



© Emile Ashley

MARIA MADDALENA – Maria Grazia Schiavo, *soprano*

MARIA DI GIACOBBE – Silvia Frigato, *soprano*

GIUSEPPE D'ARIMATEA – Martina Belli, *alto*

NICODEMO – Anicio Zorzi Giustiniani, *tenor*

CENTURIONE – Ugo Guagliardo, *bass*

STAVANGER SYMPHONY ORCHESTRA

FABIO BIONDI, *conductor*



Recorded at the Stavanger Symphony Hall, Norway, in January 2014

Engineered by Per Ravnaas

Produced and edited by Peter Laenger

Executive producers: Kristiane Norvoll (Stavanger Symphony Orchestra), Carlos Céster (Glossa)

Editorial director: Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz, Mark Wiggins

Cover photographs: Giuseppe Sanmartino, *Cristo velato* (1753),

Cappella Sansevero, Naples (guided tour for blind people) – © ANSA

© 2015 note 1 music gmbh

ANTONIO CALDARA (c.1671-1736)

Morte e sepoltura di Christo

Oratorio. Libretto by Francesco Fozio. Vienna, 1724

CD I PRIMA PARTE [64:06]

01	Motet: <i>Laboravi in gemitu meo</i> [Antonio Caldara]	2:36
02	INTRODUZIONE	4:26
03	Aria: <i>Deb sciogliete</i> (Maria Maddalena)	4:41
04	Recitativo: <i>Caro Gesù</i> (Maria di Giacobbe)	0:58
05	Aria: <i>È morto il mio Gesù</i> (Maria di Giacobbe)	7:47
06	Recitativo: <i>In mar di sangue assorto</i> (Giuseppe)	1:12
07	Aria: <i>Io sò, che intanto</i> (Giuseppe)	3:10
08	Recitativo: <i>O Redentor</i> (Nicodemo)	1:17
09	Aria: <i>Gioia la cruda morte</i> (Nicodemo)	4:17
10	SONATA: <i>LARGHETTO – ALLEGRO</i> [Antonio Caldara]	1:46
11	Recitativo: <i>Di fosco, e tetro ammanto</i> (Centurione)	0:58
12	Aria: <i>Si; ravvisan</i> (Centurione)	5:28
13	SINFONIA: <i>LARGO</i> [Johann Joseph Fux]	1:38
14	Recitativo: <i>A te, vivendo</i> (Maria Maddalena)	1:23
15	Aria: <i>Io t'offesi</i> (Maria Maddalena)	7:33
16	Recitativo: <i>Si; chiuse le pupille</i> (Maria di Giacobbe)	0:50
17	Aria: <i>Lasciami, eterno Amante</i> (Maria di Giacobbe)	3:56

18	Recitativo: <i>Mani Divine</i> (Giuseppe)	1:08
19	Arioso & recitativo: <i>Crudi ferri</i> (Giuseppe, Nicodemo)	0:38
20	Aria a 2: <i>Crudi ferri</i> (Giuseppe, Nicodemo)	3:32
21	Recitativo: <i>Dogliosi miei sospiri</i> (Maria Maddalena, Maria di Giacobbe)	0:53
22	Coro: <i>Ecco svelati</i>	3:48

CD II SECONDA PARTE [60:31]

01	Motet: <i>Transfige dulcissime Jesu</i> [Antonio Caldara]	2:01
02	SONATA "AL SANTO SEPOLCRO" [Antonio Vivaldi]	4:03
03	Recitativo: <i>Fortunata alma mia</i> (Giuseppe)	0:58
04	Aria: <i>Languire, morire</i> (Giuseppe)	7:12
05	Recitativo: <i>Amabile mio ben</i> (Nicodemo)	0:59
06	Aria: <i>Ab ti tradi</i> (Nicodemo)	4:40
07	Recitativo: <i>Tra bianchi lini involto</i> (Giuseppe, Nicodemo, Centurione)	1:36
08	Aria: <i>Verde tronco, ove lo scuote</i> (Centurione)	4:11
09	Recitativo: <i>Vieni, compagna fida</i> (Maria Maddalena)	0:57
10	Aria: <i>Cari marmi</i> (Maria Maddalena)	5:43
11	Recitativo: <i>Urna gentil</i> (Maria di Giacobbe)	0:50
12	Aria: <i>Con tè favello</i> (Maria di Giacobbe)	3:48
13	Recitativo: <i>Gelido occaso</i> (Giuseppe)	1:12
14	Aria: <i>Parto: restate in pace</i> (Giuseppe)	8:19
15	SINFONIA CONCERTATA: <i>ADAGIO – ALLEGRO</i> [Antonio Caldara]	3:52
16	Recitativo: <i>Da questa ombrosa reggia</i> (Maria Maddalena)	0:45
17	Aria: <i>Passaggier, qui ferma il passo</i> (Maria Maddalena)	3:55
18	Recitativo accompagnato: <i>Vedove Madri</i> (Giuseppe)	1:26
19	Coro: <i>La pienezza de' tempi</i>	3:51



Maria Grazia Schiavo



Silvia Frigato



Martina Belli



Anicio Zorzi Giustiniani



Ugo Guagliardo

STAVANGER SYMPHONY ORCHESTRA
FABIO BIONDI, *conductor*

violins I

Fabio Biondi
Francesco Ugolini
Sveinung Sand
Ingerine Dahl
Erica Jang
Bjarte Mo

violins II

Harald Grimsrud
Colette Overdijk
Sayaka Takeuchi
Aya Muraki
Amanda H. Horn
Sunniva C. Fossum

violas

Wouter Raubenheimer
Emma Hagenstrøm
Gunnhild Nordahl
Beatrice Bjørnsen

cellos

Liv Opdal
Hjalmar Kvam
Katarina Svendsen

double bass

Igor Eliseev

cbalumeau

Lorenzo Coppola

bassoon

Robert Rønnes

trombone

Karl Frisendahl (*alto*)
Ebbe Sivertsen (*tenor*)

timpani

Odd Børge Sagland

organ & harpsichord

Salvatore Carchiolo

theorbo

Giangiaco Pinardi

Stavanger Symphony Orchestra

Stavanger Symphony Orchestra (SSO) has become one of the most successful orchestras in Scandinavia. In recent years it has achieved major artistic development and attracted an ever greater following, both inside and outside Norway. This success partly accounts for the fact that, in the Autumn of 2012, the orchestra was able to move into a new concert hall, built to the highest European standards. From the Autumn of 2013, the Venezuelan conductor Christian Vásquez is Chief Conductor, while Fabio Biondi is the current Artistic Leader for Baroque and Classical music.

From 1990, SSO has had a particular focus on authentic performance practice of the baroque and classical repertoire, working with Frans Brüggen, followed by Philippe Herreweghe, and since 2006 Fabio Biondi as artistic leaders. This collaboration has brought international success for the orchestra and highly acclaimed CD-recordings: Diapason d'Or 2012 (Biondi/Hallenberg), and Diapason découverte and Orphée d'Or – Prix Special 2014 (Biondi/Scarlatti's *Carlo Re d'Alemagna*). BBC Music Magazine announced this CD as their "Opera Choice" in April 2014.

During the last 20 years, the orchestra has visited several European countries, Japan and the USA, including a well received concert in Carnegie Hall in 2011, with Fabio Biondi conducting. During the 2014/2015 season, SSO tours Scandinavia with Christian Vásquez conducting, and Spain with Fabio Biondi to Madrid, Valencia and Cuenca.

The new home of SSO has proved to be an international top class concert hall with outstanding acoustical conditions. The hall has been described as a "temple of music" by French pianist Hélène Grimaud who took part in the opening gala performance in September 2012. Among other artists who have performed with the orchestra lately, praising the hall for its acoustics and beauty, are Leif Ove Andsnes, Truls Mørk, Hilary Hahn, Tabea Zimmermann, Bryn Terfel, Philippe Herreweghe and Yan-Pascal Tortelier.

SSO collaborates with Statoil. The orchestra's patron is His Royal Highness, Crown Prince Haakon.



ANTONIO CALDARA

Morte e sepoltura di Christo

The Venetian-born Antonio Caldara (b.1670/71) was long involved with oratorio before he wrote *Morte e sepoltura di Christo* for the sequence of oratorios performed in the Hofkapelle at the imperial court in Vienna during Lent, 1724.

His connection with the genre goes back to the late 1690s, the decade of the earliest publications of his compositions – two sets of trio sonatas and a set of cantatas. Four oratorios dating from his years (1700–07) as *maestro* to Ferdinando Carlo, the Gonzaga Duke of Mantua, were revived in Rome during his time there as *maestro di cappella* to Francesco Maria Ruspoli, Prince of Cerveteri, from 1709 to 1716. These were joined by nine new oratorios; six were premiered during the remarkable Lent performances that followed Ruspoli's shift into his new palace on the Corso in 1715. A year later Caldara left Rome to become *Vice-Kapellmeister* to the Habsburg emperor, Charles VI in Vienna. There, the court's Lenten period could include performances of up to six newly written oratorios from the *Kapellmeister*, Johann Josef Fux, and the *Hof-Compositoren* Francesco Conti and Giuseppe Porsile. Caldara was to

contribute twenty-three works, eclipsing their efforts, before his death on 27 December 1736.

