche ai giorni nostri come violinista e compositore di musica strumentale, Brevi di chiara formazione organistica e sicuramente più radicato nel terreno della musica sacra.

Appare subito evidente la differenza formale nella scrittura adottata rispettivamente dai due musicisti: «O spiritus angelici», dal testo in latino e dal contenuto più contemplativo e devozionale si esprime attraverso una struttura più legata al passato e alla tradizione del repertorio sacro, ove il confine tra aria, recitativo, arioso e declamato non è tracciato in maniera evidente a favore di un susseguirsi di momenti e situazioni musicali concatenate fra loro secondo concetti squisitamente retorici.

La splendida Cantata di Torelli «Lumi, dolenti lumi» sembra invece rivolgersi alla più moderna struttura che alterna recitativo e aria, di ispirazione appunto operistica.

Il testo, un'amara riflessione e un biasimo sull'umanità crudele nei confronti di Gesù e della sua Passione, riesce però a offrire lo spunto per esibire una notevole quantità di affetti ed espressioni. Si ascolti il suggestivo recitativo-arioso iniziale, una scena in miniatura, un piccolo gioiello di retorica musicale, un «exordium» composto da espressioni ed emozioni emblematiche dello stile e dei codici barocchi.

Le Lamentazioni di Geremia furono fin dal Medioevo oggetto di trasposizione musicale da parte di moltissimi autori, sia in forma di Mottetto polifonico a più voci che per voce sola. Durante tutto il seicento, l'estrema espressività emotiva di questo testo strofico, diede lo spunto ai musicisti per ottenere situazioni di pathos tanto care all'epoca, fatte di cromatismi, lamenti, figure di ogni tipo, in equilibrio sul filo sottile che separa il recitativo dall'arioso.

È doveroso a questo punto sottolineare quanto il distacco dell'artista in epoca barocca, nel momento della creazione, fosse una «forma mentis» filosofica che non impediva la forte emotività contestuale del risultato. A questo proposito è curioso notare che la *Lamentazione per il Mercoledì Santo* di Alessandro Stradella appare tra le più suggestive e ispirate da un punto di vista religioso, a dispetto dello spessore umano di chi partorì questo capolavoro.

Il compositore infatti viene ricordato per la sua condotta libertina, la caratura morale discutibile (fu anche denunciato per furto in una chiesa) e per la sua tragica fine (morì pugnalato da sicari assoldati come ritorsione da parte del nobile padre di una fanciulla sedotta qualche anno prima).

Il Mottetto, termine che fin dal Medioevo definisce una composizione vocale con o senza strumenti, ebbe nella storia diverse trasformazioni estetiche, adottando via via stilemi e strutture quali il contrappunto, la polifonia omoritmica, lo stile madrigalesco, la monodia accompagnata ecc., fino ad arrivare nel settecento a una forma di fatto molto simile alla Cantata, anche nel trarre ispirazione dallo stile operistico, come detto in precedenza.

Non fa eccezione lo splendido Mottetto «In procella sine stella», una composizione che, anche grazie al variegato testo, offre a Porpora l'occasione per mettere in luce la sua esperienza e abilità nel trattare la voce, sia nello stile virtuosistico che espressivo, da rinomato maestro di canto qual'era.

Le due arie di Vivaldi e Jommelli «Agitata infido flatu» e «Prigionier che fa ritorno» sono accomunate dal fatto di essere tratte da due Oratori che trattano della stessa vicenda biblica.

La *Juditha Triumphans*, è senza dubbio uno dei lavori più straordinari del «prete rosso». Il testo in latino, ad opera di Jacopo Cassetti è tratto dalla vicenda biblica della giovane ebrea Juditha, che liberò la città di Betulia dall'assedio degli Assiri capeggiati da Oloferne.

Scritto per festeggiare la vittoria della Repubblica di Venezia contro i Turchi nell'isola di Corfù nel 1716, dimostra una ricchezza strumentale e timbrica inusuale, unita a una varietà di contrasti, affetti ed espressioni di grande suggestione.

Il libretto della *Betulia Liberata*, di Metastasio, godette di notevole popolarità e fu tradotto in musica dai maggiori compositori dalla metà del settecento.

La versione di Niccolò Jommelli del 1743, oltre a essere stata la prima a essere stata composta ed eseguita nella stesura poetica definitiva, è interessantissima per la notevole influenza esercitata

dalla «Scuola Napoletana» unita a una forte immedesimazione nell'atmosfera e nello stile propri della musica religiosa.

Il *Concerto II* di Gregori fa parte di una raccolta pubblicata nel 1698, nella quale viene usata per la prima volta nella storia, perlomeno in una pubblicazione a stampa, la denominazione di «Concerti grossi». Anche se assente il dialogo tra soli e il tutti, proprio di questa forma, questo brano risulta assai godibile per la sua vivacità ritmica e per il delicato Largo centrale.

Antonio Caldara fu il primo a mettere in musica il bellissimo testo della *Passione di Gesù Cristo Signor nostro* di Metastasio, nel 1730. La *Sinfonia* di apertura è, a mio parere, una delle introduzioni più intense ed emozionanti composte da quest'autore.

# AGITATA PAR OTTAVIO DANTONE

Dans le paysage musical italien au tournant des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, le répertoire sacré occupe une place prépondérante par la richesse des formes, des styles et des ensembles instrumentaux. On en connaît beaucoup d'œuvres, régulièrement jouées de nos jours, mais de nombreuses autres restent inédites ou inconnues aujourd'hui encore.

