



LA VANITÀ DEL MONDO  
ORATORIO ARIAS

PHILIPPE  
JAROUSSKY  
ARTASERSE

# LA VANITÀ DEL MONDO

PIETRO TORRI c.1665–1737

ABRAMO (PART II)

Libretto: Domenico Lalli 1679–1741

- 1 Aria: “Perché più franco” (*Isacco*) 6.20

ALESSANDRO SCARLATTI 1660–1725

LA GIUDITTA (1697) “CAMBRIDGE” (PART II)

Libretto: Antonio Ottoboni 1646–1720

- 2 Recitativo accompagnato: “Ardea di fiamma impura”  
(*Nutrice · Oloferne*) 1.32
- 3 Aria: “Dormi, o fulmine di guerra” (*Nutrice*) 5.48

FORTUNATO CHELLERI 1690–1757

DIO SUL SINAI

- 4 Recitativo accompagnato: “Odi, Mosè mio fido” (*Dio · Mosè*) 2.28
- 5 Aria: “Caderà, perirà” (*Dio*) 3.41

GEORGE FRIDERIC HANDEL 1685–1759

IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO HWV 46a (PART II)

Libretto: Benedetto Pamphili 1653–1730

- 6 Aria: “Lascia la spina, cogli la rosa” (*Piacere*) 5.31

ANTONIO CALDARA 1670–1736

ASSALONNE (PART I)

Libretto: Giacomo Antonio Bergamori 1653–1717

- 7 Aria: “Contro l’empio s’impugni la spada” (*Ioabbe*) 3.23

ANTONIO MARIA BONONCINI 1677–1726

LA DECOLLAZIONE DI SAN GIOVANNI BATTISTA (PART II)

Libretto: Giovanni Domenico Filippeschi

- 8 Aria: “Bacio l’ombre e le catene” (*S. G. Battista*) 6.01
- 9 Sinfonia 3.44

PIETRO TORRI

LA VANITÀ DEL MONDO (PART I)

Libretto: Carlo Francesco Melchiori

- 10 Aria “Esiliatevi pene fumeste” (*Piacere*) 3.11

NICOLA FAGO 1677–1745

IL FARAONE SOMMERSO (PART II)

- 11 Recitativo: “Ohimè, d’armi e cavalli” (*Messo*) 1.08
- 12 Aria: “Forz’è pur nel proprio sangue” 6.20

ANTONIO CALDARA

SANTA FERMA (PART I)

- 13 Recitativo: “Ferma, ascolta e festeggia” (*Angelo*) 0.35
- 14 Aria: “Amar senza penar” 3.36

JOHANN ADOLPH HASSE 1699–1783

LA CONVERSIONE DI SANT’AGOSTINO (PART I)

Libretto: Duchess Maria Antonia of Bavaria 1724–1780

- 15 Recitativo accompagnato: “Sì, solo a te mio dio” (*Sant’Agostino*) 3.42
- 16 Aria: “Il rimorso opprime il seno” 5.41

BENEDETTO MARCELLO 1686–1739

LA GIUDITTA (PART II)

- 17 Aria: “Tuona il Ciel” (*Achior*) 2.36

ANTONIO CALDARA

MORTE E SEPOLTURA DI CHRISTO (PART I)

Libretto: Francesco Fozio

- 18 Aria: “È morto il mio Gesù” (*Maria di Giacobbe*) 7.15

**73.10**

*world-premiere recordings* (1, 4–5, 7, 11–12, 17)

*premiere studio recording* (18)

PHILIPPE JAROUSSKY *countertenor · conductor*

YANNIS FRANÇOIS *bass-baritone* (2)

ARTASERSE

IL SACRIFICIO DI ISACCO c.1603

Caravaggio



**A**près déjà vingt ans d'enregistrements, j'essaie à présent de penser chaque nouvel album comme un projet qui compléterait ce que j'ai déjà pu chanter. Or, si j'ai beaucoup gravé d'airs d'opéras baroques et de motets, je n'avais pas encore abordé le genre de l'oratorio italien, à part pour ma première collaboration avec Warner, chantant le sensible fils de Gérard Lesne dans *Sedecia, re di Gerusalemme* d'Alessandro Scarlatti. C'est pourtant un genre que j'affectionne tout particulièrement, car je pense que beaucoup de compositeurs de cette époque donnent souvent le meilleur d'eux-mêmes lorsqu'ils doivent mettre en musique par exemple les grandes histoires sacrées de l'Ancien Testament.

Incarner en musique un saint ou même parfois Dieu lui-même exige une spiritualité plus forte que les passions amoureuses d'un prince ou d'une reine. Vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, on commence même à développer un style assez particulier, avec une attention au contrepoint plus soutenue que dans l'opéra, une histoire plus statique certes mais avec une réflexion plus profonde sur la place de l'humanité dans l'univers, qui résonne je crois avec encore plus d'intensité en cette année troublée par la pandémie.

Cet album est d'ailleurs en soi un « miraculé ». Il devait être enregistré en avril 2020 pendant le confinement, et jusqu'au dernier moment, nous ne savions pas si nous pourrions nous réunir en juin pour le réaliser à temps. Après ces quelques mois sans jouer, cet album a été comme une libération pour moi et tous mes musiciens d'Artaserse. « La vanità del mondo » a paru un titre évident, en espérant que cette crise réveille nos consciences comme peuvent le faire ces airs écrits plus de trois cents ans auparavant.

PHILIPPE JAROUSKY

## LE CHANT DES VANITÉS

On a coutume de faire remonter le premier oratorio à la *Rappresentazione di anima, e di corpo*, contemporain du premier opéra florentin (Rome, 1600), à la suite de la fondation, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, de la Congrégation de l'oratorio par Saint Philippe Néri (dont Scarlatti fera le sujet de l'un de ses plus beaux oratorios). Ce jugement est en partie contestable, car l'œuvre d'Emilio de' Cavalieri est structurée en trois actes (et non en deux parties comme c'est généralement le cas pour l'oratorio) et les personnages sont allégoriques plus que sacrés à proprement parler, et il s'inscrit plutôt dans la tradition du théâtre sacré médiéval. Des points communs existent toutefois avec le premier drame en musique intégralement chanté : un habillage, un prolongement musical d'une parole rhétorique, à la fois porteuse d'affects et d'arguments rationnels, la musique prenant surtout en charge le pathos du langage, la poésie le raisonnement du discours. Aux péripéties de plus en plus développées des premières *pastorali per musica*, puis des opéras vénitiens plus complexes, l'oratorio se présente comme une sorte de sermon en musique à des fins édifiantes. Si l'opéra est né à Florence, puis s'est développé à Rome et Venise, où il s'ouvre enfin à un public payant, Rome devient, au cours du XVII<sup>e</sup> siècle et pour des raisons religieuses évidentes, le centre dominant de l'oratorio. Les préceptes de la Réforme catholique, qui condamnaient non sans ambiguïté le théâtre, qu'il fût parlé ou chanté, avaient en revanche prôné ce nouveau genre musical qui allait servir sa cause et sa propagande.

Se développent ainsi, notamment sous le pontificat d'Urbain VIII (Maffeo Barberini), deux traditions musicales de l'oratorio, l'une en « vulgaire », c'est-à-dire en toscan littéraire, l'autre en latin. Domenico Mazzocchi et Giacomo Carissimi s'illustrent dans les deux veines, quand Marco Marazzoli privilégie la première. Cette production connaît une extraordinaire diffusion, dans la péninsule (à Bologne, Modène, Milan, Florence ou Venise) et même à l'étranger (en France notamment et dans le Saint-Empire romain germanique). Les intrigues sont par la force des choses très limitées et les oratorios sont en général de deux sortes, soit à caractère méditatif (une réflexion autour d'un épisode biblique, par exemple, ou le sacrifice exemplaire d'une figure hagiographique), soit à caractère plus dramatique, inspirés de l'Ancien ou du Nouveau Testament.

Le programme présenté sur cet album offre un panorama assez exemplaire de l'oratorio italien de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XVIII<sup>e</sup>. Les centres romains, napolitains, vénitiens, lombards et étrangers y sont dignement représentés, à travers de nombreuses pages inédites, et témoignent de l'extraordinaire diffusion du genre d'ascendance romaine. De Pietro Torri, prolifique compositeur parmesan actif à la cour des Pays-Bas et à celle de Bavière, on conserve de nombreux opéras et oratorios, dont ce superbe *La vanità del mondo*, représenté à Bruxelles en 1706 en l'honneur de l'électeur Maximilien-Emmanuel de Bavière. Après un bref récitatif, l'air « *Esiliatevi pene funeste* » déploie dans une structure tripartite (A–B–A) une mélodie enjouée, avec un remarquable dialogue, dans la partie A, entre la voix et tout l'orchestre qui rivalisent de virtuosité, tandis que la partie B, fort brève, où domine le hautbois solo, distille une atmosphère plus pathétique. À l'allégorie de la *vanità* répond le récit biblique d'*Abramo*, œuvre plus tardive de Torri, représentée à Munich au printemps 1731 sur un livret de Domenico Lalli. Récit plus dramatique qui tourne autour du sacrifice de son fils Isaac et qui nous vaut de belles pages d'une grande tension pathétique, illustrées ici par l'aria d'Isaac « *Perché più franco* » d'une grande séduction mélodique.