Caldara's musical style altered considerably throughout his Italian oratorios, but in Vienna it broadened into a cosmopolitan synthesis of Italian and German traits. In part this was due to the richer musical resource, both instrumental and vocal, at his disposal; in part to the musical inclinations of the emperor himself whose marked fondness for heavier, contrapuntal textures was carefully accommodated. In addition, Caldara was introduced to the *oratorio al santissimo sepolcro*, a variety unique to Vienna. With its libretto centred on the crucifixion of Christ, it was nearly always reserved for Holy Week and performed in the Hofkapelle alongside a replica of the Holy Sepulchre of Christ. The texts did not directly retell the biblical account but comprised a series of reflections (designed to inspire personal devotion) purporting to come from personages involved in some way in the events of the Passion.



Morte e sepoltura seems to encapsulate Caldara's responses to his new musical environment. After all, he had experienced it for seven years, observing, absorbing and adjusting to its expectations and opportunities. By 1724 he had already written eight oratorios for the court, including two *sepolcri* – one in 1717 for his very first Lenten period in Vienna.

The cast of *Morte e sepoltura* included some of the court's most experienced singers. The Italian castrati

sopranos Domenico Genovesi and the newly-engaged Giovanni Carestini took the roles of Maria Maddalena and Maria di Giacobbe; the veteran Gaetano Orsini (alto) was Giuseppe d'Arimatea and the top-ranking tenor Gaetano Borghi was Nicodemo. Christoph Praun (bass), one of the few highly-regarded German singers, took the part of the Centurione.

The court's instrumentalists were not overshadowed. Four of the fifteen arias call for obbligato accompaniments – solo violin, chalumeau, and trombone, and a trio of two trombones and a bassoon. The *obbligati* relieve the ubiquitous string accompaniments, even though these are well varied, ranging from four-part strings to unison violins with continuo. Such colouring may have enhanced the affective connotations of the libretto but at least in part, it also served as an aural substitute for the visual colouring of scenery, costume and action of opera. And, of course, it reminds us of Caldara's continuing appreciation of the resources of the *Hofkapelle*.

Unfortunately, we have no dated autograph manuscript for *Morte e sepoltura* but if Caldara adhered to his usual practice the oratorio would have been finished about three weeks before performance. Instrumental parts and vocal scores would then have been prepared and performers rehearsed. Such constraints of time were not unusual, but the close succession of performances of oratorios through Lent added pressure. Moreover, the sequence of 1724 (which had begun on 9 March) was unsettled by the birth of the Archduchess Maria Amalia on 5 April and a festive baptism the

next day – Caldara had a splendid *Te Deum* ready by 17 March. Then *Morte e sepoltura* apparently was performed on 7 April, a week before Good Friday.



As a setting for his emotive libretto, Francesco Fozio has his five characters gather for the burial of Christ and each in turn laments the death of *il Giesù* in recitative-aria scenas [CD 1, 3–12]. Although musically unrelated to all that follows, the two-part *Introduzione* [CD 1, 2] is foreboding. Its minor tonality intensifies the impact of the dissonant suspensions in the *adagio* opening; the taunt *allegro* fugue brings little relief. Indeed, a half close leads directly into the first aria. Immediately a sombre mood is set with the trombone and bassoon *obbligati* in Maria Maddalena's "Deh sciogliete" [CD 1, 3] which unfolds over an ostinato-like falling arpeggio in the bass that is usually echoed in another part including the voice. Chromaticisms abound especially for the weeping that accompanies her sorrow ("col lacrimare l'accompagna il mio dolor"). Very different is Maria di Giacobbe's "È morto" [CD 1, 5]. Oratorio and opera merge in this vast lament for a lost love. The impassioned outpouring is based on a sarabande with the sonorous string scoring now enriched by chromatic harmonies, now surrounding the soloist with subdued shadings. The broken phrases and the questioning "qui" as Maria seeks consolation are a *tour de force* of dramatic and expressive writing.

Giuseppe and Nicodemo reflect on the torn body and sacrifice of Christ. In the dark-toned "Io sò, che

intanto” [CD 1, 7] – violins and violas are in unison – Giuseppe declares in broken phrases that even his shattered soul (“l’alma frangere”) will not suffice to mourn the Christ’s death (“non basta a piangere il suo morir”) despite the lengthy wailing melismas derived from the descending chromatic line first heard in the opening ritornello. Caldara turns to the older continuo-accompanied aria with its detached concluding orchestral ritornello for Nicodemo’s “Gioia la cruda morte” [CD 1, 9] – perhaps to set apart this representative of the ancient Jewish heritage. Possibly the fugal writing of “Sì, ravvisan” [CD 1, 12] was to distinguish the Centurione, the only Roman character. However this learned *antico* style better represents the “l’eccelso Motore” while the texture in which a single idea penetrates all parts, voice included, aptly recalls how completely the great darkness He ordained engulfed the place of Crucifixion.

Radically changed are the second arias for the two Marias. Maddalena’s “Io t’offesi” [CD 1, 15] is one of remorse foreshadowed by the self-recrimination in the preceding recitative. Caldara captures her introspective desolation in a sparsely accompanied vocal line; the plaintive chalumeau obbligato, echoing rather than independent, is a reflection of inner musings. With “Lasciami, eterno Amante, morire nel dolor” [CD 1, 17] Maria di Giacobbe also turns inwards. Violins in companionable thirds and sixths support her wistful longing to die of grief for her Christ; melismas reinforce her determination “ti segua ed ami”. However, Giuseppe and Nicodemo long to take Christ’s sufferings upon themselves. A brief arioso develops into an extended

da capo duet “Crudi ferri” [CD 1, 20] as soloists voice their shared desire in thirds while unison violins climb agonizingly in brief motives as if recalling Christ’s torments, blow by blow.



In Part 2 the focus shifts to the burial of Christ. Giuseppe’s wonder and ecstasy at cradling Christ’s body taken from the Cross calls for the rhetoric of the most solemn moments of the liturgy, and an obbligato trombone accompanies the mystical experience of “Languire, morire” [CD 11, 4]. In the furious “Ah, ti tradi” [CD 11, 6] Nicodemo berates the “discepolo infedele” in angular phrases and virtuoso runs (doubtless crafted for Borghi) while unison violins and violas in turn seem to hurl epithets at “il traditore”. As Giuseppe and Nicodemo prepare Christ’s body for burial (“Tra bianchi lini” [CD 11, 7]) the centurion again dwells on the momentous events of the Crucifixion. Christoph Praun’s prowess is well exposed in his wide-ranging vocal line and particularly so in melismas depicting the trembling branches of the metaphorical “Verde tronco” [CD 11, 8].

At the tomb an overwrought Maria Maddalena begs the “Cari marmi” [CD 11, 10] to yield “il tesoro dell’alma mia”. She pleads in the most ornate vocal line in the oratorio to a rhapsodic violin accompaniment – Caldara perhaps recalling the Orpheus-Euridice legend and the persuasive power of music. In turn, Maria di Giacobbe seeks some response from the tomb. In “Con tè favello” [CD 11, 12] voice and its *senza basso* accompa-

niment are united, rhythmically and melodically, in this one desire, yet expectant pauses after the repeated “rispondi” go unanswered. Giuseppe calls a halt. Let the “caro Giesù” lie in peace (“Parto: restate in pace” [CD 11, 14]). A throbbing bass line supports a resigned benediction; upper strings are subdued; chromaticisms and diminished chords add to the anguished departure; nothing lifts the despondent atmosphere.

Maria Maddalena moves away but vows to return. The traveller shall stop and worship he who lies within the tomb; footsteps seem to halt within the flowing accompaniment of “Passaggier” [CD 11, 17]. Let soft laments adorn the dwelling of the sleeping Christ; the melisma at “riposa” returns at “mesti carmi”. In the only accompanied recitative in the oratorio [CD 11, 18], Giuseppe reaches beyond his companions and invokes a wider community to mourn a Christ “morto e sepolto”.

Caldara’s careful text setting in the arias continues in the madrigal-like choruses (with *colla parte* accompaniments) that close both parts of *Morte e sepoltura*. Shifts in tempo and texture enhance Fozio’s succession of thoughts and aphorisms. We may note the flexibility of the opening *andante* of “Ecco svelati” [CD 1, 22] as Jerusalem is shamed, and its climax in the *grave* homophonic “Mira il tuo Dio” before Caldara unleashes the fiery fugue that lashes “Giudea perversa ed Israele ingrato”. In “La pienezza de’ tempi” [CD 11, 19] we may admire the expression of wonder at “la grand’opra è compita” and in particular the simultaneous presentation of deed and consequence (“Sua dura morte almen / sia nostra vita”) in the ensuing virtuoso double fugue. Such

writing confirms Caldara’s skill as a contrapuntist – and the favour deservedly accorded him by Charles VI.