Le programme de cet enregistrement présente un parcours varié consacré à la voix soliste en dialogue avec les instruments, cherchant à mettre en relief la composante expressive et les très nombreux affects caractérisant d'un point de vue rhétorique les textes sur des sujets religieux. Un voyage qui n'est intentionnellement ni chronologique, ni concentré sur un seul compositeur, mais repose davantage sur l'implication émotionnelle dans un contexte spirituel.

Les termes de motet, de cantate et d'oratorio désignent des compositions musicales qui firent l'objet de variations stylistiques et formelles au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. En un sens, ces formes subirent toutes les trois l'influence de l'opéra et de son évolution ; l'oratorio et la cantate surtout s'imposèrent au XVIII<sup>e</sup> siècle, intégrant aussi certains éléments stylistiques propres au drame musical, de plus en plus au goût du jour. Il serait néanmoins simpliste et réducteur de considérer ces ouvrages comme des reproductions en miniature du genre théâtral, voire comme des parodies.

Quoi qu'il en soit, au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'adoption de procédés stylistiques profanes n'était pas systématique : elle dépendait notamment des écoles ou des milieux locaux, ainsi que d'autres éléments comme l'intrigue ou le type de texte.

Il est intéressant par exemple de comparer la cantate de G. B. Brevi, « O spiritus angelici », et celle de Giuseppe Torelli, « Lumi, dolenti lumi », composée pour le Vendredi saint. Les deux

compositeurs sont nés à peu d'années de distance, le premier vécut dans le nord de l'Italie, entre Bergame, Milan et Venise, le second surtout à Bologne. Torelli fut certainement plus connu de son temps (et aujourd'hui encore) comme violoniste et compositeur de musique instrumentale, tandis que Brevi, organiste de formation, était sans nul doute plus enraciné dans l'univers de la musique sacrée.

Les différences formelles dans l'écriture de chacun des deux musiciens apparaissent clairement d'emblée. « O spiritus angelici », dont le texte est en latin et le contenu plus contemplatif et plus pieux, présente une structure davantage liée au passé et à la tradition du répertoire sacré : la limite entre aria, récitatif, arioso et passages déclamés n'y est pas nettement tracée, au profit d'une succession de moments et de situations musicales enchaînés en fonction de concepts rhétoriques raffinés.

L'admirable cantate de Torelli, « Lumi, dolenti lumi », semble quant à elle se tourner vers la structure plus moderne qui fait alterner récitatif et air, inspirée précisément par l'opéra. Le texte est une réflexion amère, condamnation de l'humanité cruelle à l'égard du Christ et de sa Passion, qui parvient pourtant à offrir des occasions de manifester une quantité remarquable d'affects et d'expressions. Que l'on écoute à ce propos le récitatif-arioso initial, petit joyau évocateur de rhétorique musicale, « exordium » composé d'expressions et d'émotions emblématiques du style et des codes baroques.

Depuis le Moyen Âge, les *Lamentations* de Jérémie firent l'objet de très nombreuses transpositions musicales, que ce soit pour voix seule ou sous forme de motets polyphoniques à plusieurs voix. Pendant tout le XVIIe siècle, la très grande expressivité émotionnelle des strophes qui forment ce texte inspira les musiciens pour créer ces moments pathétiques tant appréciés à l'époque, faits de chromatismes, de lamentations et de figures en tous genres, en équilibre sur le mince fil séparant le récitatif de l'arioso.

Il faut souligner ici combien le détachement de l'artiste au moment de la création, à l'époque baroque, était un mode de pensée, une « *forma mentis* » philosophique qui ne faisait pas obstacle

au caractère fortement émotionnel du résultat dans son contexte. À ce propos, il est curieux d'observer que la *Lamentazione per il Mercoledì Santo* d'Alessandro Stradella apparaît parmi les lamentations les plus évocatrices et les plus inspirées d'un point de vue religieux, en dépit de la réalité humaine de celui qui donna naissance à ce chef-d'œuvre. Le compositeur est en effet célèbre pour son comportement libertin, sa valeur morale discutable (il fut notamment accusé d'avoir commis un vol dans une église) et sa fin tragique (il mourut poignardé par des sicaires payés pour venger un père noble dont il avait séduit la fille quelques années plus tôt).

Le motet, qui désigne depuis le Moyen Âge une composition vocale avec ou sans instruments, connut plusieurs transformations esthétiques au cours de son histoire, adoptant chemin faisant différents éléments stylistiques et structurels comme le contrepoint, la polyphonie homorythmique, le style madrigalesque, la monodie accompagnée, etc., jusqu'à arriver, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à un genre en réalité très semblable à la cantate, s'inspirant lui aussi, on l'a dit, du style de l'opéra.

Le splendide motet « *In procella sine stella* » ne fait pas exception : notamment grâce à son texte varié, cette œuvre offre à Porpora, célèbre maître de chant, l'occasion de mettre en lumière son expérience et son talent dans le traitement de la voix, que ce soit dans le style virtuose ou expressif.