Le thème de Judith a inspiré de nombreux compositeurs ; son courage et sa force d'âme qui la poussent à tuer l'ennemi de son peuple, Holopherne, séduisent par sa force dramatique, au même titre qu'une intrigue resserrée d'opéra. Scarlatti en a réalisé deux versions, l'une dite de « Cambridge » à trois voix (Rome ou Naples 1697), l'autre dite de « Naples » (1693) à cinq voix. C'est la version « Cambridge » qui a été retenue ici, sur un livret d'Antonio Ottoboni. Dans la seconde partie de l'oratorio, Judith s'apprête à porter le coup fatal au général babylonien ; l'aria « *Dormi, o fulmine di guerra* », dévolue à la nourrice, est une longue mélopée lancinante soutenue par les cordes de la basse continue, qui contraste de façon saisissante avec la résolution fatale. Elle est précédée d'un très efficace récit accompagné, dans lequel la nourrice raconte à Holopherne l'histoire de Samson et Dalila évoquant ainsi sa propre chute. Sa force dramatique est du plus bel effet. Une version plus tardive basée sur la même histoire de Benedetto Marcello (1709), composée sur son propre livret, a la chance de nous être parvenue à travers trois manuscrits complets, dont un redécouvert récemment. L'œuvre est de très belle facture, avec une orchestration d'une grande richesse, dont témoigne l'accompagnement très *concitato* de l'aria d'Achior, capitaine d'Holopherne, au début de la seconde partie, « *Tuona il Ciel* », typique de l'*aria di furore* qui agrémentait les premiers *opere serie*.

De Naples à Venise, en passant par Rome, l'oratorio accoste bellement à la cité lagunaire. Le vénitien Antonio Caldara, très prolifique (il compose plus de quatre-vingts opéras et près de quarante oratorios) est représentatif de ce parcours itinérant, ayant produit aussi bien à Venise, qu'à Madrid, puis à Vienne où il fut longtemps au service des Habsbourg. Son style marque également le passage d'une sensibilité vénitienne à une esthétique plus pathétique, typique de l'école napolitaine. *Assalonne* date de sa période viennoise (ca. 1720). L'aria « *Contro l'empio s'impugni la spada* » est un bel exemple d'*aria di sdegno*, au style véhément, renforcé par le rythme ternaire, régulier, presque obsédant, du discours poétique. Le contraste est saisissant avec la belle plainte « *È morto il mio Gesù* », tiré de *Morte e sepoltura di Christo* – autre œuvre de Caldara –, qui se rattache à la tradition viennoise du *sepolcro*, oratorio dramatique fort cultivé à la cour des Habsbourg, généralement représenté avec décors et costumes. À la même veine doloriste appartient le très bel air « *Amar senza penar* » de *Santa Ferma*, l'un des deux premiers oratorios que Caldara écrivit pour Vienne (1717), version révisée d'une précédente version romaine (1713) qui révélait déjà un style préclassique, presque galant, avec un usage régulier mais modéré du style contrapuntique que l'on trouve par exemple chez Johann Joseph Fux.

Si de nombreux compositeurs italiens ont offert leurs services aux souverains étrangers, l'inverse est également vrai, comme en témoigne le parcours d'un Johann Adolph Hasse, l'un des compositeurs préférés de Métastase (dont il mit en musique la totalité de ses vingt-six *drammi per musica*), qui séjourna notamment à Venise et fut également actif à la cour de Dresde. Outre ses nombreux opéras, exemples parfaits d'*opera seria* issu de la réforme arcadienne, il composa une dizaine d'oratorios. *La conversione di Sant'Agostino*, donné à la Hofkapelle de Dresde en 1750 sur un livret de la poétesse Maria Antonia Walpurgis Symphorosa, constitue la synthèse du style galant de Hasse, avec notamment de magnifiques récitatifs accompagnés, comme par exemple celui retenu pour cet enregistrement, « *Sì, solo a te mio dio* », qui précède la superbe aria « *Il rimorso opprime il seno* » dans la première partie de l'oratorio. Le récitatif, dans lequel Augustin met tout son espoir dans sa conversion, est d'une grande expressivité, avec des ruptures de rythme qui évoquent admirablement l'esprit troublé du saint, avec des appuis et des descentes chromatiques sur les mots pathétiquement plus chargés (« *abisso* », « *amaro* », « *abbandoni* »), avant que la musique ne s'illumine quand le doute a enfin quitté son esprit. L'aria suivante, l'une des plus belles de toute la production de Hasse, et certainement l'un des sommets de la partition, est un concentré du récitatif précédent, avec le discours haletant de l'affliction, accentué par les coups d'archet virevoltants qui entourent une section plus apaisée et plus brève.

La diffusion de la musique italienne est également représentée par le moins connu Fortunato Chelleri, parmesan d'origine, mais dont le père était allemand (il s'appelait Keller). Chelleri passa une grande partie de sa vie à Wurtzbourg à la cour du prince-évêque où il composa la plupart de ses oratorios, dont ce *Dio sul Sinai*, l'expressif récitatif accompagné « *Odi, Mosè, mio fido* » et la véhémence aria « *Caderà, perirà* », énième exemple d'*aria di sdegno* d'une grande efficacité dramatique. L'œuvre témoigne également d'une pratique ultramontaine : Dieu pouvait être incarné par un chanteur, ce qui est le cas en particulier dans les drames sacrés d'un Rospigliosi, à Rome, sous le règne d'Urbain VIII.

Le Napolitain Nicola Fago, élève de l'illustre Francesco Provenzale et maître des non moins illustres Leonardo Leo et Niccolò Jommelli, composa son *Faraone sommerso* pour le Conservatoire de la Pietà dei Turchini, dont il fut le maître de chapelle à la mort de son maître. L'aria « *Forz'è pur nel proprio sangue* » est un magnifique lamento typique du style napolitain, avec de longues notes tenues, à peine soutenues par les cordes qui atteint son point culminant sur « *naufragar* » quand tout l'orchestre accompagne la chute chromatique du morceau.

Plus au nord, à Modène, Antonio Maria Bononcini, frère du plus célèbre Giovanni Battista, rival de Haendel à Londres, composa lui aussi de nombreux opéras et oratorios, essentiellement pour Vienne et Berlin, avant qu'il ne retourne dans sa ville natale en 1716. *La decollazione di San Giovanni Battista*, reprend un sujet déjà exploité par Alessandro Stradella au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme on le sait, d'une grande puissance dramatique, et fut représenté à Vienne en 1709. Comme le suggère le titre de l'air retenu ici, « *Bacio l'ombra e le catene* », il s'agit typiquement d'une *aria d'ombra* (un air d'ombre), que l'on retrouve également dans l'opéra de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, à la tonalité sombre et sévère, avec de nombreux écarts d'ambitus vers le grave et un usage allucinant de l'alto auquel vient s'ajouter une section fuguée. Même la partie centrale s'éloigne assez peu de cette atmosphère sombre, ce qui confère au morceau une grande unité tonale.

On ne présente plus l'air célèbre « *Lascia la spina* », tiré de l'oratorio de jeunesse *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (1707), composé peu après l'arrivée de Haendel à Rome, dont le motif, présent dans son opéra hambourgeois, *Almira*, de deux ans antérieur, fut repris dans son *Rinaldo* de 1711 sous un nouvel habillage poétique (« *Lascia ch'io pianga* »). Ici, on remarquera surtout l'efficacité du double rythme spondaïque (deux longues) et bacchien (une brève et deux longues), vérifiable sur la quasi entièreté de cet air ce qui lui confère ce caractère lancinant qui reste gravé dans les mémoires.

Au fond le baroque est une esthétique des contrastes et du dialogue entre le texte, porteur d'affects, et la musique instrumentale qui déploie aussi un discours rhétorique, pas moins efficace pour établir cette communion des âmes et des cœurs que l'oratorio italien, tout au long de ces deux siècles de promenades musicales, a cherché à établir.

**Jean-François Lattarico**



MOÏSE RECEVANT LES TABLES DE LA LOI 1960-66

Marc Chagall



After more than 20 years of recordings, I now try to conceive each new album as a project to complement the works I've already sung. And while I've recorded plenty of arias from baroque operas and from motets, I've not yet tackled Italian oratorio, apart from my first collaboration with Warner where I sang Gérard Lesne's tender-hearted son in Alessandro Scarlatti's *Sedecia, re di Gerusalemme*. It is, however, a genre I'm most particularly fond of, and it's my belief that many composers from this period often gave the best of themselves when called upon to set, for example, the great sacred histories of the Old Testament to music.

Embodying in music a saint or even sometimes God himself calls for a stronger spiritual sense than do the amorous passions of some prince or queen. Towards the end of the 17th century, composers began to develop a rather particular style, with fuller attention paid to counterpoint than was the case in opera, and while oratorio narratives were admittedly more static, there was a deeper reflection on man's place in the universe which, for me, resonates all the more intensely in this year beset by the pandemic.

In which connection, this album is something of a miracle in itself. It was supposed to have been recorded in April 2020 during the lockdown, and right up until the last moment we didn't know if we would be able to come together in June to complete it on time. After these several months without performing, the album was like a release for me and all my musicians from Artaserse. "La vanità del mondo" seemed an obvious title, an expression of the hope that this crisis will reawaken our conscience, in the same way that these arias written more than three centuries earlier have the power to do.