Several other compositions are included in this recording – some by Caldara, others by *Kapellmeister* Fux, and Antonio Vivaldi (1678-1741) whose contact with Caldara is less certain.

Each Part of *Morte e sepoltura* is prefaced with a motet from Caldara’s twelve *Motetti a due e tre voci* Op. 4, published in Bologna in 1715 and fulsomely dedicated to Cardinal Pietro Ottoboni, vice chancellor of the Roman Catholic church. *Laboravi in gemitu* [CD 1, 1] is for alto, tenor and bass, and *Transfige dulcissime Jesu* [CD 11, 1] for alto and bass. Textures are fluently contrapuntal; structures sectional; vocal lines, especially in *Laboravi*, are appropriately enriched with affective harmonies and chromaticisms.

Within Part 1 of *Morte e sepoltura* we have the *allegro* movement [CD 1, 10] from Caldara’s *Sonata a quattro III* – originally the *Introduzione* to his oratorio *Sedecia* (1732). The usual fugal structure of the fast movements of the oratorio *introduzioni* is instantly recognizable. The striding subject and its agile countersubject are particularly notable. Alongside this, Fux’s brief sonata, scored for wind instruments [CD 1, 13], is a more sombre affair with its relentless contrapuntal texture and a second movement that is scarcely an *allegro*.

Vivaldi’s undated *Sonata “Al Sancto Sepolcro”* RV 130 [CD 11, 2] may have been an occasional work for per-

formance in the chapel of La Fava – the Venetian orphanage where Vivaldi began as *maestro di violino* in 1703. There is a tormented intensity in both movements, but the *adagio* with its remarkably sparse and desolate opening, abrupt dynamic contrasts and audacious shifts of tonalities, borders on Romantic expressiveness. Caldara's *Sinfonia Concertata* is far more abstract [CD 11, 15]. Scored for five-part orchestra it is perhaps a companion of his earliest oratorios. In both movements (the first two of four) the two solo violins are preoccupied with various arpeggio figurations; the orchestra colours and supports their intertwinings.

BRIAN W. PRITCHARD

ANTONIO CALDARA

Morte e sepoltura di Christo

Antonio Caldara (né à Venise en 1670 ou 71) avait une longue pratique de l'oratorio quand il composa *Morte e sepoltura di Christo* pour la série d'oratorios interprétés à la Hofkapelle de la cour impériale de Vienne durant le temps de carême en 1724.

Caldara aborda cette forme musicale vers la fin des années 1690, à l'époque des premières compositions publiées – deux séries de sonates en trio et une série de cantates. Quatre oratorios, datant de ses années de *maestro* du duc de Mantoue Ferdinando Carlo di Gonzaga (1700-07), se jouaient à Rome alors qu'il y occupait, de 1709 à 1716, la fonction de *maestro di cappella* de Francesco Maria Ruspoli, prince de Cerveteri. À ces oratorios, Caldara en rajouta neuf nouvellement composés ; six furent créés durant les remarquables représentations de carême qui suivirent l'installation de Ruspoli dans son nouveau palais du Corso en 1715. Un an plus tard, Caldara laissa Rome pour Vienne où il occupa le poste de *Vice-Kapellmeister* de l'empereur Charles VI de Habsbourg. Dans sa cour, les représentations durant le temps de carême pouvait inclure jusqu'à six nouveaux oratorios composés par le

Kapellmeister Johann Josef Fux et les *Hof-Compositoren* Francesco Conti et Joseph Porsile. Avec une contribution de vingt-trois œuvres, depuis son arrivée à Vienne jusqu'à sa mort le 27 décembre 1736, Caldara éclipse tous ses collègues.

Le style de Caldara se modifia considérablement tout au long de ses oratorios italiens pour s'épanouir, à Vienne, en une synthèse cosmopolite d'éléments italiens et germaniques. Ceci, d'une part, grâce à la plus grande richesse des ressources musicales, instrumentales et vocales, mises à sa disposition et, d'autre part, aux goûts musicaux de l'empereur que le compositeur devait satisfaire, particulièrement sa prédilection pour les structures contrapuntiques ayant du poids. En outre, Caldara s'initia à l'*oratorio al santissimo sepolcro*, une variété particulière à Vienne. Avec un livret centré sur la crucifixion du Christ, cet oratorio était généralement réservé pour la Semaine sainte et interprété à la Hofkapelle à côté d'une réplique du Saint-Sépulcre. Les textes ne se calquaient pas exactement sur le récit biblique mais comprenaient une série de réflexions (conçues pour inspirer la dévotion personnelle) censées provenir des personnages impliqués d'une certaine façon dans les événements de la Passion.



Morte e sepoltura semble synthétiser les réponses de Caldara à ce nouveau contexte musical qu'au long de sept années, il avait expérimenté, observé, absorbé et ajusté à ses espérances et à ses perspectives. En 1724, il avait déjà composé huit oratorios pour la cour, y com-

pris deux *sepolcri* – l'un en 1717, pour son premier temps de Carême à Vienne.

La distribution de *Morte e sepoltura* comprenait certains des chanteurs les plus expérimentés de la cour. Les rôles de Marie la Magdaléenne et de Marie Jacobé⁽¹⁾ furent confiés aux castrats sopranos italiens Domenico Genovesi et Giovanni Carestini qui venait d'être engagé ; le vétéran Gaetano Orsini (alto) était Joseph d'Arimathie et Gaetano Borghi, le ténor le plus renommé, Nicodème. Christoph Praun (basse), l'un des chanteurs allemands les plus réputés, interprétait le personnage du Centurion.

Les instrumentistes de la cour n'étaient pas pour autant relégués au second plan. Quatre arias sur quinze demandaient un accompagnement *obligato* : violon soliste, chalumeau, et trombone, ainsi qu'un trio formé par deux trombones et un basson. Les *obbligati* allègent quelque peu l'omniprésence des cordes dans les accompagnements – eux-mêmes variés – allant de l'écriture à quatre parties aux violons à l'unisson avec le continuo. Ces couleurs orchestrales ont pu rehausser les connotations affectives du livret et, au moins en partie, servirent aussi de substitut auditif à la coloration visuelle du décor, des costumes et de la trame de l'œuvre. Et, bien sûr, le traitement de l'orchestre nous rappelle l'estime constante de Caldara pour les ressources de la Hofkapelle.

Nous n'avons malheureusement pas de manuscrit autographe daté de *Morte e sepoltura* mais si Caldara avait suivi sa pratique habituelle, l'oratorio aurait été terminé à peu près trois semaines avant la date de la

représentation : le temps de permettre la préparation des partitions pour les instruments et les voix, et les répétitions. Ces contraintes de temps n'étaient pas inhabituelles, mais les interprétations rapprochées des oratorios durant le carême augmentaient la pression. De plus, la séquence de 1724 (débutant le 9 mars) avait été troublée par la naissance de l'archiduchesse Maria Amalia le 5 avril et la fête de baptême le lendemain – Caldara avait composé un magnifique *Tè Deum* pour le 17 mars. Il semble que l'interprétation de *Morte e sepoltura* eut lieu le 7 avril, une semaine avant le Vendredi saint.



Francesco Fozio structure son émouvant livret en rassemblant ses cinq personnages pour l'enterrement du Christ, chacun pleurant la mort de *Giesù* dans une scène avec récitatif & aria [CD 1, 3-12]. Bien que sans rapport musical direct avec tout ce qui suit, l'*Introduzione* [CD 1, 2] en deux mouvements a une fonction prémonitoire. Sa tonalité mineure intensifie l'impact des suspensions dissonantes au début de l'*Adagio* tandis que l'*Allegro*, une fugue railleuse, offre un moment de détente. De fait, une cadence imparfaite⁽²⁾ conduit directement à la première aria. Immédiatement, le trombone et le basson *obbligati* contribuent à instaurer un climat sombre pour le « Deh sciogliete » de Marie la Magdaléenne [CD 1, 3] qui se déroule sur un arpegge évoquant un ostinato confié à la basse continue, et résonant comme un écho dans d'autres instruments, voix incluse. Les chromatismes abondent particulièrement dans les pleurs

qui accompagnent sa douleur (« col lacrimare l'accompagnò il mio dolor »). « È morto » de Marie Jacobé [CD 1, 5] est très différent : l'oratorio et l'opéra confluent dans cette vaste plainte de l'amour perdu. L'effusion passionnée est basée sur une sarabande confiée aux cordes, tantôt enrichies ici par des harmonies chromatiques, tantôt enveloppant la soliste dans des ombres tamisées. Les phrases rompues et le « qui » interrogatif de Maria cherchant une consolation sont un tour de force d'écriture dramatique et expressive.