Les deux airs de Vivaldi et Jommelli, « *Agitata infido flatu* » et « *Prigionier che fa ritorno* », ont été rapprochés parce qu'ils sont tous deux tirés de deux oratorios traitant le même épisode biblique. La *Juditha triumphans* est sans nul doute une des œuvres les plus extraordinaires du « prêtre roux ». Le texte latin, écrit par Jacopo Casseti, est tiré de l'histoire biblique de la jeune Juive Judith qui libéra la ville de Béthulie du siège des Assyriens commandés par Holopherne. Écrite pour fêter la victoire de la République de Venise sur les Turcs dans l'île de Corfou en 1716, l'œuvre manifeste une richesse inhabituelle dans son instrumentation et ses timbres, avec une variété très évocatrice de contrastes, d'affects et d'expressions.

Le livret écrit par Métastase pour la *Betulia liberata* a joui d'une remarquable popularité et fut mis en musique par les plus grands compositeurs du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. La version de Niccolò Jommelli fut la première à avoir été composée et exécutée d'après la rédaction poétique définitive, en 1743. Elle est très intéressante à cause de l'influence remarquable qu'y exerce l'« école napolitaine », à laquelle s'ajoute une forte identification à l'atmosphère et au style propres de la musique religieuse.

Le *Concerto II* de Gregori fait partie d'un recueil publié en 1698 dans lequel fut utilisée pour la première fois, du moins dans un ouvrage imprimé, la dénomination de « Concerti grossi ». Même si le dialogue, propre à ce genre musical, entre les solistes et le tutti en est absent, cette œuvre est très plaisante par sa vivacité rythmique et par son délicat *Largo* central.

Antonio Caldara fut le premier à mettre en musique le très beau texte de la *Passione di Gesù Cristo Signor nostro* de Métastase, en 1730. La *Sinfonia* d'ouverture est à mon avis une des introductions les plus intenses et les plus émouvantes composées par ce musicien.





# AGITATA

## BY OTTAVIO DANTONE

On the Italian musical scene of the late seventeenth and early eighteenth centuries, the sacred repertory occupies a position of special significance on account of its rich variety of forms, styles and instrumental forces. A great deal of this music is well known and is performed regularly in modern times, but much more is still unpublished or neglected today.

The programme we present here offers a varied trajectory concentrating on the solo voice in dialogue with instruments and seeks to bring out the expressive element and the use of the many affects that characterise religious texts from a rhetorical point of view. A journey that is deliberately not monographic or chronological, but founded more on emotional engagement in the spiritual sphere.

The terms motet, cantata and oratorio designate musical compositions that during the seventeenth and eighteenth centuries were subjected to obvious stylistic and formal variations. In a sense, all three forms underwent the influence of opera and its evolution. The oratorio and the cantata established themselves more firmly in the eighteenth century, especially, by offering the same stylistic features as the staged musical drama, which was becoming ever more popular. Nevertheless, it would be too simplistic and reductive to classify these works as miniature reproductions or parodies of the operatic genre.

However that may be, around the turn of the two centuries the adoption of stylistic devices of a secular nature was not necessarily systematic, and could in any case vary between different schools or geographical areas as well as factors such as the subject or the type of text.

It is interesting, for example, to compare G. B. Brevi's cantata *O spiritus angelici* and Giuseppe Torelli's Good Friday cantata *Lumi, dolenti lumi*. Only a few years separate the birth of the two

composers, the former active in north Italy, moving between Bergamo, Milan and Venice, and the latter more especially in Bologna. Torelli is certainly better-known nowadays as a violinist and composer of instrumental music, while Brevi, trained as an organist, was undoubtedly more firmly rooted in the soil of sacred music.

The formal difference in the style adopted by the two composers is immediately apparent. In *O spiritus angelici*, the Latin text and the more contemplative and devotional content are expressed through a structure more closely linked to the past and the tradition of the sacred repertory: the borders between aria, recitative, arioso and declamation are not clearly defined, and the result is a succession of musical moments and situations linked to each other according to sophisticated rhetorical concepts.

Torelli's fine cantata *Lumi, dolenti lumi* seems instead to turn to the more modern structure of alternation between recitative and aria, which is indeed operatic in inspiration. Its text is a bitter reflection on and an indictment of humanity's cruel attitude to Jesus and his Passion, which nonetheless provides opportunities for displaying a considerable range of affects and expression. Listen, for example, to the moving initial recitative-arioso, a miniature scena that is a tiny gem of musical rhetoric, an exordium composed of expressions and emotions emblematic of Baroque style and codes.

From the Middle Ages onwards, the Lamentations of Jeremiah were very frequently set to music, whether as polyphonic motets for several voices or as pieces for solo voice. Throughout the seventeenth century, the extreme emotional expressiveness of this strophic text stimulated composers to contrive the pathetic situations of which the period was so fond, created by means of chromaticisms, *lamenti*, figures of every kind, balancing on the thin wire that separates recitative from arioso.

At this point it is necessary to underline the extent to which, in the Baroque era, the detachment of the artist at the moment of creation was a philosophical *forma mentis* that did not hamper the powerful emotional impact of the result in its context. In this respect, it is curious to note

that Alessandro Stradella's *Lamentazione per il Mercoledì Santo* takes its place among the most evocative and inspired Lamentation settings from a religious point of view, in spite of the human dimension of the man who engendered this masterpiece. For the composer is remembered today for his libertine conduct, his questionable morality (he was also accused of stealing money from a church) and his tragic end (he died stabbed by murderers paid to exact vengeance on behalf of the aristocratic father of a girl he had seduced a few years previously).