PHILIPPE JAROUSSKY

## SONG OF THE VANITIES

The first oratorio is customarily cited as Emilio de' Cavalieri's *Rappresentazione di anima, e di corpo*, performed in Rome in 1600 (the same year as the first Florentine opera) and following on from the establishment of the Congregation of the Oratory at the end of the 16th century by St Philip Neri (himself to be the subject of one of Scarlatti's finest oratorios). This assertion is in part debatable, however, for de' Cavalieri's work is structured in three acts as opposed to the usual two parts of an oratorio, the characters are allegorical rather than sacred in the true sense of the word, and the piece belongs more to the tradition of medieval sacred drama. All the same, there are features in common with the first fully sung music dramas: the use of rhetorical speech (enhanced through music) to impart affective as well as rational ideas, with the music primarily designed to heighten the pathos of the story and the poetry conveying the dramatic argument. From the ever more involved plots of the first *pastorali per musica* and then the more complex Venetian operas, oratorio emerged as a sort of sermon in music with edifying aspirations. If opera was born in Florence then developed in Rome and Venice – where it opened finally to a paying public – Rome became, in the course of the 17th century and for obvious religious reasons, the leading centre of oratorio. The precepts of the Catholic Reformation that condemned theatre, spoken or sung – not without some ambiguity – actively promoted this new musical genre which would serve both its cause and its propaganda.

Under the pontificate of Urban VIII (Maffeo Barberini), there developed two musical traditions of oratorio, one using the “vulgar”, i.e. literary Tuscan, and the other set to Latin. Domenico Mazzocchi and Giacomo Carissimi won renown in both styles, whereas Marco Marazzoli favoured the former. The production of oratorios became extraordinarily widespread, both on the peninsula (Bologna, Modena, Milan, Florence, Venice) as well as abroad (notably in France and the Holy Roman Empire). The plots were necessarily very limited and oratorios generally fell into two categories, being either of a contemplative character (a reflection on a biblical episode, for example, or the commendable sacrifice of some saintly figure) or of a more dramatic nature, inspired by the Old or New Testament.

The programme presented on this album offers a pretty representative panorama of Italian oratorio from the late 17th century and the first half of the 18th. The centres in Rome, Naples, Venice and Lombardy, as well as those outside Italy, are duly represented, including several unpublished works, and bear witness to the extraordinary spread of this genre that had originated in Rome. From Pietro Torri, a prolific composer from Parma who was active at the courts of the Netherlands and of Bavaria, many operas and oratorios have survived, including the superb *La vanità del mondo*, featured here, which was first performed in Brussels in 1706 in honour of the Elector Maximilian Emanuel of Bavaria. After a brief recitative, the aria “Esiliatevi pene funeste”, in tripartite (A-B-A)

structure, unfurls a lively melody which, in the A section, features a remarkable interplay between the voice and full orchestra competing with each other in virtuosity, while the atmosphere of the very short B section, dominated by the solo oboe, is more pathetic in character. In stark contrast to this allegory on vanity is the biblical story of Abraham (*Abramo*), a later work by Torri, set to a libretto by Domenico Lalli and first given in Munich in the spring of 1731. This is a more dramatic story, revolving around Abraham's sacrifice of his son Isaac, full of wonderful music of extreme pathos and tension, represented on this album by Isaac's seductively melodic aria "Perché più franco".

The story of Judith inspired a great many composers; the dramatic power of her courage and fortitude that drove her to kill Holofernes, the enemy of her people, are as compelling and beguiling as any opera plot. Scarlatti made two settings, one known as the "Cambridge" version, for three voices (Rome or Naples, 1697), the other being the "Naples" version, for five voices (1693). It's the "Cambridge" version that we are featuring, set to a libretto by Antonio Ottoboni. In the second part of the oratorio, Judith is preparing to deliver the fatal blow to the Babylonian general; the aria "Dormi, o fulmine di guerra", sung by the nurse, is a long, haunting declamation underpinned by the strings of the bass continuo, offering a striking contrast with the deadly resolution to come. This is preceded by a very effective accompanied recitative in which the nurse recounts the story of Samson and Delilah to Holofernes, thus presaging his own demise, an episode that provides powerful dramatic impetus. A later setting of the same story by Benedetto Marcello (1709), composed to his own libretto, has by good fortune come down to us in three complete manuscripts, one of which was discovered only recently. It is a beautifully crafted work, with extremely rich instrumentation, as testified by the highly *concitato* accompaniment in the aria for Achior (Holofernes' captain) at the start of the second part, "Tuona il Ciel", typical of the *aria di furore* (rage aria) that peppered the first *opere serie*.

From Naples to Venice, by way of Rome, oratorio found a welcome mooring in the Lagoon city. The highly prolific Venetian composer Antonio Caldara (he produced more than 80 operas and some 40 oratorios) is representative of this itinerant trajectory, having worked in Madrid as well as Venice and then later in Vienna where he was for many years in the service of the Habsburgs. In similar fashion, his style characterizes a transition, from Venetian sensibility to the loftier aesthetic typical of the Neapolitan school. *Assalonne* dates from his Viennese period (c. 1720). The aria "Contro l'empio s'impugni la spada" is a fine example of the *aria di sdegno* (disdain aria), with its vehement style, accentuated by the regular, almost obsessive, ternary rhythm of the poetic text. It marks a striking

contrast to the beautiful lament “È morto il mio Gesù” from Caldara’s *Morte e sepoltura di Christo*, a work that belongs to the Viennese *sepolcro* tradition of highly dramatic oratorios that were cultivated at the Habsburg court, generally presented with sets and costumes. In the same dolorist vein is the extremely beautiful aria “Amar senza penar” from *Santa Ferma*, one of the first two oratorios that Caldara wrote for Vienna (1717), a revised version of an earlier Roman setting (1713) which already bore the hallmarks of a pre-Classical, almost galant, style, with regular, if moderate, use of the contrapuntal style found, for example, in the works of Johann Joseph Fux.

If many Italian composers “exported” their services to foreign monarchs, “importation” of music by the Italian aristocracy also occurred, as witnessed by the career of someone like Johann Adolph Hasse – one of the favourite composers of Metastasio (all 26 of whose *drammi per musica* he set to music) – who lived and worked notably in Venice as well as being active at the court of Dresden. Aside from his many operas – perfect examples of *opera seria* which had emerged from the Arcadian reforms – Hasse composed some 10 oratorios. *La conversione di Sant’Agostino*, given at the Hofkapelle in Dresden in 1750 to a libretto by the poetess Maria Antonia Walpurgis Symphorosa, represents a synthesis of Hasse’s galant style with some particularly magnificent accompanied recitatives, such as the one chosen for this recording, “Sì, solo a te mio dio”, which precedes the superb aria “Il rimorso opprime il seno” in the first part of the oratorio. The recitative, in which Augustine places all his hope in his conversion, is highly expressive, with fragmented rhythms admirably evoking the troubled spirit of the saint, with emphases or descending chromatic passages set to the most emotively charged words (“abisso”, “amaro”, “abbandoni”), before the music brightens when doubt finally leaves his spirit. The aria that follows, one of the finest in all of Hasse’s output and without doubt one of this score’s highlights, is a concentrated version of the preceding recitative, the words breathless in their sense of affliction and accentuated by scurrying string figurations that frame a shorter, more peaceful section.

The extensive reach of Italian music is also represented by the somewhat obscure figure of Fortunato Chelleri, born in Parma but whose father was German (called Keller). Chelleri spent a large part of his life in Würzburg at the court of the Prince-Bishop where he composed most of his oratorios, including *Dio sul Sinai*, from which we have recorded the opening *sinfonia*, the expressive accompanied recitative “Odi, Mosè, mio fido” and the powerful aria “Caderà, perirà”, yet another example of the *aria di sdegno* and full of great dramatic impact. A peculiar aspect of this work attests to Chelleri’s origins south of the Alps: the part of God could be played by a singer. This was common especially in the case of the sacred dramas of a certain Rospigliosi, active in Rome during the papacy of Urban VIII.

The Neapolitan Nicola Fago, pupil of the illustrious Francesco Provenzale and, in turn, teacher of the no less illustrious Leonardo Leo and Niccolò Jommelli, composed *Il Faraone sommerso* for the Conservatorio della Pietà dei Turchini, where he became music director at his teacher's death. The aria "Forz'è pur nel proprio sangue" is a magnificent lament typical of the Neapolitan style, with long held notes lightly underpinned by the strings, which reaches its climax on the final statement of the word "naufragar" when the full orchestra is deployed for the richly chromatic ending.

Further north, in Modena, Antonio Maria Bononcini – brother of the more famous Giovanni Battista, Handel's rival in London – also composed a large number of operas and oratorios, mainly for Vienna and Berlin, before returning to his home town in 1716. *La decollazione di San Giovanni Battista*, first performed in Vienna in 1709, takes up a subject already set to music by Alessandro Stradella in the 17th century, notable for its immense dramatic power. As suggested by the title of the aria recorded here, "Bacio l'ombre e le catene", this is a typical example of an *aria d'ombra* (shade aria), also to be found in the operas of the first half of the 18th century. Sombre and severe in tone, there are several passages in the lowest register of the voice as well as some ravishing writing for the violas, not to mention fugal writing throughout. Even the central passage diverges relatively little from this sombre atmosphere, lending the aria great tonal unity.