Joseph et Nicodème méditent sur le corps déchiré du Christ et sur son sacrifice. Dans « Io sò, che intanto » [CD 1, 7] au ton sombre – violons et altos à l'unisson – Joseph déclare, en phrases interrompues, que même son âme brisée (« l'alma frangere ») ne suffira pas à pleurer la mort du Christ (« non basta a piangere il suo morir ») malgré les très longs mélismes plaintifs dérivés de la première phrase chromatique descendante dans le refrain du début. Caldara a recours au style plus ancien de l'aria accompagnée par le continuo avec refrain conclusif séparé, joué par l'orchestre pour « Gioia la cruda morte » de Nicodème [CD 1, 9] – sans doute pour singulariser ce représentant de l'ancienne tradition juive. L'écriture fuguée de « Sì, ravvisan » [CD 1, 12] devait probablement distinguer le Centurion, seul personnage romain. Cependant, ce style *antico* savant représente mieux « l'eccelso Motore » tandis que la texture où toutes les parties, voix incluse, sont générées par une seule idée rappelle d'une façon appropriée la grande obscurité qu'il avait convoquée pour recouvrir le lieu de la Crucifixion.

Le changement est radical pour les secondes arias des deux Marie. « Io t'offesi » de la Magdaléenne [CD 1, 15] est un chant de remords annoncé par l'auto-réécriture du récitatif précédent. Caldara exprime la désolation introspective de la Magdaléenne par une ligne vocale à l'accompagnement dépouillé ; le chalumeau *obligato* plaintif, en écho plutôt qu'indépendamment, exprime des songeries intimes. Avec « Lasciami, eterno Amante, morire nel dolor » [CD 1, 17], Marie Jacobé intériorise aussi son chant. Les violons, dans une aimable harmonie de tierces et de sixtes, soutiennent son désir nostalgique de mourir ou de souffrir pour le Christ ; des mélismes renforcent sa détermination exprimée dans « ti segua ed ami ». Cependant, Joseph et Nicodème souhaitent ardemment se charger des souffrances du Christ. Un bref arioso se développe en un duo *da capo* amplifié, « Crudi ferri » [CD 1, 20], où les solistes expriment leur désir commun au moyen de tierces tandis que les violons à l'unisson gravissent, en agonisant, les brefs motifs qui semblent évoquer les tourments du Christ, en n'en omettant aucun.



Dans le second volet de l'œuvre, l'attention se centre sur l'enterrement du Christ. L'émerveillement et l'extase de Joseph enveloppant le corps du Christ descendu de la croix exige la rhétorique des moments les plus solennels de la liturgie, et un trombone *obligato* accompagne l'expérience mystique de « Languire, morire » [CD 11, 4]. Dans son furieux « Ah, ti tradi » [CD 11, 6], Nicodème

réprimande le « discepolo infedele » avec des phrases angulaires et des passages rapides (certainement conçus pour Borghi) tandis que les violons et les altos à l'unisson semblent, tour à tour, lancer l'anathème sur « il traditore ». Tandis que Joseph et Nicodème préparent le corps du Christ pour l'enterrer (« Tra bianchi lini » [CD 11, 7]), le Centurion revient sur ces événements d'une importance capitale. Le grand art de Christoph Praun est mis en évidence dans l'ample registre de la ligne vocale et particulièrement dans les mélismes décrivant le tremblement des branches du « Verde tronco » métaphorique [CD 11, 8].

Sur la tombe, Marie la Magdaléenne affligée prie les « chers marbres » [CD 11, 10] de lui rendre « il tesoro dell'alma mia ». La ligne vocale la plus ornée de l'oratorio est confiée à son imploration, avec un accompagnement rhapsodique au violon – Caldara évoque peut-être la légende d'Orphée et d'Eurydice ainsi que la force de persuasion de la musique. À son tour, Marie Jacobé tente d'obtenir une réponse de la tombe. Dans « Con tè favello » [CD 11, 12], la voix et son accompagnement *senza basso* sont unis, rythmiquement et mélodiquement, dans ce même désir, mais les pauses chargées d'espoir, après les « rispondi » réitérés, restent sans réponse. Joseph met fin à cette situation : laissez le « caro Giesù » reposer en paix (« Parto: restate in pace », [CD 11, 14]). Une ligne de basse palpitante supporte la bénédiction résignée ; les cordes aiguës sont tamisées ; les chromatismes et les accords diminués accentuent le départ angoissé ; rien n'allège l'atmosphère de désolation.

Marie la Magdaléenne s'éloigne mais fait le vœu de revenir. Le voyageur doit s'arrêter et vénérer celui qui gît dans la tombe ; les pas semblent s'arrêter et leur bruit disparaître dans la fluidité de l'accompagnement du « Passaggier » [CD 11, 17]. De douces plaintes ornent le lieu où le Christ dort ; le mélisme sur « riposa » revient avec « mesti carmi ». Dans le seul récitatif accompagné de tout l'oratorio [CD 11, 18], Joseph, au-delà des personnages qui l'accompagnent, invoque une communauté plus ample pour pleurer le Christ « morto e sepolto ».

L'attention que Caldara prête au texte des arias se retrouve dans les chœurs au style madrigalesque (avec les accompagnements *colla parte*) qui concluent chacun des deux volets de *Morte e sepoltura*. Les changements de tempo et de texture mettent en valeur l'enchaînement des pensées et des aphorismes du texte de Fozio. Nous pouvons apprécier la flexibilité de l'*Andante* au début de « Ecco svelati » [CD 1, 22] quand Jérusalem est soumise à la honte, et au moment du climax dans le *Grave* homophonique « Mira il tuo Dio » avant que Caldara ne déchaîne la fugue fougueuse qui fouette la « Giudea perversa » et « Israele ingrato ». Dans « La pienezza de' tempi » [CD 11, 19], admirons l'expression d'émerveillement (« la grand'opra è compita ») et en particulier la présentation simultanée de l'acte et de sa conséquence (« Sua dura morte almen / sia nostra vita ») dans la double fugue virtuose qui suit. L'écriture confirme la maîtrise de Caldara dans le contrepoint – ainsi que la faveur, méritée, de Charles VI.



Plusieurs œuvres n'appartenant pas à *Morte e sepoltura* sont incluses dans cet enregistrement ; certaines de Caldara, d'autres du *Kapellmeister* Fux et de Vivaldi (1678-1741) dont le contact avec Caldara est un fait moins certain.

Chaque volet de *Morte e sepoltura* est préfacé par un motet provenant des douze *Motetti a due e tre voci* Op. 4 de Caldara, publiés à Bologne en 1715 et dédiés dans les termes les plus flatteurs au cardinal Pietro Ottoboni, vice-chancelier de l'église catholique romaine. *Laboravi in gemitu* [CD 1, 1] est écrit pour alto, ténor et basse, et *Transfige dulcissime Jesu* [CD 11, 1] pour alto et basse. Les textures sont en contrepoint fluide ; les structures, modulaires ; les lignes vocales, particulièrement dans *Laboravi*, sont pertinemment enrichies par des chromatismes et des harmonies qui privilégient les climats affectifs.

Le premier volet de *Morte e sepoltura* contient l'*Allegro* [CD 1, 10] de la *Sonata a quattro* 111 de Caldara – qui était à l'origine l'*Introduzione* de son oratorio *Sedecia* (1732). La structure fuguée usuelle des mouvements rapides des *introduzioni* d'oratorio se reconnaît instantanément. Le sujet allant et son contresujet agile sont particulièrement remarquables. À côté, la brève sonate de Fux, écrite pour instruments à vent [CD 1, 13], est une œuvre plus sombre, avec sa texture contrapuntique continue et un second mouvement qui est à peine un *Allegro*.

La *Sonata « Al Sancto Sepolcro »* RV 130, non datée, de Vivaldi [CD 11, 2] pourrait être une œuvre de circonstance composée pour la chapelle de La Fava – l'orphelinat

venitien où le compositeur débuta comme *maestro di violino* en 1703. Un tourment intense imprègne les deux mouvements, mais l'*Adagio*, avec son début remarquablement dépouillé et désolé, ses contrastes dynamiques abrupts et ses audacieux changements de tonalités, atteint le seuil de l'expressivité romantique. La *Sinfonia Concertata* de Caldara [CD 11, 15], est bien plus abstraite. Écrite pour un orchestre à cinq parties, elle pourrait avoir des affinités avec ses premiers oratorios. Dans les deux mouvements (le premier et le deuxième des quatre qui constituent l'œuvre), les deux violons solistes sont absorbés par plusieurs formules d'arpèges ; l'orchestre colore et soutient leurs entrelacs.