The term 'motet', which since the Middle Ages has designated a vocal composition with or without instruments, underwent various aesthetic transformations in its history, adopting along the way such stylistic and structural elements as counterpoint, homorhythmic polyphony, the madrigalian style, accompanied monody, and so forth, until, in the eighteenth century, it reached a form very similar to the cantata, including the fact that it drew inspiration from the operatic style, as has already been mentioned. The splendid motet *In procella sine stella* is no exception to this rule, a composition that, thanks to its varied text, offers Porpora the opportunity to show off his experience and skill in handling the voice in both the virtuoso and the expressive styles, like the renowned singing teacher he was.

The arias by Vivaldi and Jommelli, 'Agitata infido flatu' and 'Prigionier che fa ritorno', are united by the fact that they are drawn from two oratorios dealing with the same biblical story.

*Juditha triumphans* is undoubtedly one of the most extraordinary works of the 'Red-haired Priest'. The Latin text by Jacopo Cassetti is derived from the biblical narrative of Judith, a young Jewish woman who liberated the city of Bethulia from the siege of the Assyrians led by Holofernes. Written to celebrate the victory of the Republic of Venice against the Turks on the island of Corfu in 1716, it displays unusual richness of instrumental scoring and timbre combined with a striking range of contrasts, affects and expressive devices.

Metastasio's libretto *Betulia liberata* enjoyed great popularity and was set to music by major composers from the mid-eighteenth century onwards. Niccolò Jommelli's setting of 1743,

besides being the first to be composed and performed following the definitive version of the poem, is very interesting for the remarkable influence exerted by the 'Neapolitan School' on its idiom, alongside a strong identification with the specific atmosphere and style of sacred music.

Gregori's Concerto II is part of a collection published in 1698, in which the term 'concerti grossi' is used for the first time in history, at least in a printed publication. Although it lacks the dialogue between soloists and tutti typical of the form, this piece is very appealing for its rhythmic liveliness and its delicate central Largo.

Antonio Caldara was the first to set to music the beautiful text of Metastasio's *Passione di Gesù Cristo Signor nostro*, in 1730. The opening Sinfonia is, in my opinion, one of the most intense and exciting introductions written by this composer.

# AGITATA VON OTTAVIO DANTONE

Im Panorama der italienischen Musik zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert hat das geistliche Repertoire wegen seines Reichtums an Formen, Stilmitteln und Ensemblebesetzungen einen hohen Stellenwert. In der Neuzeit ist ein großer Teil dieser Musik bekannt und wird regelmäßig gespielt, ein beträchtlich größerer Teil bleibt allerdings bis zum heutigen Tage unveröffentlicht oder unbekannt. Die hier vorgestellte Zusammenstellung präsentiert ein vielfältiges Programm, das sich der Solostimme im Dialog mit den Instrumenten widmet. Dabei wurden die expressive Komponente und die Verwendung zahlreicher Affekte hervorgehoben, die auf der stilistischen Ebene die Texte religiösen Inhalts charakterisierten. Eine bewusst weder monografische noch chronologische Reise, stattdessen basierend auf der emotionalen Anteilnahme im spirituellen Bereich.

Die Rahmenbedingungen, die eine Motette, eine Kantate oder ein Oratorium als Komposition definieren, durchliefen im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts erhebliche stilistische und formale Veränderungen. In gewisser Weise waren alle drei Kompositionsformen dem Einfluss und der Evolution der Oper ausgesetzt. Vor allem das Oratorium und die Kantate behaupteten sich im 18. Jahrhundert, in dem beide in gleichem Maße die Stilelemente des Melodramas übernahmen, das immer mehr den Zeitgeschmack bestimmte. Dennoch wäre es allzu simpel und zu oberflächlich diese Werke bloß als kleinformatige Kopien oder Parodien jener Bühnengattung anzusehen. Sicher ist, dass die Anwendung weltlicher Stilmittel in der geistlichen Musik zwischen den beiden Jahrhunderten nicht notwendigerweise systematisch war: Der Einfluss verschiedener Kompositionsschulen und geografischer Regionen konnte ebenso eine Rolle spielen, wie auch Art und Inhalt des zu vertonenden Textes.

So ist beispielsweise ein Vergleich der Kantaten „O spiritus angelici“ von G. B. Brevi mit Giuseppe Torellis „Lumi, dolenti lumi“ für den Karfreitag interessant. Nur wenige Jahre trennen die Geburtsdaten der beiden Komponisten. Ersterer war in Norditalien zwischen Bergamo, Mailand und Venedig aktiv, der zweite vor allem in Bologna. Torelli ist heutzutage gewiss der bekanntere, sowohl als Violinist als auch als Komponist von Instrumentalmusik, Brevi wirkte lange vornehmlich als Organist und war sicherlich derjenige der beiden, dessen Werk tiefer in der geistlichen Musik verwurzelt war.