Needing no introduction is the celebrated aria "Lascia la spina" from Handel's youthful oratorio *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* which he composed in 1707 shortly after his arrival in Rome, and whose melody – already used in his Hamburg opera *Almira* from two years earlier – he was later to recycle in his opera *Rinaldo* from 1711, albeit set to different words ("Lascia ch'io pianga"). Most remarkable of all is how effective the dual rhythm is – spondaic (two long syllables) followed by bacchian (one short, two long) – which permeates almost the entirety of the aria and gives it its haunting character, one that remains engraved on the memory.

At heart the baroque aesthetic is one of contrasts and dialogue: between the text – the vehicle for affect – and the instrumental music with its own rhetorical discourse, no less effective at establishing the communion between heart and mind that was the ultimate goal of two centuries of Italian oratorio.

**Jean-François Lattarico**

Translations: Robert Sargant

SAINT AUGUSTIN *c.*1645/50  
Philippe de Champaigne



Nach 20-jähriger Einspielerfahrung versuche ich mittlerweile, jedes neue Album als ein Projekt zu konzipieren, das vervollständigt, was ich bereits singen durfte. Nun habe ich viele barocke Opernarien und Motetten eingesungen, mich aber noch nicht an das italienische Oratorium getraut, wenn man von meiner ersten Zusammenarbeit mit Warner absieht, im Zuge derer ich in Alessandro Scarlatti's *Sedecia, re di Gerusalemme* an der Seite von Gérard Lesne dessen empfindsamen Sohn sang. Dabei schätze ich das Genre ganz besonders, denn ich denke, dass viele Komponisten aus dieser Zeit oft das Beste aus sich herausholten, wenn sie zum Beispiel die epischen heiligen Geschichten aus dem Alten Testament vertonen sollten.

Wenn man musikalisch einen Heiligen oder manchmal sogar Gott selbst verkörpert, erfordert das eine tiefere Spiritualität als bei den amourösen Leidenschaften eines Prinzen oder einer Königin. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts entwickelte sich sogar ein recht spezieller Stil, bei dem das Augenmerk stärker als bei Opern auf dem Kontrapunkt lag; die Handlung ist zwar statischer, aber die Reflexion über die Stellung des Menschen im Universum geht mehr in die Tiefe und findet meines Erachtens heute, in diesem von der Pandemie geprägten Jahr, ein noch intensiveres Echo.

Das Album an sich ist, nebenbei bemerkt, das Ergebnis einer „wundersamen Rettung“. Es hatte ursprünglich im April 2020 aufgenommen werden sollen, dann kam der Lockdown, und wir bangten bis zuletzt, ob wir uns wohl im Juni für die Einspielung würden versammeln können. Nach ein paar Monaten ohne gemeinsames Musizieren war das Album für mich und alle meine Musiker vom Ensemble Artaserse eine wahre Befreiung. „La vanità del mondo“ schien sich als Titel geradezu aufzudrängen, in der Hoffnung, dass die Krise uns wachrüttelt, wie es jene Kompositionen von vor über 300 Jahren zuweilen vermögen.

PHILIPPE JAROUSSKY



## GESANG DER EITELKEITEN

Gemeinhin gilt *Rappresentazione di anima, e di corpo* als erstes Oratorium, es entstand in der gleichen Zeit wie die erste florentinische Oper (Rom, 1600), infolge der Gründung der Kongregation vom Oratorium des heiligen Philipp Neri Ende des 16. Jahrhunderts (Letzterer war Inspiration für eines der schönsten Scarlatti-Oratorien). Diese Annahme lässt sich teilweise anfechten, da Emilio de' Cavalieris Werk eine dreiteilige Struktur aufweist (während das Oratorium generell zweiteilig ist) und die Figuren, wenn man es genau nimmt, eher allegorisch als heilig sind; es steht daher eher in der mittelalterlichen Tradition der *Sacra rappresentazione*. Dennoch gibt es Schnittpunkte mit dem Genre Oratorium, dem allerersten musikalischen Drama, das ausschließlich gesungen wird: eine Aufmachung, die musikalische Verlängerung einer Rede, die zugleich Affekte und rationale Argumente transportiert, wobei die Musik vor allem das Pathos der Sprache übernimmt, die Dichtung dagegen das Argumentieren. Zwischen den ersten *pastorali per musica* mit immer ausgefeilteren Wendepunkten und den komplexeren venezianischen Opern mutet das Oratorium wie eine Art musikalische Predigt zu erbaulichen Zwecken an. Wenn die Geburtsstadt der Oper Florenz ist und die Kinderstuben, in denen sie wuchs und schließlich einem zahlenden Publikum zugänglich wurde, Rom und Venedig, so wurde Rom im Laufe des 17. Jahrhunderts und aus naheliegenden religiösen Gründen, das vorherrschende Zentrum des Oratoriums. Nach den Lehren katholischer Reformbewegungen war Theater, ob gesprochen oder gesungen, verboten, was nicht immer ohne Widersprüche abging; dafür wurde dieses neue musikalische Genre gerühmt, da es der Sache und der Propaganda diene.

So entwickelten sich, besonders unter dem Pontifikat Urbans VIII. (Maffeo Barberini) zwei musikalische Traditionen des Oratoriums, eine „volkssprachliche“, das heißt auf Toskanisch, und eine auf Latein. Domenico Mazzocchi und Giacomo Carissimi taten sich bei beiden hervor, Marco Marazzoli gab der ersten den Vorzug. Die entstandenen Werke fanden außergewöhnlich weit Verbreitung, auf der italienischen Halbinsel (Bologna, Modena, Mailand, Florenz oder Venedig), aber auch im Ausland (vor allem in Frankreich und im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation). Die Handlung war zwangsläufig recht begrenzt, im Allgemeinen gibt es zwei Arten von Oratorien; entweder sie haben meditativen Charakter (eine Reflexion über eine biblische Szene z. B. oder das beispielhafte Opfer einer hagiografischen Figur) oder sind dramatischer Natur und schöpfen Inspiration aus dem Alten oder Neuen Testament.

Das Programm dieses Albums bietet ein ziemlich beispielhaftes Panorama des italienischen Oratoriums vom Ende des 17. und aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Hochburgen in Rom, Neapel, Venedig, der Lombardei und im Ausland werden dank zahlreicher unveröffentlichter Partituren würdig vertreten und zeugen von der außergewöhnlichen Verbreitung des aus Rom stammenden Genres. Von Pietro Torri, einem produktiven

Komponisten aus Parma, der am niederländischen und bayerischen Hof wirkte, wurden zahlreiche Opern und Oratorien erhalten, darunter das herrliche *La vanità del mondo*, 1706 zu Ehren des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern in Brüssel uraufgeführt. Nach einem kurzen Rezitativ entfaltet die Arie „Esiliatevi pene funeste“ in einer dreiteiligen (A–B–A) Struktur eine heitere Melodie, darunter einen bemerkenswerten Dialog in Teil A zwischen Singstimme und Orchester, die sich an Virtuosität übertreffen, während der sehr kurze Teil B, in dem die Solo-Oboe den Ton angibt, nach und nach einer aufwühlenderen Atmosphäre Platz macht. Auf die Allegorie der *vanità* reagierte die biblische Erzählung *Abramo*, Torris spätere Werk, das im Frühling 1731 in München uraufgeführt wurde; das Libretto stammte von Domenico Lalli. Die dramatischere Handlung dreht sich um das Opfer von Abrahams Sohn Isaak und beschert uns eine schöne Partitur voll ergreifender Spannung, die auf dem vorliegenden Album in Isaaks melodisch verführerischer Arie „Perché più franco“ zum Ausdruck kommt.

Der Stoff der Judith inspirierte viele Komponisten; ihr Mut und ihre seelische Stärke, die sie dazu bringen, den Feind ihres Volkes Holofernes zu töten, bestechen durch ihre kraftvolle Dramatik genauso wie eine verdichtete Opernhandlung. Scarlatti schrieb zwei Versionen, eine dreistimmige, sogenannte „Cambridge Giuditta“ (Rom oder Neapel 1697), die andere, fünfstimmig, „Neapel Giuditta“ (1693). Hier ist nun die „Cambridge“-Version mit einem Libretto von Antonio Ottoboni zu hören. Im zweiten Teil des Oratoriums will Judith dem Babylonier gerade den tödlichen Streich versetzen; die von ihrer Amme gesungene Arie „Dormi, o fulmine di guerra“ ist ein langer, stechender Singsang, wird vom Basso continuo untermalt und kontrastiert auf berückende Weise mit dem fatalen Entschluss. Dem geht ein äußerst wirkungsvolles Rezitativ mit Begleitung voran, in welchem die Amme Holofernes die Geschichte von Samson und Delilah erzählt und damit dessen eigenes Ende andeutet. Die dramatische Kraft ist umso stärker. Eine spätere Fassung der selben Geschichte, die Benedetto Marcello (1709) auf sein eigenes Libretto komponierte, flog uns zum Glück in Gestalt dreier vollständiger Handschriften zu, eine davon wurde erst kürzlich wiederentdeckt. Das Werk ist von hoher Qualität, besitzt eine reiche Orchestrierung, wovon auch die Begleitung im *genere concitato* der Arie Achiors, Holofernes' Kapitän, zu Beginn des zweiten Teils zeugt: „Tuona il Ciel“, eine typische *di furore*-Arie, wie sie häufig die ersten Opern serie schmückten.