BRIAN W. PRITCHARD
Traduit par Pierre Élie Mamou

NOTES

- (1) NDT. Appelée aussi « Marie femme de Clopas », Marie Jacobé, ou Marie mère de Jacques, est la sœur de la mère de Jésus (Évangile selon Saint-Jean, 19, 25).
(2) NDT. *Half close* ou cadence imparfaite: le renversement des accords amoindrit le caractère conclusif de l'enchaînement.

ANTONIO CALDARA

Morte e sepoltura di Christo

Antonio Caldara, 1670 oder 1671 in Venedig geboren, hatte sich schon lange mit der Gattung des Oratoriums beschäftigt, bevor er *Morte e sepoltura di Christo* schrieb. Dieses Werk entstand für eine ganze Reihe von Oratorien, die in der Fastenzeit 1724 von der Wiener Hofkapelle aufgeführt wurden.

Caldaras Verbundenheit mit diesem Genre geht auf die späten 1690-er Jahre zurück, das Jahrzehnt, in dem seine frühesten Kompositionen veröffentlicht wurden: zwei Sammlungen mit Triosonaten und eine mit Kammerkantaten. Aus seiner Zeit als *maestro* bei Ferdinando Carlo Gonzaga, dem Herzog von Mantua, stammen vier Oratorien, die in Rom nochmals zur Aufführung kamen, als er bei Francesco Maria Ruspoli, dem Fürsten von Cerveteri, von 1709 bis 1716 als *maestro di cappella* in Diensten stand. Dazu kamen bald neun neue Oratorien, wobei sechs anlässlich der berühmten Darbietungen zur Fastenzeit uraufgeführt wurden, die 1715 auf Ruspolis Umzug in den neuen Palazzo am Corso folgten. Ein Jahr später verließ Caldara Rom, um Vizekapellmeister am Hof des Habsburger Kaisers Karl VI. in Wien zu werden. Dort konnten in der

Fastenzeit bis zu sechs neu komponierte Oratorien des Kapellmeisters Johann Joseph Fux oder der Hofkomponisten Francesco Conti und Giuseppe Porsile zur Aufführung kommen. Caldaras Beitrag hierzu sollte bis zu seinem Tod am 27. Dezember 1736 schließlich 23 Werke umfassen und so die genannten Komponisten in den Schatten stellen.

Caldaras musikalischer Stil wandelte sich schon in seinen italienischen Oratorien beträchtlich und weitete sich in Wien zu einer kosmopolitischen Synthese mit italienischen und deutschen Zügen aus. Das ist teilweise auf die umfangreicheren musikalischen Ressourcen (sowohl Sänger als auch Instrumentalisten betreffend) zurückzuführen, die ihm zur Verfügung standen. Andererseits lag diesem Wandel aber auch der musikalische Geschmack des Kaisers zugrunde, dessen erklärte Vorliebe für schwerere kontrapunktische Strukturen sorgfältig beachtet wurde. Außerdem lernte Caldara das *oratorio al santissimo sepolcro* kennen, eine Gattung, die es nur in Wien gab. Die Libretti konzentrierten sich auf die Kreuzigung Christi und die Oratorien wurden fast immer in der Karwoche vor einem Prospekt des Grabes Christi in der Hofburgkapelle aufgeführt. Die Texte waren keine inhaltliche Wiedergabe der biblischen Erzählungen, sondern enthielten eine Reihe von Überlegungen, die der persönlichen Andacht als Anregung dienen sollten und aus der Perspektive von Personen geschrieben waren, die auf die eine oder andere Weise an den Geschehnissen der Passion beteiligt waren.



Morte e sepoltura scheint Caldaras Reaktion auf sein neues musikalisches Umfeld auf den Punkt zu bringen, mit dem er immerhin sieben Jahre lang seine Erfahrungen gemacht hatte, indem er beobachtete, Neues aufnahm und seine Erwartungen und Möglichkeiten anpasste. Im Jahr 1724 hatte er bereits acht Oratorien für den Hof geschrieben, darunter zwei *Sepolcri*, wobei das erste im Jahr 1717 für seine erste Wiener Fastenzeit bestimmt war.

An der Aufführung von *Morte e sepoltura* wirkten mehrere der erfahrensten Sänger des Hofes mit. Die italienischen Kastratensoprane Domenico Genovesi und der neu engagierte Giovanni Carestini übernahmen die Rolle von Maria Maddalena und Maria di Giacobbe; der erfahrene Altist Gaetano Orsini verkörperte Giuseppe d'Arimatea und der Spitzentenor Gaetano Borghi sang den Nicodemo. Christoph Praun (Bass), einer der wenigen hoch angesehenen deutschen Sänger, übernahm die Partie des Centurione.

Doch auch die Instrumentalisten des Hofes standen nicht im Schatten. Vier der 15 Arien sind mit obligaten Begleitinstrumenten besetzt: Solovioline, Chalumeau, Posaune sowie ein Trio aus zwei Posaunen und einem Fagott. Diese *obbligati* lockern die allgegenwärtige Streicherbegleitung auf, auch wenn diese Begleitsätze sehr abwechslungsreich gestaltet sind und sich von vierstimmigen Streichern bis hin zu Violinen im Unisono mit Continuo- und Cembalo-Begleitung erstrecken. Dieser Farbenreichtum diene wohl dazu, den Affektgehalt des Librettos zu verdeutlichen, aber zumindest teilweise war er auch ein akustischer Ersatz für die fehlenden

optischen Reize, die das Bühnenbild, die Kostüme und die Bewegungen in einer Oper geliefert hätten. Überdies ruft diese Kompositionsweise ins Gedächtnis, wie sehr Caldara die Ressourcen der Hofkapelle schätzte.

Leider ist kein autographes und datiertes Manuskript zu *Morte e sepoltura* überliefert, aber wenn Caldara auch in diesem Fall seiner üblichen Vorgehensweise treu blieb, war das Oratorium wohl ungefähr drei Wochen vor der Aufführung fertiggestellt. Dann wurden die Instrumentalstimmen und Vokalpartituren vorbereitet und es fanden Proben mit den Ausführenden statt. Ein so enger zeitlicher Rahmen war nichts Ungewöhnliches, doch die schnelle Abfolge mehrerer Oratorienaufführungen während der Fastenzeit erhöhte den Druck noch. Überdies wurden die Aufführungen im Jahr 1724 (die am 9. März begonnen hatten) noch durch die Geburt der Erzherzogin Maria Amalia am 5. April und die feierliche Taufe am folgenden Tag durch-eingebracht – für diesen Anlass hatte Caldara am 17. März ein prachtvolles *Te Deum* fertiggestellt. Im Anschluss daran wurde *Morte e sepoltura* vermutlich am 7. April aufgeführt, eine Woche vor Karfreitag.



Als Rahmen seines emotionalen Librettos wählt der Autor Francesco Fozio eine Zusammenkunft der fünf handelnden Figuren, die sich zur Grablegung Christi treffen und nacheinander in jeweils einem Rezitativ und einer Arie den Tod Jesu beklagen [CD 1, 3-12]. Die zweiteilige *Introduzione* [CD 1, 2] wirkt unheilverkündend,

obwohl sie keinen musikalischen Zusammenhang mit dem Folgenden aufweist. Ihre Molltonart intensiviert die Wirkung der Vorhalte im eröffnenden *adagio*-Teil, und die höhnisch wirkende *allegro*-Fuge bringt wenig Erleichterung. Ein Halbschluss leitet direkt in die erste Arie über, Maria Maddalenas »Deh sciogliete« [CD 1, 3], in der mit den obligaten Posaunen- und Fagottstimmen umgehend eine düstere Atmosphäre aufkommt. Die Arie entwickelt sich über einem ostinatoartigen fallenden Arpeggio im Bass, das meistens von einem anderen Instrument oder von der Gesangsstimme wieder aufgegriffen wird. Besonders die Stellen, die Marias Weinen aus Trauer zum Inhalt haben (»col lacrimare l'accompagna il mio dolor«), zeichnen sich durch die häufige Verwendung von Chromatik aus. Ganz anders stellt sich dagegen Maria di Giacobbes »È morto« [CD 1, 5] dar. Oratorium und Oper verschmelzen in diesem ausgedehnten Lamento um eine verlorene Liebe. Dieser leidenschaftliche Ausbruch basiert auf einer Sarabande, deren klangvoller Streichersatz um chromatische Harmonien bereichert wird, die die Solistin mit gedämpften Schattierungen umgeben. Die unterbrochenen Sätze und das fragende »qui« sind eine *tour de force* der dramatischen und expressiven Schreibweise.