Es fällt umgehend der formale Unterschied der beiden ausgewählten Texte auf, den die beiden Musiker ausgewählt haben: „O spiritus angelici“ ist ein lateinischer Text mit einem eher besinnlichen und andächtigen Inhalt. Die Form knüpft stärker an die Vergangenheit und an die Tradition des geistlichen Repertoires an. Die Grenzen zwischen Arie, Rezitativ, Arioso und deklamatorischem Gesang sind nicht klar abgesteckt, stattdessen ist das Werk eine Folge von musikalischen Momenten und Situationen, die vortrefflich über ihre narrativen Inhalte miteinander verknüpft sind. Torellis prächtige Kantate „Lumi, dolenti lumi“ wendet hingegen die damals modernste Form an, in der sich Rezitativ und Arie abwechseln, und ist somit eindeutig von der Opernform inspiriert. Der Text ist eine bittere Abrechnung, ja ein Tadel an die Menschheit ob ihres Umgangs mit Jesus und seiner Passionsgeschichte, dennoch bietet er Gelegenheit, eine ganze Reihe von unterschiedlichen Affekten und musikalischen Wendungen darzustellen. Man lausche nur einmal dem suggestiven Arioso-Rezitativ zu Beginn: eine Miniatureszene, ein kleines Juwel musikalischer Rhetorik, ein „Exordium“, das aus geradezu emblematischen Gefühlen und Wendungen im Stile und nach Regeln des Barocks komponiert wurde.

Die Klagelieder Jeremias („De Lamentatione Jeremiae Prophetae“, Anm. d. Ü.) waren seit dem Mittelalter Gegenstand musikalischer Vertonungen zahlreicher Komponisten, sowohl als polyphone Motette zu mehreren Stimmen als auch für solistischen Gesang. Während des gesamten 17. Jahrhunderts inspirierte die stark emotionale Ausdruckskraft des strophischen Gedichts Musiker, pathetisch aufgeladene Werke zu komponieren, die seinerzeit hoch im

Kurs standen. Sie bestanden aus chromatischen Verläufen, Wehklagen und musikalischen Figuren verschiedenster Art, fein ausbalanciert auf der Grenze zwischen Rezitativ und Arioso. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass im Barock die Distanzierung des Künstlers zum eigenen Werk im Moment der Schöpfung eine „forma mentis“ (etwa eine „Mentalität“ oder „Denkweise“, Anm. d. Ü.) war, die die situationsbezogene Emotionalität der musikalischen Ergebnisse nicht beeinträchtigte. In diesem Zusammenhang ist es geradezu kurios, dass Alessandro Stradellas „Lamentazione per il Mercoledì Santo“ zu den suggestivsten und inspiriertesten Meisterwerken tief religiöser Art gehört, obwohl sein Lebenswandel im krassen Gegensatz dazu stand. Der Komponist wird heute vor allem mit seinem zügellosen Benehmen, seiner fragwürdigen moralischen Integrität – ihm wurde sogar ein Kirchenraub zur Last gelegt – und seinem tragischen Ende in Verbindung gebracht: Er starb, erdolcht von einem Auftragsmörder, als Vergeltung eines adeligen Vaters, dessen junge Tochter Stradella einige Jahre zuvor verführt hatte.

Die Motette, ein Begriff, der seit dem Mittelalter eine Vokal-Komposition mit oder ohne Instrumente bezeichnet, durchlief im Lauf der Zeit verschiedene ästhetische Wandlungen. Sie übernahm Stilmittel und Strukturen der Kontrapunktik, der homorhythmischen Polyphonie, des „Stile Madrigalesco“, der Monodie mit akkordischer Instrumentalbegleitung etc., bis sie im 18. Jahrhundert eine Form erreichte, die der Kantate sehr ähnelte, auch im Verwenden des opernhaften Stils als Inspirationsquelle. Die wundervolle Motette „In procella sine stella“ macht da keine Ausnahme. Nicht zuletzt der differenzierte Text bot dem renommierten Meister des Gesangs Porpora die Gelegenheit, seine ganze Erfahrung und sein Können im Umgang mit der menschliche Stimme in den Vordergrund zu rücken, sowohl im virtuosen als auch im expressiven Stil.

Die beiden Arien „Agitata infido flatu“ von Vivaldi und „Prigionier che fa ritorno“ von Jommelli haben gemein, dass sie aus zwei Oratorien stammen, die dieselben Geschehnisse der Bibel

beschreiben. „Juditha triumphans“ gehört zweifelsohne zu den außergewöhnlichsten Werken des „roten Priesters“. Der lateinische Text, verfasst von Jacopo Cassetti, erzählt die biblische Geschichte der jungen Jüdin Juditha nach, die die Stadt Betulia von der Belagerung der von Holofernes angeführten Assyrer befreite. Das 1716 geschriebene Werk entstand anlässlich der Feierlichkeiten zum Sieg der Republik Venedig über die Türken auf der Insel Korfu. Es zeigt einen bemerkenswerten instrumentalen Reichtum und ungewöhnliche Klangfarben, die mit einer Vielzahl von Kontrasten, Affekten und sehr suggestiven Ausdrucksformen verbunden sind.

Metastasios Libretto „La Betulia liberata“ erfreute sich großer Beliebtheit und wurde von bedeutenden Komponisten der Mitte des 18. Jahrhunderts vertont. Niccolò Jommellis Version von 1743 ist nicht nur die erste Komposition, die die endgültige Textfassung zu Gehör bringt, sie ist darüber hinaus auch wegen des merklichen Einflusses der „neapolitanischen Schule“ ungemein spannend. Dieser ist mit einem bemerkenswerten Einfühlungsvermögen in die Stimmung und den ureigenen Stil der geistlichen Musik übertragen.