Von Neapel nach Venedig über Rom: Das Oratorium dockt wunderbar an der Lagunenstadt an. Der äußerst produktive Venezianer Antonio Caldara (er schuf mehr als 80 Opern und beinahe 40 Oratorien) repräsentiert diesen Wanderparcours, immerhin komponierte er sowohl in Venedig als auch in Madrid, anschließend in Wien, wo er lange im Dienst der Habsburger stand. Sein Stil kennzeichnet außerdem den Übergang von einer venezianischen Empfindsamkeit hin zu einer aufwühlenderen Ästhetik, die typisch war für die neapolitanische Schule. *Assalonne* stammt aus seiner Wiener Zeit (ca. 1720). Die Arie „Contro l'empio s'impugni la spada“ ist ein schönes Beispiel für eine *aria di sdegno* im ungestümen Stil, was durch den ternären, regelmäßigen, beinahe

schon zwanghaften Rhythmus des poetischen Diskurses noch verstärkt wird. Der Gegensatz zur wunderschönen Klage „È morto il mio Gesù“ ist atemberaubend; sie stammt aus Caldaras *Morte e sepoltura di Christo* in der wienerischen Tradition des *sepolcro*, eine dramatische Form des Oratoriums, die am Hof der Habsburger gefördert und im Allgemeinen mit Bühnenbild und Kostümen aufgeführt wurde. Im gleichen doloristischen Geist steht auch die herrliche Arie „Amar senza penar“ aus *Santa Ferma*, eins der ersten beiden Oratorien, die Caldara für Wien schrieb (1717). Es ist eine überarbeitete Fassung einer früheren römischen Version (1713), die bereits einen präklassischen, beinahe galanten Stil offenbarte, in der der Kontrapunkt regelmäßig, aber in Maßen eingesetzt wird, ähnlich wie bei Johann Joseph Fux.

Zwar haben zahlreiche italienische Komponisten fremden Herrschern ihre Dienste zur Verfügung gestellt, doch umgekehrt war es ebenso, das zeigt zum Beispiel Johann Adolph Hasses Werdegang, einer der Lieblingskomponisten von Metastasio (dessen *26 drammi per musica* er vollständig vertonte). Hasse weilte in Venedig und war auch am Dresdner Hof aktiv. Neben zahlreichen Opern, Musterbeispiele der Opera seria, die Reformen der Accademia dell'Arcadia entsprungen waren, komponierte er etwa zehn Oratorien. *La conversione di Sant'Agostino* wurde 1750 in der Dresdner Hofkapelle uraufgeführt, das Libretto stammte von der Dichterin Maria Antonia Walpurgis Symphorosa. Das Werk ist eine Synthese von Hasses galantem Stil, besonders die herrlichen Rezitative mit Begleitung, wie zum Beispiel das vorliegende „*Si, solo a te mio dio*“, das der wunderbaren Arie „Il rimorso opprime il seno“ im ersten Teil des Oratoriums vorausgeht. Das Rezitativ, in das Augustinus seine ganze Hoffnung der Bekehrung legt, ist sehr ausdrucksvoll, rhythmische Brüche illustrieren beeindruckend den aufgewühlten Geist des Heiligen, Akzente und absteigende chromatische Tonleitern liegen auf emotional aufgeladenen Worten („abisso“, „amaro“, „abbandoni“), ehe die Musik heller wird, weil sein Geist nun frei von Zweifeln ist. Die darauffolgende Arie, eine der schönsten von Hasses Gesamtwerk, ist sicherlich ein Höhepunkt der Partitur sowie ein Konzentrat des vorhergehenden Rezitativs: eine vor Kummer nach Luft ringende Rede, was wirbelnde Bogenstriche noch unterstreichen. Sie bilden den Rahmen für einen kürzeren, friedvolleren Abschnitt.

Die Verbreitung italienischer Musik wird außerdem durch den wenig bekannten Fortunato Chelleri repräsentiert, der selbst aus Parma stammte, dessen Vater jedoch Deutscher war (er hieß Keller). Chelleri verbrachte einen großen Teil seines Lebens in Würzburg am Hofe des Fürstbischofs und komponierte dort die meisten seiner Oratorien, darunter *Dio sul Sinai*. Auf dem Album ist die *sinfonia* der Ouvertüre, das ausdrucksstarke Rezitativ „Odi, Mosè, mio fido“ mit Begleitung sowie die ungestüme Arie „Caderà, perirà“ zu hören, wieder ein Beispiel für eine *aria di sdegno* von großer dramatischer Wirkung. Zudem zeugt das Werk von einer etwas sonderbaren Praktik, die südlich der Alpen angewandt wurde: Gott wurde von einem Sänger verkörpert, was besonders in den Oratorien eines Rospigliosi, in Rom unter Herrschaft Urban VIII., üblich war.

Der Neapolitaner Nicola Fago, Schüler des illustren Francesco Provenzale sowie Lehrer der nicht weniger illustren Musiker Leonardo Leo und Niccolò Jommelli, komponierte sein *Faraone sommerso* für das Conservatorio della Pietà die Turchini, wo er nach dem Tod seines Lehrers Kapellmeister wurde. Die Arie „Forz'è pur nel proprio sangue“ ist ein herrliches Lamento im typisch neapolitanischen Stil; lang ausgehaltene Noten, kaum von den Streichern untermalt, das seinen Höhepunkt auf „*naufragar*“ erreicht, wo das gesamte Orchester den chromatischen Fall des Stückes begleitet.

Weiter nördlich in Modena schrieb Antonio Maria Bononcini, Bruder des berühmteren Giovanni Battista und Händels Rivale in London, ebenfalls zahlreiche Opern und Oratorien, im Wesentlichen für Wien und Berlin, ehe er 1716 in seine Geburtsstadt zurückkehrte. *La decollazione di San Giovanni Battista*, das 1709 in Wien uraufgeführt wurde, nimmt ein Motiv von großer dramatischer Kraft auf, das bereits Alessandro Stradella im 17. Jahrhundert erkundete. Wie schon an den Worten der vorliegenden Arie „Bacio l'ombre e le catene“ zu erkennen, handelt es sich um eine typische *aria d'ombra* („Schatten-Arie“), die man auch in den Opern der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts findet; düstere, strenge Tonart, in der Gesangslage viele Sprünge zu den tieferen Tönen sowie ein betörender Einsatz der Bratschen, woran sich ein Fugenabschnitt anschließt. Selbst der Mittelteil entfernt sich nur leicht von dieser düsteren Grundstimmung, was dem Stück eine große tonale Einheit verleiht.

Das berühmte „Lascia la spina“ aus Händels frühem Oratorium *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (1707), das er kurz nach seiner Ankunft in Rom schrieb, wird kaum noch aufgeführt. Das ebenfalls in seiner zwei Jahre früher komponierten Hamburger Oper *Almira* präsente Motiv wurde 1711 im *Rinaldo* im neuen dichterischen Gewand („Lascia ch'io pianga“) wiederaufgenommen. Hier fällt vor allem die Wirkkraft des doppelten spondeischen (zweimal lang) und bacchischen (einmal kurz, zweimal lang) Rhythmus auf, der fast in der ganzen Arie hörbar ist und den reißenden Charakter ausmacht, der sich so gut einprägt.

Im Grunde zeichnet sich die Barockästhetik durch Kontraste und Dialoge zwischen Text – Träger der Affekte – und Instrumentalmusik aus, wobei letztere ebenfalls eine Rhetorik entfaltet; und die ist ebenso wirkungsvoll, wenn es darum geht, jenen Einklang zwischen Herz und Seele herzustellen, den das italienische Oratorium bei den musikalischen Ausflügen über zwei Jahrhunderte stets anstrebte.

**Jean-François Lattarico**

Übersetzungen: Anne Thomas

# ARTASERSE

## VIOLINS I

Julien Chauvin (leader) \*  
Petr Ruzicka  
Giorgia Simbula  
Patrick Oliva

## VIOLINS II

Koji Yoda \*  
Guillaume Humbrecht  
Paula Waisman  
Katia Krasutskaya

## VIOLAS

Marco Massera \*  
David Glidden

## CELLOS

Elisa Joglar \* †  
Alix Verzier

## DOUBLE BASS

Guillaume Arrignon †

## THEORBO

Michele Pasotti †

## POSITIF / HARPSICHORD

Yoko Nakamura †

## OBOE

Guillaume Cuiller

\* soloist

† continuo



GIUDITTA CHE TAGLIA LA TESTA A OLOFERNE c.1598/2  
Caravaggio



ISAAK

**Arie**

Damit die Vaterliebe  
Aufrichtiger und stärker sei,  
Geliebter Vater,  
Denk nicht mehr an mich.  
Bevor du mir den Tod gibst,  
Täusche dem Herzen vor,  
Dass jener, den du tötest,  
Nicht dein Sohn ist.