Giuseppe und Nicodemo sinnieren über den gemarterten Leib Christi und über sein Opfer nach. In der dunkel getönten Arie »Io sò, che intanto« [CD 1, 7] (Geigen und Bratschen spielen unisono) erklärt Giuseppe in abgerissenen Sätzen, dass selbst seine erschütterte Seele (»l'alma frangere«) nicht ausreichen wird, um den Tod Christi zu beklagen (»non basta a

piangere il suo morir«), ungeachtet der ausgedehnten wehklagenden Melismen, die aus den absteigenden chromatischen Linien abgeleitet werden, welche zuerst im Einleitungsritornell der Arie zu hören waren. Für Nicodemo »Gioia la cruda morte« [CD 1, 9] nimmt Caldara die ältere Form der Arie mit Continuo-Begleitung mit einem losgelösten abschließenden Orchesterritornell wieder auf – wömoglich, um diesen Vertreter der alten jüdischen Überlieferung von den anderen Figuren abzusetzen. Es ist denkbar, dass auch die fugierte Schreibweise von »Si, ravvisan« [CD 1, 12] dazu dienen sollte, Centurione, die einzige römische Figur, zu differenzieren. Dieser gelehrte *stile antico* repräsentiert »l'eccelso Motore« besonders gut. Der formale Aufbau, in dem ein musikalischer Einfall durch alle Instrumentalstimmen und den Vokalpart wandert, ist eine sehr treffende Wiedergabe der großen Finsternis, die über das ganze Land kam und den Ort der Kreuzigung umgab.

Die jeweils zweite Arie der Maria Maddalena und der Maria di Giacobbe unterscheidet sich radikal vom Vorangegangenen. Maddalenas »Io t'offesi« [CD 1, 15] hat ihre Gewissensbisse zum Inhalt, die sich im vorangehenden Rezitativ bereits angekündigt haben. Caldara fängt ihre introspektive Verzweiflung in einer spärlich begleiteten Vokalmelodie ein; das klagende obligate Chalumeau, das eher Echoeffekte als unabhängige Linien spielt, spiegelt das Nachgrübeln der Protagonistin wider. Mit »Lasciami, eterno Amante, morire nel dolor« [CD 1, 17] wendet sich auch Maria di Giacobbe nach innen. Die Geigen unterstützen ihre schwermütige

Sehnsucht, aus Trauer um ihren Christus zu sterben, in geselligen Terzen und Sexten. Melismen bekräftigen Marias Entschlossenheit: »ti segua ed ami«. Giuseppe und Nicodemo wollen Christi Leiden selbst auf sich nehmen. Ein kurzes Arioso entwickelt sich zu dem ausgedehnten Da-capo-Duett »Crudi ferri« [CD 1, 20], in dem die Solisten ihr Sehnen mit einer in Terzen geführten Linie zum Ausdruck bringen, während die Geigen im Unisono mit kurzen Motiven qualvoll in die Höhe klettern, als wollten sie an alle Martern Jesu erinnern.



Im zweiten Teil verschiebt sich der Schwerpunkt auf die Grablegung Christi. Giuseppees Verwunderung und sein Erstaunen, als er den Leib Christi nach der Abnahme vom Kreuz wiegt, verlangen nach der Rhetorik der feierlichsten Augenblicke der Liturgie, und eine obligate Posaune begleitet die mystische Erfahrung seiner Arie »Languire, morire« [CD 11, 4]. Mit dem rasenden »Ah, ti tradi« [CD 11, 6] beschimpft Nicodemo den »discepolo infedele« mit markigen Sätzen und virtuoson Läufen (die Borghi zweifellos auf den Leib geschrieben waren), während die unisono geführten Geigen und Bratschen dem »traditore« abwechselnd Schimpfworte zuzurufen scheinen. Als Giuseppe und Nicodemo den Leib Christi für die Grablegung bereit machen (»Tra bianchi lini« [CD 11, 7]) denkt der Centurione noch einmal über die folgenreichen Ereignisse der Kreuzigung nach. Chrisoph Prauns Fähigkeiten spiegeln sich im großen Tonumfang der Vokallinie und besonders in den

Melismen wider, die die zitternden Äste des metaphorischen »Verde tronco« [CD 11, 8] nachzeichnen.

Am Grab bittet die erschöpfte Maria Maddalena die »Cari marmi« [CD 11, 10], den »tesor dell'alma mia« aufzunehmen. Ihr Flehen erklingt in der am stärksten verzierten Melodielinie des gesamten Oratoriums zu einer rhapsodischen Geigenbegleitung; hier nimmt Caldara eventuell Bezug auf den Mythos um Orpheus und Eurydike und die Überzeugungsmacht der Musik. Maria di Giacobbe ihrerseits begehrt eine Antwort vom dem Grab. In ihrer Arie »Con te favello« [CD 11, 12] ist die Stimme rhythmisch und melodisch mit der Begleitung *senza basso* in diesem einzigen Wunsch vereint, doch die erwartungsvollen Pausen auf die wiederholte Aufforderung »rispondi« verhalten ohne Antwort. Giuseppe gebietet ihr Einhalt, und fordert, »caro Gièsu« in Frieden ruhen zu lassen (»Parto: restate in pace« [CD 11, 14]). Eine pochende Basslinie unterstützt einen resignierten Segen, die hohen Streicher spielen mit Dämpfer, Chromatik und verminderte Akkorde steigern die Beklemmung dieses qualvollen Abschieds, und nichts erhellt die allgemeine Verzagtheit.

Maria Maddalena geht fort, schwört jedoch zurückzukehren. Der Reisende möge einhalten und denjenigen anbeten, der im Grab liegt; die fließende Begleitung ihrer Arie »Passaggier« [CD 11, 17] wirkt so, als hielten Schritte mitten im Lauf an. Sanfte Klagen sollen die Wohnstätte des schlafenden Christus schmücken; das Melisma über »riposa« wird bei den Worten »mesti carmi« wieder aufgenommen. Im einzigen *Accompagnatore* Rezitativ des Oratoriums [CD 11, 18] geht Giuseppe

weit über seine Gefährten hinaus und beschwört eine größere Gemeinschaft herauf, um den toten und begraben Christus («morto e sepolto») zu betauern.

Caldaras sorgfältige Vertonung der Arientexte setzt sich in den madrigalartigen, *colla parte* begleiteten Chören fort, die beide Teile von *Morte e sepoltura* beschließen. Wechsel im Tempo und in der Faktur steigern Fozios Abfolge von Gedanken und Aphorismen noch weiter. Besonders bemerkenswert ist die Flexibilität des eröffnenden *andante* zu »Ecco svelati« [CD 1, 22], in dem Jerusalem angeklagt wird. Den Höhepunkt bildet das homophone *grave* über »Mira il tuo Dio«, ehe Caldara eine stürmische Fuge beginnen lässt, in der der Vorwurf »Giudea perversa ed Israele ingrato« ertönt. Im Chor »La pienezza de' tempi« [CD 11, 19] ist der Ausdruck des Stauens über die Worte »la grand'opra è compita« bewundernswert, ebenso wie die gleichzeitige Darstellung eines Geschehens und seiner Konsequenz (»Sua dura morte almen / sia nostra vita«) in der anschließenden virtuosen Doppelfuge. Diese Schreibweise macht Caldaras kontrapunktische Fähigkeiten deutlich und legt dar, warum er von Karl VI. so hoch geschätzt wurde.



Auf dieser Einspielung sind noch einige weitere Kompositionen zu hören, die von Caldara, vom Kapellmeister Johann Joseph Fux und von Antonio Vivaldi stammen, über dessen Verbindung zu Caldara allerdings weniger bekannt ist.

Jedem Teil von *Morte e sepoltura* wurde eine Motette aus Calderas zwölf *Motetti a due e tre voci* Op. 4 vorangestellt, die 1715 in Bologna veröffentlicht wurden und eine überschwängliche Widmung an Kardinal Pietro Ottoboni tragen, den Vizekanzler der Heiligen Kirche. *Laboravi in gemitu* [CD 1, 1] ist mit Alt, Tenor und Bass besetzt; *Transfige dulcissime Jesu* [CD 11, 1] wird von einer Alt- und einer Bassstimme gesungen. Die Machart ist flüssig und kontrapunktisch, die Motetten sind in Abschnitte eingeteilt und die Vokallinien sind (besonders in *Laboravi*) mit passenden affektbetonenden Harmonien und chromatischen Klängen angereichert.

Im ersten Teil von *Morte e sepoltura* erklingt das *Allegro* [CD 1, 10] aus Calderas *Sonata a quattro* 111, das ursprünglich die *Introduzione* zu seinem Oratorium *Sedecia* (1732) gewesen war. Der übliche fugierte Aufbau der schnellen Sätze aus *introduzioni* zu Oratorien ist hier sofort wiedererkennbar. Das schreitende Thema und sein agiles Kontrasubjekt sind besonders auffällig. Daneben erklingt noch eine kurze Sonate von Fux [CD 1, 13], die mit ihrer rastlosen kontrapunktischen Faktur eher düster anmutet; der zweite Satz *Allegro* trägt seinen Namen kaum zu Recht.