Gregoris „Concerto II“ ist Teil einer Sammlung, die 1698 veröffentlicht wurde. In ihr wird zum ersten Mal in der Geschichte, zumindest was den Druck anbelangt, der Begriff „Concerti grossi“ verwendet. Auch wenn der charakteristische Dialog zwischen Solist und Tutti genau in dieser Form fehlt, entpuppt sich das Werk mit seiner rhythmischen Lebhaftigkeit und seinem zarten Largo an zentraler Stelle als äußerst unterhaltsam.

Antonio Caldara war der Erste, der den wunderschönen Text Metastasios „Passione di Gesù Cristo Signor nostro“ 1730 vertonte. Die eröffnende Sinfonia ist, meiner Meinung nach, eine der intensivsten und bewegendsten Einleitungen, die jemals von diesem Komponisten geschrieben wurden.

**ANTONIO VIVALDI  
(1678-1741)**  
**JUDITHA TRIUMPHANS**  
ARIA **AGITATA INFIDO FLATU**

1 Agitata infido flatu,  
Diu volatu,  
Vagabundo  
Maesta hirundo  
It plorando,  
Boni ignara.  
Sed impulsu aure serenae  
Tantae cito oblita poenae  
In dilecta dulcia tecta  
Gaudij ridet haud avara.

**NICCOLÒ JOMMELLI  
(1714-1774)**  
**BETULIA LIBERATA**  
ARIA **PRIGIONIER CHE FA RITORNO**

2 Prigionier che fa ritorno  
Dagli orrori al dì sereno,  
Chiude i lumi ai rai del giorno,  
E pur tanto il sospirò.  
Ma così fra poco arriva  
A soffrir la chiara luce,  
Che l'avviva, e lo conduce  
Lo splendor che l'abbagliò.

**NICOLA PORPORA  
(c.1686-1768)**  
MOTTETTO **IN PROCELLA SINE STELLA**

6 In procella  
Sine stella  
Vado errando,  
In mundi mare agitata  
Portum quaero desolata,  
Plena horrore  
Fluctuo

Buffeted by inconstant gusts of wind,  
During its long,  
Vagrant flight,  
The sad swallow  
Laments,  
Ignorant of bliss.  
But when it is impelled by a serene breeze  
It swiftly forgets its woes;  
In its soft beloved nest  
It laughs, not sparing its joy.

The captive who returns  
From darkness to serene daylight  
Closes his eyes against the sun's rays,  
Though he so longed for them.  
But, if he does so, soon he is able  
To endure the bright light  
That revives him, and he is guided  
By the radiance that dazzled him.

Amid the tempest,  
Without a star  
I go astray;  
Tossed to and fro on the ocean of the world,  
Forsaken, I seek harbour;  
Filled with dread,  
I am driven hither and thither,

Agitée par les vents inconstants,  
Durant sa longue course  
Vagabonde,  
La triste hirondelle  
Va gémissant,  
Ignorante de tout bonheur.  
Mais portée par la brise sereine,  
Bien vite elle oublie ses peines,  
Dans la douceur du nid aimé,  
Elle rit d'une joie immense.

Le prisonnier qui revient  
Des horreurs au ciel serein  
Ferme les yeux aux rayons du jour  
Qu'il a pourtant tellement désirés.  
Mais il parvient ainsi en peu de temps  
À supporter la claire lumière  
Qui le ranime, et il est conduit  
Par la splendeur qui l'aveugla.

Dans la tempête,  
Sans étoile,  
Je vais errante ;  
Sur l'océan du monde ballottée,  
Je cherche le port, désolée ;  
Remplie d'épouvante,  
Je vais au gré des flots,

Semper mihi timore;  
Sed timendo  
Multa spero.

7 Jam cerno in meo timore  
Non dubiam lucem spei,  
Fugato caeco horrore,  
Tumultus etiam cessant cordis mei.  
Ecce portus, ah Deus!  
Ecce salutis segura via:  
Ad te meum clarum lumen  
Venio, volo contenta;  
Tu sis meum faustum Numen,  
Et Animae tormenta  
Nil curo; sed gaudebo,  
Et felicia pro me omnia  
Videbo.

8 In tenebris horroris,  
Pietatis et amoris  
Tandem refulgeat fax  
Propitia et clara.  
Animo meo turbato  
Plena caelesti fato  
Redi, serena pax  
Cordi tam chara.

9 Alleluia.

Ever fearful;  
But even as I fear,  
My hopes are great.

Now I perceive, in the midst of my fear,  
The certain light of hope;  
And as blind terror is put to flight,  
The storms cease in my heart.  
Here is the harbour, ah God!  
Here is the sure way to salvation!  
To you, bright light,  
I come, I fly contented;  
Be propitious to me, O Divine One,  
And for the torments of my soul  
I will care nothing; but I will rejoice,  
And will see  
That all things are blessed for me.

In the darkness of horror,  
Let the flame of piety and love  
Shine at last,  
Kindly and radiant.  
To my troubled spirit,  
Return, full of celestial utterance,  
Serene peace,  
So dear to my heart.

Alleluia.

La crainte toujours est mon lot ;  
Et pourtant, parmi ces alarmes,  
L'espérance anime mon cœur.