AMME

**Accompagnato-Rezitativ**

Er brannte in sündiger Liebe  
zu einer feindlichen Schönheit,  
Samson, dem der Himmel übernatürliche,  
unüberwindbare Kräfte verlieh.  
Es gelang der schmeichlerischen Delila,  
das Geheimnis seines Haars zu entdecken,  
den wahren Grund für seine Kraft.  
Die mörderische Parze gab ihr einer Schere,  
und da sie es nicht wagte,  
das schicksalhafte Haar zu schneiden, solange er nicht schlief,  
bettete die verführerische Philisterin ihn an ihre Brust,  
damit er einschlief, und sprach:

HOLOFERNES

Was für eine schreckliche Geschichte!

AMME

Geduld, mein Herr, der Rest ist heiter.

**Arie**

Schlafe, o Blitz des Krieges,  
Vergiss das Wüten.  
Du hast bereits erfahren,  
Dass Pfeil und Bogen  
Eines schönen Auges, eines reizenden Blicks  
Die Stärksten niederstrecken können.

ABRAMO (Part II)

ISACCO

**Aria**

- 1 Perché più franco e forte  
Sia il paterno amore  
Mio caro genitore,  
Più non pensare a me.  
Prima di darmi morte  
Fingere al cor tu puoi,  
Che quel che uccider vuoi  
Il figlio tuo non è.

LA GIUDITTA (1697) (Part II)

NUTRICE

**Recitativo accompagnato**

- 2 Ardea di fiamma impura  
per nemica bellezza  
Sanson, cui diede il Cielo oltre natura  
pregio d'insuperabile forza.  
Del crine, origin vera  
del suo vigor, potè scoprire l'arcano  
Dalila lusinghiera.  
Armò Parca omicida di forbice la mano,  
e perché non ardia  
troncar s'ei non dormia  
la fatal chioma, gli fè guancial del seno ond'ei dormisse,  
la filisteica sirena, e così disse:

OLOFERNES

Che racconto funesto!

NUTRICE

Posa, posa, Signor, ch'è lieto il resto.

**Aria**

- 3 Dormi, o fulmine di guerra,  
Scorda l'ire.  
Già provasti ch' a ferire  
L'arco e 'l dardo  
D'un bel ciglio, d'un bel guardo  
Han vigor che i forti atterra.

ISAAK

**Aria**

Dearest father,  
To allow your paternal love  
To grow purer and stronger,  
Think no more of me.  
Before you sacrifice me,  
You must fool your heart into thinking  
That the boy you intend to kill  
Is not your own son.

MAIDSERVANT

**Recitativo accompagnato**

Samson, endowed by heaven with  
the rare gift of invincible strength,  
burned with an impure flame  
for an enemy beauty.  
The temptress Delilah  
discovered that the secret of his strength  
lay in his uncut hair.  
Murderous fate armed her with a razor,  
and since she dared not  
cut those powerful locks while he was  
still awake, the Philistine siren offered her breast as a pillow  
where he might fall asleep, and sang thus to him...

HOLOFERNES

What a gloomy tale!

MAIDSERVANT

Patience, my Lord, the rest is happy.

**Aria**

Sleep, o thunderbolt of war,  
Set aside your anger.  
You have already learned  
That the bow and arrow  
Of two fair eyes have the power  
To fell the strongest of men.

ISAAK

**Air**

Pour que ton amour paternel  
Soit plus sincère et plus fort,  
Père cher et adoré,  
Il ne faut plus penser à moi.  
Avant de me donner la mort,  
Tu peux faire croire à ton cœur  
Que celui que tu entends tuer  
N'est pas ton propre fils.

LA NOURRICE

**Récitatif accompagné**

D'une flamme impure brûlait  
pour la beauté ennemie  
Samson, pourvu par le ciel  
d'une force surnaturelle.  
De sa chevelure, origine  
de sa vigueur, la flatteuse  
Dalila put découvrir le mystère.  
La Parque homicide arma sa main de ciseaux,  
et comme la sirène philistine n'osait pas  
couper la chevelure fatale sans qu'il soit assoupi,  
elle fit de son sein un oreiller  
afin qu'il s'endormît et dit ces mots :

HOLOPHERNE

Quel récit funeste !

LA NOURRICE

Calmez-vous, Seigneur, le reste est joyeux.

**Air**

Dors, ô foudre de guerre,  
Oublie ta colère.  
Tu es la preuve qu'au combat  
La courbure et le dard  
D'un bel œil, d'un beau regard  
Ont le pouvoir de terrasser les forts.

GOTT

**Accompagnato-Rezitativ**

Höre, mein treuer Moses,  
die Welt soll verzückt die Gebote vernehmen,  
die mein Wille dem Schicksal der Menschen auferlegt.  
Von den weitesten Grenzen des Ganzen und des Unermesslichen  
nahe die Ewigkeit der kommenden Jahrhunderte  
und man bewundere die süßen und zugleich strengen Zügel,  
die hohe Vernunft in knappen Worten den Gefühlen  
der Menschen auferlegt.

Du meißle in harten Stein, was ich diktiere  
und verkünde vom majestätischen Thron.  
Der Blitz soll deine Antwort sein, der Donner dein Applaus.

Du sollst nur einen Gott anbeten und der bin ich.

(MOSE: ...bin ich.)

Du sollst meinen Namen nicht missbrauchen.

(...missbrauchen.)

Du sollst den siebten Tag der Ermüdung, der Erholung und  
dem Frieden weihen.

(...dem Frieden weihen.)

Keine Hand soll es wagen zu töten... doch was sehe ich,  
was sehe ich?

Dein Volk ist einer schändlichen Zügellosigkeit verfallen  
und von Zorn auf die ungehorsamen Seelen entbrannt,  
rüste ich meine Hand mit Feuer und Geißeln.

**Arie**

Sie wird zu Grunde gehen,  
Niedergestreckt von den Schlägen  
Meiner Strenge, die Ungläubigkeit.

Ein wilder Kriegsstrudel  
Wird das dreiste Volk vernichten  
Und selbst sein Name  
Wird vom Erdboden getilgt sein.

DIE LUST

**Arie**

Achte nicht auf die Dornen,  
Pflücke die Rose;  
Du suchst  
Deinen Schmerz.

Der silberweiße Frost  
Wird sich von unbemerkter Hand  
Einstellen,  
Wenn du es nicht erwartest.

JOAB

**Arie**

Ergreift das Schwert gegen den Frevler;  
Wer treulos ist, ist nicht mein Sohn.

Er soll sich niederwerfen, fallen;  
Er soll in eisernen Ketten liegen,  
Denn ein Feigling verdient keine Gnade.

**DIO SUL SINAI**

DIO

**Recitativo accompagnato**

4 Odi, Mosè mio fido,  
oda estatico il mondo le leggi che prescrive  
a l'umano destino il mio volere.  
Da gli estremi del tutto e de l'immenso,  
attonita s'avanzi l'eternità dei secoli venturi,  
e ammiri in poche note dolce e rigido insieme  
il fren che impone a gli affetti de l'uomo alta ragione.

Tu scrivi in duro sasso e a gli ordini ch'io detto,  
e che proclamo dal maestoso trono,  
il folgore risponda, e applauda il tuono.

Si adori un solo Iddio e quello io sono.

(MOSE: ...io sono.)

Non si pronunzi in vano il mio nome.

(...il mio nome.)

Doni il settimo giorno a le fatiche, respiro e pace.

(...pace.)

Non vi sia mano audace che osi ferir... ma che vegg'io,  
che vegg'io?

Il tuo popolo or ora trascorse in empio eccesso  
onde di sdegno acceso contro l'alme ribelli  
armo la man di fuoco e di flagelli.

**Aria**

5 Caderà, perirà  
Sotto i colpi del rigore  
Atterrata l'impietà.

Fiero turbine di guerra  
Spianterà lo stuolo ardito  
E abolito da la faccia de la terra  
Sino il nome resterà.

**IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO**

**HWV 46a (Part II)**

PIACERE

**Aria**

6 Lascia la spina,  
Cogli la rosa;  
Tu vai cercando  
Il tuo dolor.

Canuta brina  
Per mano ascosa,  
Giungerà quando  
Nol crede il cor.

**ASSALONNE (Part I)**

IOABBE

**Aria**

7 Contro l'empio s'impugni la spada;  
Non è figlio chi fido non è.

Egli cada, egli si atterri;  
Preda resti di ceppi e di ferri,  
Che un fellone non merta mercé.

GOD

**Recitativo accompagnato**

Listen, my faithful Moses,  
let the world hear with joy the commandments  
my will ordains for human destiny.  
From the far reaches and depths of the earth  
let the eternity of the centuries to come unfold in wonder,  
and let there be marvel at the gentle yet strict restraint imposed  
on human passions by heavenly judgement in these few words.

Carve them now in stone, and the commandments I pronounce  
and proclaim from my majestic throne  
shall be answered by lightning and applauded by thunder.

Thou shalt worship no other God but me.

(MOSES: ... but me.)

Thou shalt not take the name of the Lord in vain.

(... in vain.)

On the seventh day thou shalt do no work, but rest.

(... rest.)

He that dare smite... but what do I see,  
what do I see?

Your people have corrupted themselves with wicked excess,  
thus, alight with anger against their rebellious souls,  
shall I arm myself with fire and scourges.