Vivaldis undatierte *Sonata »Al Sancto Sepolchro«* RV 130 [CD 11, 2] könnte ein Auftragswerk zur Aufführung in der Kapelle von La Fava gewesen sein, jenem venezianischen Waisenhaus, in dem Vivaldis Laufbahn als *maestro di violino* 1703 begann. Beide Sätze zeichnen sich durch eine qualvolle Intensität aus, aber das *Adagio* mit seiner außerordentlich kargen und trostlosen Eröffnung, seinen abrupten dynamischen Kontrasten

und den gewagten Tonartenwechslern nimmt schon beinahe die Expressivität der Romantik vorweg. Calderas *Sinfonia Concertata* ist wesentlich abstrakter [CD 11, 15]. Sie ist für ein fünfstimmiges Orchester geschrieben und könnte zeitgleich mit seinen frühesten Oratorien entstanden sein. In den zwei eingespielten Sätzen (den beiden ersten von insgesamt vier) sind die beiden Geigen

mit verschiedenen arpeggierten Figurationen beschäftigt; das Orchester koloriert und stützt ihre miteinander verflochtenen Linien.

BRIAN W. PRITCHARD
Übersetzung: Susanne Lowien



Parte prima

CD I

01

MOTET: LABORAVI IN GEMITU TEO

Laboravi in gemitu meo, lavabo per singulas noctes
lectum meum, lacrimis stratum meum rigabo.

02

INTRODUZIONE

03

MARIA MADDALENA

Deh, sciogliete, o mesti lumi,
l'alma afflitta in onde amare,
or ch'estinto è il mio Signor.
Se non basta il pianto in fiumi,
pure addita,
che, s'è morta la mia Vita,
vivo almen col lacrimare
l'accompagna il mio dolor.

04

MARIA DI GIACOBBE

Caro Gesù, qual ti rimiro, ah! lassa! Lacero, esangue!
e voi, mie luci ingrate, dal cieco orror di morte
oppresso il Divin lume al fin vedete, e tenebrose, e
cieche ancor non siete? Uccidetemi, affanni; che
giusto è ben che mora l'addolorata salma, in cui
già manca ogni conforto all'anima.

First part

MOTET: LABORAVI IN GEMITU TEO

I am wearied by my groaning; every night my tears
flood my bed; I soak my couch with my weeping.

INTRODUZIONE

MARY MAGDALENE

Ah, unhappy eyes, distil
into bitter waves my stricken soul,
now that my dear Lord is dead.
While rivers of tears suffice not,
still do they show
that, though my Life is dead,
my grief remains alive and
with weeping is accompanied.

MARY, THE MOTHER OF JAMES

Beloved Jesu, alas, what vision of you meets my gaze.
Mutilated, lifeless! And you, cruel eyes, can you see
the Divine light darkened for good by the black horror
of death and not be overclouded, not blinded? Kill
me, o torments; for it is right that a grief-rent body
whose soul has no hope of consolation should die.

05

MARIA DI GIACOBBE

È morto il mio Gesù:
chi me consolerà,
ditemi per pietà,
voi, stelle, almeno.
Viver non posso più,
or che il mio Sol non hò:
Ahi quando rivedrò
suo bel sereno!

06

GIUSEPPE

In mar di sangue assorto, mio diletto Maestro, al fin
ti veggio! Senza spirito vital quel Divin spirto,
avvezzo un tempo a passeggiar sù l'acque: quel, da cui
tutto nacque a un detto onnipotente, come da
incomprensibile cagione; quel, già sotto uman velo in
terra nato; morir volesti, e pur sei Rè del Cielo.
Esanime, trafitto, in sembianza funesta, oh Dio! chi
ti rimira, hà di macigno il cor, se non sospira.

07

GIUSEPPE

Io sò, che intanto
mi struggo in pianto;
ma l'alma frangere
non basta a piangere
il suo morir.
Vedere un Dio

MARY, THE MOTHER OF JAMES

My Jesus is dead:
who will comfort me?
Tell me that, at least,
for pity's sake, o stars.
No longer can I live,
now that my Sun is gone:
alas, when shall I see
his serene beauty again!

JOSEPH OF ARIMATHEA

Beloved Master, I see you at the last, bathed in a sea
of blood! Bereft of vital spirit, the Divine spirit that
once walked upon water: the spirit from which all
did issue at your almighty word, as by a reason
beyond our understanding; the spirit which took on
human form here on earth; you have chosen death
and now are King of Heaven. O God, only one with
a heart of stone would not weep on seeing you thus,
lifeless, stabbed, death etched upon your brow.

JOSEPH OF ARIMATHEA

I know that for now
I am consumed by weeping;
yet my shattered soul
cannot shed enough tears
over his dying.
It is agony

per amor mio
sì flagellato
dall'uom spietato,
è un gran martir.

08

NICODEMO

O Redentor, caro Maestro, e Padre, de' tuoi poveri figli, col tuo sangue redenti, unica speme; lasso! come ti scorgo dall'esser tuo difforme! Sei fior, che in terra langue, e non più fiore, d'un'orgoglioso piede esposto all'onte. Or chi mai più ravvisa tuo bellezza cangiata in sì squallida forma, e d'oscuro pallor cinto il bel volto? Ahi quel, che a te volgo amoroso sguardo, è per l'anima mia mortale un dardo.

09

NICODEMO

Gioia la cruda morte,
mio Dio, sarà per me:
Morte senza di te
la vita in pene.
È troppo strana sorte
ridursi in tanto orrore
de' Cieli il gran Motore.
il sommo Bene.

10

SONATA: LARGHETTO – ALLEGRO

to see a God
thus flagellated
for my sake
by pitiless man.

NICODEMUS

O Saviour, beloved Teacher, and Father, only hope of your poor children, redeemed by your blood; alas! how changed I find you! You are a flower that withers in the soil and blooms no more, crushed by the scorn of a contemptuous foot. Who will ever again know your beauty, now so cruelly disfigured, your fair face wreathed in deathly pallor? Ah, when I turn my loving gaze upon you I feel an arrow pierce my mortal soul.

NICODEMUS

My Lord, brutal death
will be joy to me:
death without you,
a life of sorrow.
It is too strange a fate
that the divine Mover,
the supreme Good,
be brought to such horror.

SONATA: LARGHETTO – ALLEGRO

11

CENTURIONE

Di fosco, e tetro ammanto l'orbe terren coperto il mondo vide, e non più sole il sol, ma d'ombre orrende vestito, e insiem de' suoi splendori ignudo, far Teatro di duolo; e in più lugubre scena, diviso il vel del Tempio, l'uom crocifisso, e morto. Oh gran portento, Gloria del Giusto, e del Figliuol di Dio! Poichè tal lo comprende il pensier mio.

12

CENTURIONE

Sì; ravvisan l'eccelso Motore
con le tenebre il cielo, e la terra.
Veston lutto a languente Signore,
e più Febo splendente non erra.

13

SINFONIA: LARGO

14

MARIA MADDALENA

A te, vivendo, i santi piè rigai, mio Redentore amato, con le lacrime mie: di tanti errori indi pentita, e tua seguace, e amante, or bersagliato, e derelitto avanzo sol ti veggio d'opprobri, e di tormenti! Quel capo, oh Dio! quell viso, dagl'Angelici sguardi ognor bramato, altro non è, che di tiranno'orgoglio aspro, e barbaro scempio: fu coronato, è ver, quel tuo bel crine; ma tanti falli miei furon le spine.

CENTURION

The world has seen this earthly globe swathed in a cloak of darkness, its sun no longer bright but clothed in dread shadows, and thus shorn of all its splendours it is made a theatre of sorrow; and upon its bleak stage the veil of the Temple is rent in twain, a man hangs crucified, dead. O great portent, Glory of the righteous and of the Son of God! For as such does my mind understand it.

CENTURION

Yes; with this darkness, Heaven and Earth do respect the almighty Mover.
For the dying Lord they go into mourning
and resplendent Phoebus walks no more abroad.

SINFONIA: LARGO

MARY MAGDALENE

When you did live, beloved Saviour, I bathed your blessed feet in my tears: repenting my many sins, I followed and loved you, now I see you battered and abandoned, the victim of shameful insults and torture! Your head, o God! your face, ever loved by the gaze of the Angels, is marked by cruel and tyrannous pride, and by barbarous violence: a crown, 'tis true, was placed upon your fair brow; but my many sins did form its thorns.

15

MARIA MADDALENA
Io r'offesi, e piaghe atroci
preparai col mio fallir.
Fur mie colpe, e chiodi, e croci;
io cagion del tuo morir.

16

MARIA DI GIACOBBE
Si: chiuse le pupille, cui più bei raggi invido il sol non
ebbe, l'inclemenza fatal, che l'uomo atterra: Chiuse
bocca divina, da' cui sovrani accenti il nulla, e il
tempo ricevon leggi, e norma: ed io pur bocca, o
lumi, a' detti, o sguardi, misera, ancor non chiudo,
per lasciar' il mio frale, per seguir l'Increato, e
l'Immortale?