Voici que j'aperçois, dans ma terreur extrême,  
La vive lueur de l'espoir ;  
Et loin du ténébreux effroi,  
L'orage s'apaise en mon cœur.  
Voici le port, ah Dieu !  
Voici la sûre voie qui conduit au salut !  
Vers toi, chère lumière,  
Je viens, je vole, dans la joie ;  
Ô divine puissance, à mes vœux sois propice,  
Et des tourments qui dévorent mon âme  
Je n'aurai nul souci ; mais, me réjouissant,  
Je verrai devant moi  
Tous les bonheurs du monde.

Dans les ténèbres de l'horreur,  
Que de l'amour, de la piété,  
Resplendisse la flamme  
Bienfaisante et radieuse.  
Vers mon esprit troublé,  
Pleine d'une douceur céleste,  
Reviens, ô paix sereine  
Et si chère à mon cœur.

Alléluia.

**ALESSANDRO STRADELLA  
(1639-1682)**  
***ET EGRESSUS EST A FILIA SION***  
**LAMENTAZIONE PER IL MERCOLEDÌ SANTO**

**12 Vau**

Et egressus est a filia Sion omnis decor eius:  
facti sunt principes eius velut arietes non  
invenientes pascuam; et abierunt absque  
fortitudine ante faciem subsequens.

**Zain**

Recordata est Jerusalem dierum adflictionis  
suae et prevaricationis omnium desiderabilium  
suorum, quae habuerat a diebus antiquis,  
cum caderet populus eius in manu hostili, et  
non esset auxiliator: viderunt eam hostes et  
deriserunt sabbata eius.

**Heth**

Peccatum peccavit Jerusalem, propterea  
instabilis facta est: omnes qui glorificabant  
eam spreverunt illam, quia viderunt ignominiam  
eius; ipsa autem gemens converta est  
retrorsum.

**Teth**

Sordes eius in pedibus eius, nec recordata est  
finis sui: deposita est vehementer, non habens  
consolatorem. Vide, Domine, adflictionem  
meam, quoniam erectus est inimicus.

Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

**Vau**

And from the daughter of Sion, all her beauty is departed; her princes are become like rams that find no pastures; and they are gone away without strength before the face of the pursuer.

**Zain**

Jerusalem hath remembered the days of her affliction, and prevarication of all her desirable things which she had from the days of old, when her people fell in the enemy's hand, and there was no helper; the enemies have seen her, and have mocked at her sabbaths.

**Heth**

Jerusalem hath grievously sinned, therefore is she become unstable; all that honoured her, have despised her, because they have seen her shame; but she sighed, and turned backward.

**Teth**

Her filthiness is on her feet, and she hath not remembered her end; she is wonderfully cast down, not having a comforter: behold, O Lord, my affliction, because the enemy is lifted up.

Jerusalem, return unto the Lord thy God!

**Vau**

De la fille de Sion toute beauté s'en est allée ; ses princes sont devenus comme des béliers qui ne trouvent point de pâturage ; et ils se sont enfuis sans force devant ceux qui les poursuivaient.

**Zain**

Jérusalem s'est souvenue des jours de son affliction et de sa faute, de tous les biens précieux qu'elle avait en partage depuis les temps anciens, quand son peuple est tombé sous la main de l'opresseur, sans recevoir de secours de personne : ses ennemis l'ont vue et se sont moqués de ses rites.

**Heth**

Jérusalem a péché grandement, c'est pourquoi la voilà à présent chancelante ; tous ceux qui la glorifiaient l'ont méprisée, car ils ont vu sa honte ; et elle, gémissant, a détourné la face.

**Teth**

La souillure était sur ses pieds, mais elle ne songeait point à sa fin ; elle est tombée avec fracas, et nul ne vient la consoler. Vois, Seigneur, vois mon affliction, car mon ennemi a levé son front.

Jérusalem, reviens vers le Seigneur , ton Dieu !

**GIUSEPPE TORELLI  
(1658-1709)**

CANTATA **LUMI, DOLENTI LUMI**  
**A VOCE SOLA PER IL VENERDÌ SANTO**

- 13** Lumi, dolenti lumi,  
Dite omai che vedete;  
Piangenti rispondete:  
Oh Dio, vediam penare il Rè de' numi,  
E con dolor più atroce  
Il fior di Nazareth languire in croce.
- 14** Chi pianger non sa,  
Ha l'alma di gel.  
O pietra sarà,  
Ò troppo crudel.
- 15** Umanità crudele,  
Che ti fè l'innocenza  
Sitibonda dell'alme  
Che tu le porga al labbro  
Che per te distillò sempre dolcezza,  
Amarissimo fiele?  
Che ti fè la clemenza  
Che amando tua salvezza  
Oltraggiarla tu vuoi con tanta asprezza?  
Hai pur barbaro il core,  
Se compensi con odio un tanto amore.
- 16** Saette e fulmini che tardan più?  
Perché non scendere  
E far in cenere  
Chi ardisce ostendere  
Le membra tenere  
Del mio Gesù?

My eyes, my sorrowful eyes,  
Tell me, what do you see now?  
Weeping, you reply:  
Ah, we see the King of Heaven suffer,  
And, with still more dreadful pain,  
The Flower of Nazareth languishing on the Cross.

He who cannot weep  
Has a heart of ice.  
He must be either made of stone  
Or else too pitiless.