**Aria**

Their sacrilege will be  
Struck down and will perish  
Beneath the blows of my wrath.

A calamitous and warlike storm  
Will uproot your sinful people  
And wipe their very name  
From the face of the earth.

PLEASURE

**Aria**

Leave the thorn,  
Pluck the rose;  
You are pursuing  
Your own sorrow.

By some hidden hand  
Your hair will be  
Turned white ere  
Your heart would believe.

JOAB

**Aria**

Let us take up our swords against the traitor;  
A disloyal son is no true son.

Let him fall, let him be struck down;  
Let him be held captive in fetters and chains,  
For a wicked man deserves no mercy.

DIEU

**Récitatif accompagné**

Écoute, mon fidèle Moïse,  
écoute, monde en extase, les lois que prescrit  
ma volonté au destin de l'homme.  
Des extrémités du tout et de l'immensité,  
que l'éternité des siècles prochains, stupéfaite, s'avance  
et admire en quelques notes douces et rigides à la fois  
le frein que la suprême raison impose aux sentiments humains.

Toi, écris dans le dur de la pierre les ordres que je dicte  
et proclame de mon trône majestueux.  
Que la foudre réponde et le tonnerre applaudisse !

On adorera un seul Dieu et ce Dieu, c'est moi.

(MOÏSE : ...c'est moi.)

On ne prononcera pas mon nom en vain.

(...en vain.)

Le septième jour, on donnera à ses efforts répit et repos.

(...repos.)

Nul bras audacieux n'osera porter un coup... mais que vois-je...  
que vois-je !

Ton peuple s'est adonné à des excès impies,  
c'est pourquoi, indigné par les âmes rebelles,  
j'arme ma main de feu et de fléaux.

**Air**

Elle tombera, elle périra  
Sous les coups de ma rigueur,  
L'impie terrassée.

Un terrible tourbillon de guerre  
Effacera la multitude téméraire,  
Et même son nom demeurera  
Aboli de la surface de la terre.

LE PLAISIR

**Air**

Laisse l'épine,  
Cueille la rose,  
Pourquoi chercher  
Ainsi à souffrir.

Givre blanc  
Caché de la main  
Viendra quand  
Ton cœur ne l'attend.

JOAB

**Air**

Qu'on saisisse l'épée contre l'impie !  
N'est pas fils qui n'est point fidèle.

Qu'il tombe, qu'il soit terrassé !  
Qu'il soit la proie des chaînes et des fers !  
Un traître ne mérite point pitié.



**JOHANNES DER TÄUFER****Arie**

Ich küsse die Dunkelheit und die Ketten,  
Die mich nur deinetwegen quälen.

Und mein Herz, das nach dir seufzt,  
Es weint und deliriert  
Und es verehrt seinen Schmerz,  
Der eine Zier für seine Treue ist.

**DIE LUST****Arie**

Macht, dass ihr fortkommt, unheilvolle Leiden.  
Weit fort mit dir, tobender Aufruhr.

Süße Zufriedenheit, eile herbei, fliege,  
Gieße Ströme der Freude in mein Herz.

**EIN BOTE****Rezitativ**

O weh, ein mächtiges Heer, bewaffnet und mit Pferden,  
naht schnellen Schrittes.

Ich höre den Klang der Stimmen und sehe  
das schreckliche Blitzen

der Schwerter. Wer wird der wehrlosen Menge im Sand  
und in diesem einsamen Wald zur Flucht verhelfen?

Ach, viel einfacher war es, das Joch zu tragen  
als in den Tod zu gehen.

**Arie**

Vielleicht ist es vorherbestimmt,  
Ob man in den Wogen Schiffbruch erleidet.

Entweder müssen wir im eignen Blute  
Oder in den Wogen untergehen.

**DER ENGEL****Rezitativ**

Ferma, höre und freue dich.

Deine Biten sind glücklich zum göttlichen Thron gelangt,  
da du mit der schönen Reinheit deiner besonnenen Gedanken  
die ewige Liebe zu erlangen vermochtest.

**Arie**

Lieben ohne zu leiden,  
Das ist es nicht, was der Himmel  
Von einem unbezwungenen Herzen erstrebt.

Mit deinem großen Eifer  
Wirst du das Rasen deines Schmerzes  
Zu lindern wissen.

**LA DECOLLAZIONE DI SAN GIOVANNI BATTISTA (Part II)****SAN GIOVANNI BATTISTA****Arie**

**8** Bacio l'ombra e le catene  
Che m'affliggon sol per te.

E il mio cor che te sospira  
Piange e delira  
Et adora le sue pene  
Che dan lustro a la sua fe.

**LA VANITÀ DEL MONDO (Part I)****PIACERE****Arie**

**10** Esiliatevi pene funeste.  
Ite lungi tempeste frementi.

Voi dolci contenti correte, volate  
Su l'alma versate di gioia i torrenti.

**IL FARAONE SOMMERSO (Part II)****MESSO****Recitativo**

**11** Ohimè, d'armi e cavalli oste potente porta il piè veloce.

Odo il suon della voce e veggio delle spade

orrido il lampo. Chi su l'arena e in questa solitaria foresta  
a turba inerme porgerà lo scampo?

Ahi, che men dura sorte era il gioco portar,  
che girne a morte.

**Arie**

**12** Forz'è pur nel proprio sangue,  
O nell'onde naufragar.

O cader dal ferro esangue,  
O perir gioco del mar.

**SANTA FERMA (Part I)****ANGELO****Recitativo**

**13** Ferma, ascolta e festeggia.  
Al divin soglio giunsero fortunati i voti tuoi,  
se col vago candore de' tuoi saggi pensieri,  
sapesti innamorar l'eterno amore.

**Arie**

**14** Amar senza penar  
Non è da invito cor  
Che brama il cielo.

Saprà ben consolar  
Le smanie del dolor  
Il tuo bel zelo.

**JOHN THE BAPTIST****Arie**

I kiss the darkness and the chains  
That torment me for your sake alone.

And my heart that yearns for you  
Weeps and raves  
And worships the pain  
That brings glory to its faith.

**PLEASURE****Arie**

Banish yourselves, dire sorrows.  
Begone, tumultuous storms.

And you, gentle contentment, run, fly,  
Fill this soul with torrents of joy.

**MESSANGER****Recitativo**

Alas, our powerful enemy's army of men and horses is upon us.

I hear the sound of voices and see the fearful gleam

of swords. Who on this shore, in this lonely forest,  
will offer escape to our defenceless people?

Ah, slavery was a fate less cruel  
than meeting our deaths here will be.

**Arie**

We are doomed to drown,  
In our own blood or amid the waves.

We shall either fall victim to our enemy's swords,  
Or perish at the whim of the sea.

**ANGEL****Recitativo**

Fermina, listen and rejoice.  
Your blessed prayers reached the gates of heaven,  
and with the pure beauty of your wise thoughts  
you have won the affection of love eternal.

**Arie**

There is no love without sorrow  
For a brave heart  
That yearns for heaven.

Yet your sweet devotion  
Will succeed in easing  
The turbulence of grief.

**SAINT JEAN BAPTISTE****Air**

Je baise l'obscurité et les chaînes  
Qui ne m'affligent que pour toi.

Et mon cœur qui soupire après toi  
Pleure et délire  
Et adore ses souffrances  
Qui donnent lustre à sa foi.

**LE PLAISIR****Air**

Exilez-vous, peines funestes !  
Partez loin d'ici, tempêtes frémissantes !

Et vous, doux contentements, courez, volez,  
Versez sur l'âme des torrents de joie.

**LE MESSAGER****Recitatif**

Hélas, une puissante armée de chevaux et d'armes arrive  
en hâte !

J'entends des bruits de voix et aperçois l'éclat effrayant

des épées ; qui, sur le sable et en ce bois solitaire,  
offrira le salut à la multitude sans défense ?

Ah, qu'il était moins dur de porter nos fardeaux  
que d'aller à la mort.

**Air**

Peut-être sera-t-elle dans notre propre sang,  
Ou dans un naufrage dans les vagues.

Ou bien tomber exsangue par le fer,  
Ou bien périr en jouet des eaux.

**L'ANGE****Recitatif**

Ferma, écoute et festoie.  
Tes vœux fortunés sont parvenus au trône divin  
si, par la belle sincérité de tes sages pensées,  
tu as su séduire l'amour éternel.

**Air**

Aimer sans souffrir,  
Un cœur invincible ne le peut  
Qui convoite le ciel.

Ton bel enthousiasme  
Saura bien consoler  
Les assauts de la douleur.

## LA CONVERSIONE DI SANT'AGOSTINO (Part I)

SANT'AGOSTINO

### Recitativo accompagnato

- 15** Sì, solo a te mio dio volger mi voglio ormai,  
in te voglio sperar.  
Vita migliore, fa, ch'io comincia alfin.  
Rendimi quella felice libertà,  
che fin' ad ora disprezzai sconsigliato...  
Ah non ancora.  
Che dici anima rea?  
Dunque ti spiace quel ben, che dei bramar?  
Temi che troppo sollecito il tuo Dio,  
voglia ritrarti da un così orrendo abisso?  
Esser per sempre o misero, o felice  
è in tua mano, e non scegglì?  
Ah! troppo è amaro per sempre abbandonar ciò,  
che pareo l'unico, e sommo ben:  
misera vita trarrò privo di voi dolci affetti del cor.

Ch'io v'abbandoni? Ah no.  
Ma del mio Dio lo sdegno non pavento?  
Obbligo l'amor? M'offre il perdon, nol curo:  
Tanto per me soffrì; nulla vogl'io soffrir per lui?  
Sì, non più dubbi; io credo; già convinta è quest'alma.

Della voce del ciel senti lo sprone.  
Oimè! l'alma è convinta, e il cor s'oppone.

### Aria

- 16** Il rimorso opprime il seno,  
Ama il core il suo delitto;  
Son dubbioso [Son confuso], e sono afflitto,  
E risolvermi non so.

Del mio stato gemo e peno;  
Vorrei volgermi al mio Dio;  
Ma da' lacci del cor mio,  
Come sciogliermi potrò?

## LA GIUDITTA (Part II)

ACHIOR

### Aria

- 17** Tuona il Ciel sul capo all'empio  
E già manda a farne scempio  
Forte braccio, invito cor.

Già ministra di vendetta  
È temprata la saetta  
Da giustissimo furor.

## MORTE E SEPOLTURA DI CRISTO (Part I)

MARIA DI GIACOBBE

### Aria

- 18** È morto il mio Gesù;  
Chi mi consolerà?  
Ditemi per pietà,  
Voi, stelle, almeno.  
Viver non posso più,  
Or che il mio sol non ho;  
Ahi! quando rivedrò  
Suo bel sereno?

ST AUGUSTINE

### Recitativo accompagnato

Yes, henceforth, my Lord, I wish to look to you alone,  
in you do I place all my hope.  
Grant that I may begin a better life at last.  
Give me the happy freedom  
which I have till now ill-advisedly scorned...  
But ah, not yet.  
What are you saying, wicked soul?  
Does the goodness you ought to desire displease you?  
Do you fear that your God, overly solicitous,  
wants to lead you away from such a terrible abyss?  
The choice of eternal joy or sorrow  
lies with you, and you will not decide?  
Alas, it is too hard to forsake for ever that which  
once seemed the only and supreme goodness:  
I shall lead a wretched life without you, sweet affections  
of the heart.  
Must I abandon you? Ah no.  
But do I not fear the wrath of my God?  
Am I forgetting his love? Do I care not for the forgiveness  
he offers me?  
He suffered so much for me; will I not suffer at all for him?  
Yes, no more doubts; I believe; my soul is convinced.

I have heard a call to action from the voice of heaven.  
Alas! my soul is convinced, but my heart disagrees.

### Aria

Remorse weighs upon my breast,  
My heart loves its sinful ways;  
I am filled with doubt [I am confused], I am tortured,  
And know not which way to go.

I weep and suffer over my dilemma;  
I should like to turn towards my God;  
But how am I to free myself  
From the bonds of my own heart?

ACHIOR

### Aria

Heaven is thundering above the sinner's head  
And is sending a strong arm  
And courageous heart to destroy him.

The arrow of divine vengeance  
Has already been sharpened  
By righteous fury.

MARY, THE MOTHER OF JAMES

### Aria

My Jesus is dead:  
Who will comfort me?  
Stars, for pity's sake,  
Answer me that if nothing else.

I cannot go on living  
Now that I have lost my Sun:  
Alas, when shall I see  
The fair light of his face again!

SAINTE AUGUSTIN

### Récitatif accompagné

Oui, je compte désormais me tourner seulement vers toi,  
mon Dieu, en toi je veux espérer.  
Fais qu'enfin je commence une vie meilleure.  
Rends-moi cette heureuse liberté  
que, mal conseillé, j'ai jusqu'à présent dédaignée...  
Ah, pas encore !  
Que dis-tu, âme coupable ?  
Ce bien que tu dois convoiter te déplaît-il donc ?  
Crains-tu que ton Dieu, trop prévenant,  
veuille te tirer d'un abîme si horrible ?  
Être à jamais heureux ou malheureux  
repose entre tes mains, et tu ne choisis pas ?  
Ah ! Il est trop amer d'abandonner pour toujours  
ce qui semblait le bien unique et suprême :  
je vivrai une vie misérable privé de vous, doux plaisirs  
du cœur.  
Et il faudrait vous abandonner ? Ah, non !  
Mais ne redouté-je point la colère de mon Dieu ?  
Oublié-je l'amour ? Il m'offre le pardon, je n'en ai cure :

il a tant souffert pour moi, et je ne veux pas souffrir pour lui ?  
Non, plus de doute, je crois, mon âme est déjà convaincue.

J'ai senti l'aiguillon de la voix du ciel.

Hélas ! l'âme est convaincue mais le cœur résiste.

### Air

Le remords m'opprime tant,  
Mon cœur aime ses plaisirs.  
Je doute et suis affligé [Je suis confus et affligé]  
Et ne peux me décider.

Mon état me peine et m'afflige,  
Je voudrais me tourner vers Dieu.  
Mais comment donc me défaire  
Des attaches de mon cœur ?

ACHIOR

### Air

Le ciel tonne sur la tête  
De l'impie et veut anéantir  
Son bras puissant, son cœur inflexible.

La ministre de la vengeance  
A déjà affûté les flèches  
D'une fureur des plus justes.

MARIE JACOBÉ

### Air

Il est mort, mon Jésus,  
Qui me consolera ?  
Dites-le-moi par pitié,  
Au moins vous, les étoiles.  
Je ne peux vivre maintenant  
Que je suis privée de mon soleil.  
Ah ! quand reverrai-je donc  
La splendeur de son regard ?

DER HEILIGE AUGUSTINUS

### Accompagnato-Rezitatif

Nur an dich, Gott, will ich mich von nun an wenden,  
in dich will ich meine Hoffnung setzen.  
Lass mich endlich ein besseres Leben beginnen.  
Gib mir jene glückliche Freiheit,  
die ich Unbesonnener bisher verachtete...  
Nein, noch nicht.  
Was sagst du, schändliche Seele?  
Missfällt dir denn das Gut, das du erschnen sollst?  
Fürchtest du, dass dein Gott dich zu bald  
von diesem grauvollen Abgrund zurückziehen will?  
Es ist in deiner Hand, ob du für immer  
glücklich oder elend sein wirst, und du zögerst?  
Es ist zu bitter, für immer zu verlassen,  
was einem das einzige und höchste Gut schien:  
Ich werde ein elendes Leben führen, eurer beraubt, süße Gefühle  
des Herzens.

Ich soll von euch lassen? Ah, nein.  
Aber fürchte ich denn nicht den Zorn meines Gottes?  
Soll ich der Liebe entsagen? Er bietet mir Vergebung an,  
doch nein:  
Er hat so viel für mich gelitten, will ich für ihn nicht leiden?  
Doch, ich will nicht länger zweifeln, ich glaube; meine Seele  
ist überzeugt.

Ich habe den Ansporn der Stimme des Himmels vernommen.  
O weh! Die Seele ist überzeugt, doch das Herz widersetzt sich.

### Arie

Gewissensqualen drücken mich,  
Das Herz liebt seine Sünde.  
Ich bin voller Zweifel, voller Kummer  
Und ich kann mich nicht entschließen.

Ich seufze und leide unter meinem Zustand.  
Ich möchte mich zu Gott hinwenden,  
Doch wie werde ich mich von den Fesseln  
Meines Herzens lösen können?

ACHIOR

### Arie

Der Himmel läst den Donner grollen über dem Haupt des Frevlers,  
Schon schickt er einen starken Arm,  
Ein unbezwingbares Herz, um ihn niederzustrecken.

Der Pfeil ist bereit  
Als Vollstrecker der Rache  
Des gerechten Zorns.

MARIA DI GIACOBBE

### Arie

Mein Jesus ist tot.  
Wer wird mich trösten?  
Ich flehe euch an, sagt es  
Mir doch, ihr Sterne.  
Ich kann nicht mehr leben,  
Nun, da meine Sonne nicht mehr ist.  
Ach! Wann werde ich  
Sein schönes Licht wiedersehen?

Recorded: 5–6, 8–9, 11–12.VI.2020,  
RIFFX Studio 1, La Seine Musicale, Boulogne-Billancourt  
Executive Producer: Alain Lanceron  
Recording Producer: Étienne Collard  
Sound Engineer: Michel Pierre

Musicological research: Philippe Jaroussky & Yannis François  
Performance editions: © Édition Ensemble Artaserse – Yoko Nakamura;  
except © Édition Charybde & Scylla – Yannis François (*Abramo, Dio sul Sinai*)  
Sung text translations: Susannah Howe (English);  
Daniel Fesquet (Français); Daniela Wiesendanger (Deutsch)

Artist photography: Simon Fowler · Wardrobe design: *agnès b.*

Illustration CHAGALL (p.9):

© ADAGP, Paris

Photo © RMN-Grand Palais (musée Marc Chagall) / Adrien Didierjean

Illustrations CARAVAGGIO, CHAMPAIGNE (pp. 3, 15, 22): Public domain

Design: Marc Pellerin

Booklet artwork and editorial: WLP Ltd

A Warner Classics/Erato release, ℗ & © 2020 Parlophone Records Limited  
**warnerclassics.com**

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.  
Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.