Cruel Humanity!  
What has Innocence, who thirsts  
After our souls, done to you,  
That you should press to His lips,  
Which have always distilled sweetness for you,  
The bitterest gall?  
What has Clemency, who desires  
Your salvation, done to you,  
That you should wish to outrage Him so roughly?  
You must have a merciless heart,  
If you repay such great love with hate.

Thunder and lightning, why do you still delay?  
Why do you not strike down  
And reduce to dust  
One who dares expose to view  
The tender limbs  
Of my Jesus?

Mes yeux, mes tristes yeux,  
Dites, que voyez-vous ?  
En pleurs, vous répondez :  
Ah ! nous voyons souffrir le Roi des cieux,  
Et, avec une douleur plus atroce encore,  
La fleur de Nazareth languir sur la croix.

Qui ne verse des larmes  
A le gel dans le cœur,  
Ou une âme de pierre  
Ou bien trop endurcie.

Humanité cruelle !  
Que t'a fait l'Innocence,  
Assoiffée de nos âmes,  
Pour que tu portes à ses lèvres,  
Qui n'ont pour toi distillé que douceur,  
Le fiel le plus amer ?  
Que t'a fait la Clémence,  
Qui n'aspirait qu'à ton salut,  
Pour que si durement tu veuilles l'outrager ?  
Ah ! ton cœur est barbare,  
S'il répond par la haine à un si grand amour.

Flèches, foudre, que tardez-vous ?  
Que ne descendez-vous  
Et réduisez en cendres  
Qui ose ainsi montrer  
Les membres adorables  
De mon Seigneur Jésus.

**GIOVANNI BATTISTA BREVI  
(c.1650-c.1725)**

CANTATA **O SPIRITUS ANGELICI**  
**PER IL SANTISSIMO SACRAMENTO**

**17** O spiritus angelici,  
Quis vestrum me restaurat  
Cum liquore divino,  
Cum manna coeleste?  
Sum anima afflicta  
In poena relict.

**18** Potest solum mea tormenta  
Coeli cibus mitigare.  
Si me alit sum contenta,  
Nescio plus desiderare.

**19** O panis angelorum,  
O dulce manna.

**20** O liquor quam suavis,  
Si te gusto, si te libo,  
Vitam aeternam bibo.

**21** O fons, sed amoris,  
O esca sacrata,  
O stilla beata  
Divini ardoris.  
Te frui suspiro,  
Gustare te spero,  
Sperando respiro,  
Nec maesta despero.

**22** Alleluia.

O angelic spirits,  
Which of you will refresh me  
With divine liquor,  
With celestial manna?  
For I am an afflicted soul,  
Abandoned to woes.

Only celestial food  
Can soothe my torments.  
If it nourishes me, I will be contented  
And will desire nothing more.

O bread of the angels,  
O sweet manna!

O sweet liquor,  
If I taste you, if I sip you,  
I will drink of eternal life.

O fount of love,  
O sanctified food,  
O blessed drop  
Of divine love!  
I long to enjoy you,  
I hope to taste you;  
In hoping, I am revived,  
No longer sad and despairing.

Alleluia.

Ô esprits angéliques,  
Qui d'entre vous viendra me rassasier  
De la liqueur divine,  
De la manne céleste ?  
Car je suis une âme affligée,  
Aux chagrins, aux peines livrée.

Et la nourriture céleste  
Peut seule apaiser mes tourments.  
Si elle me repaît, je serai contentée,  
Je ne saurais désirer davantage.

Ô pain des anges,  
Ô douce manne !

Ô liqueur très suave !  
Si je te goûte, si de toi je m'abreuve,  
Je boirai la vie éternelle.

Source de pur amour,  
Ô pâture céleste,  
Ô bienheureuse goutte  
D'ardeur divine !  
J'aspire à tes bienfaits,  
J'attends de te goûter ;  
Espérant, enfin je respire,  
Je ne suis plus triste et désespérée.

Alléluia.



RECORDED FROM 12 TO 15 FEBRUARY 2017 AT SALA ORIANI,  
CONVENTO SAN FRANCESCO, BAGNACAVALLO (RAVENNA - ITALY)  
LAURE CASENAVE RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING  
VINCENT MONS SOUND ENGINEER

CHARLES JOHNSTON ENGLISH TRANSLATION  
LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION  
MICHEL CHASTEAU FRENCH TRANSLATION (SUNG TEXTS 1,5,7 & 8)  
SALVATORE PICHIREDDU GERMAN TRANSLATION  
VALÉRIE LAGARDE & AURORE DUHAMEL DESIGN & ARTWORK  
GIULIA PAPETTI COVER & INSIDE PHOTOS

### **ACCADEMIA BIZANTINA**

LUCA RAGAZZINI BOOKING AND COMMUNICATION  
LAURA CRIPPA ADMINISTRATION AND PRODUCTION  
FLAVIA MONTECCHI PRODUCTION AND COMMUNICATION ASSISTANT

### **ALPHA CLASSICS**

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

ALPHA 371 © & © ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2017

**ACCADEMIA BIZANTINA WOULD LIKE TO THANK  
COMUNE DI BAGNACAVALLO AND DANIELE**



# ALPHA PLAY



THE NEW WAY TO DISCOVER  
HIGH QUALITY CLASSICAL MUSIC

30.000 TRACKS AVAILABLE  
EXCLUSIVE CONTENT

TRY NOW FOR FREE ON  
**alphaplayapp.com**

AND TO DOWNLOAD AT



outhere  
MUSIC