17

MARIA DI GIACOBBE
Lasciami, eterno amante,
morire nel dolor,
e sia, ch'estinta ancor
ti segua, ed ami.
Povera serva errante,
se a te mi chiamerai,
mio Caro, allor vedrai,
quant'io ti brami.

18

GIUSEPPE
Mani Divine, ah! vi contemplo, e gemo, con l'egro

MARY MAGDALENE
I wounded you, and my sins
led to your dreadful torture.
My wrongs were the nails, the cross;
you are dead because of me.

MARY, THE MOTHER OF JAMES
Yes: the fatal want of mercy that killed this man has
closed the eyes whose light the sun envied not,
though its own rays were outshone: it has closed the
divine lips, whose sovereign utterances rule time and
the void: and yet may I, unhappy woman, still not
close my lips or eyes and forsake my mortal frame to
follow my divine, immortal Lord?

MARY, THE MOTHER OF JAMES
Grant, eternal beloved,
that I may die of grief,
and that, though dead, I yet
may follow you, and love you.
Your lowly wandering servant,
if you call me unto you,
my Beloved, you will see,
how much I love you.

JOSEPH OF ARIMATHEA
Divine Hands, ah! I see you and groan, with the

mondo ancor; che un tempo voi l'ampia terra
fermaste in su gl'abissi, or'inchiodate al fin, su duro
legno del nostro amor par, che giungeste al segno.
Sacri piè, che guidaste pe'l sentiero del Cielo i nostri
passi, trafitti or ne insegnate, del Celeste Maestro in
muta voce, l'orme vostre a seguir con la sua croce.

19

GIUSEPPE
Crudi ferri, o piaghe amate,
deh recate
vostri affanni all'alma mia.

NICODEMO

Compagno a le tue brame ciò chiedo anch'io: deh
pure a me venite, spine, flagelli, e voi dolci ferite.

20

GIUSEPPE, NICODEMO
Crudi ferri, o piaghe amate,
deh recate
vostri affanni all'alma mia.
Di Giesù voi soste degni,
or sarete i dolci pegni
dell'amor, che vi desia.

21

MARIA MADDALENA
Dogliosi miei sospiri, in aure sparsi, ite a le crude

grieving world; for once you held the whole earth
over the abyss; now, at the last, you are nailed to the
hard wood of our love and it seems you have
achieved your goal. Blessed feet, you who have
guided our steps along the path to Heaven, now that
you are pierced teach us, in the silent voice of our
heavenly Master, to follow you and bear his cross.

JOSEPH OF ARIMATHEA
Pitiless nails, o cherished wounds,
ah, deliver
your suffering to my soul.

NICODEMUS

Sharing in your wishes, I too ask the same as you:
come to me, thorns, scourgings and you, sweet
lacerations.

JOSEPH OF ARIMATHEA, NICODEMUS
Pitiless nails, o cherished wounds,
ah, deliver
your suffering to my soul.
You were worthy of Jesus,
now you will be the sweet pledges
of the love that yearns for you.

MARY MAGDALENE
O sighs of grief, scattered to the winds, go forth to

Genti, e la pietà destando, quell'alme rie chiamate al sacro onore: ditele pur, ch'è morto il mio Signore.

MARIA DI GIACOBBE

Oh gran bontà d'un Dio! L'unica prole dell'eterno Padre spirò l'alma dolente: Ah! guerra di martir m'accende in seno letale ardor vorace, ripensando sconfitto il Dio di pace.

22

CORO

Ecco svelati al fin gl'alti misteri:
Odi Gerusalemme, è questi il verbo:
Ecco il monte: la Vittima, che pende,
è il Salvator del mondo,
reso così di tanti mali al pondo.
Mira il tuo Dio per te sì lacerato,
Giudea perversa, ed Israele ingrato.

the cruel peoples and, arousing their pity, summon those wicked souls to their sacred duty: tell them that my Lord is dead.

MARY, THE MOTHER OF JAMES

Oh, great and divine good! The only son of the eternal Father has given up his tortured spirit: Ah! a war of pain has lit a deadly and voracious flame within my breast, as I recall the vanquished God of peace.

CHORUS

Behold the high mysteries at last unveiled:
hear, Jerusalem, this is the word:
behold the mount: the Victim hanging here
is the Saviour of the world, brought to this pass
by the burden of our countless sins.
Look upon your God, thus defiled for your sake,
o corrupt Judaea, o thankless Israel.

Parte seconda

CD II

01

MOTET: TRANSFIGE DULCISSIME JESU

Transfige, dulcissime Domine Jesu, medullas et viscera animae meae.

02

SONATA "AL SANTO SEPOLCRO"

03

GIUSEPPE

Fortunata alma mia, cui dona in sorte benigno il Ciel stringer del Nume eterno l'umanata propago, benché recisa, oimè! dall'empie mani della barbara plebe. Ecco deposto da quell'infame tronco dell'universo il Creator, che stese ivi le braccia all'alme: O stupore, o pietade, o dolce amplesso! Qui vuò tutto d'amor strugger me stesso.

04

GIUSEPPE

Languire, morire
con tenero affetto,
Giesù mio diletto,
Qui voglio per tè.
La forte più bella,
che morte
non trova il cor mio,

MOTET: TRANSFIGE, DULCISSIME JESU

Sweetest Lord Jesus, pierce my soul to its innermost depths.

SONATA "AL SANTO SEPOLCRO"

JOSEPH OF ARIMATHEA

Blessed am I by a benign Heaven with the gift of embracing the eternal God's Son made man but, alas, cut down by the wicked hands of a barbarous people. Behold, lowered from that monstrous tree, the Creator of the universe, his arms open to all souls: O stupor, o pity, o sweet embrace! I wish my love would here consume me.

JOSEPH OF ARIMATHEA

Jesu my beloved,
for you would I here
languish and die
of loving affection.
My heart can imagine
no finer fate
than death

conforme al desio
di tanta mia fè.

o5

NICODEMO

Amabile mio ben, sommo contento del ciel, dell'uom,
che t'ama: Ecco le tue promesse, gl'annunziati eventi,
e al fin prescritto dall'eterno voler l'assunto frale:
Tanto d'uopo non era, e pur tanto facesti: o degna
impresa dell'immensa bontà! lascia, che almeno in
abbraccio tenace, ed amoroso consumi in pianto il
core, e del genere uman le parti adempia, se l'uom fù
l'omicida, e il traditore.

o6

NICODEMO

Ah ti tradi discepolo infedele:
Con barbaro disegno copri d'amor lo sdegno,
del titolo di pace
il tradimento.
E fù così dall'empia man crudele
schernito, poi ferito
il tuo bel sen, che giace,
e il lume spento.

o7

GIUSEPPE

Tra bianchi lini involto il cadavere santo in duro
avello trarre ne lice.

to fulfil the desire
of my abundant faith.

NICODEMUS

My dear beloved, supreme joy of heaven, of man,
who loves you: Behold your promises, the heralded
events, and your human frame, as ultimately
ordained by the eternal will: This much was not
necessary, and yet this much have you done: o worthy
offspring of divine bounty! Allow our hearts at least
in a firm and loving embrace to be consumed by
tears that reach all mankind, though man was your
murderer, and your betrayer.

NICODEMUS

Ah, a faithless disciple betrayed you:
with evil intent he veiled his scorn in love,
his treachery
in words of peace.
And thus by a cruel and ruthless hand,
your fair body lying here
was mocked, then pierced,
and its light extinguished.

JOSEPH OF ARIMATHEA

We must place his holy body, wrapped in cloths of
white linen, within the tomb.

NICODEMO

Io d'Arabe misture gl'aromati compongo: officio
mesto da noi si renda, e l'accompagni solo co'l canto
de' sospiri il nostro duolo.

CENTURIONE

O meraviglie degne! Dell'ordin del Creato l'opre
dissomiglianti, e i sensi espressi dal moto della terra,
da' sassi infranti, ed oscurato cielo, di lutto eran
divise, e del patire dell'Autor di natura, e Rè de' Regi,
mentre son queste, e sue fatture, e pregi. Ah! fu con
pompa sì lugubre il mondo del suo penar, del suo
morir facondo.

o8

CENTURIONE

Verde tronco, ove lo scuote
mano armata, e feritrice,
moto imprime a le sue fronde.
D'un regnante all'aurea note
ode il regno, e al dir felice
qual servile eco risponde.

o9

MARIA MADDALENA

Vieni, compagna fida, e meco ammira di quel
sasso fatal l'inclito onore, che gode, o che
riceve, e abbraccia il Redentore. Ecco il ciel,
che l'asconde: chi mi sostiene? Ahi duol, che
non m'uccidi, del mio cor sei tiranno: infausta

NICODEMUS

I shall prepare the aromatic balms of Araby: let us
carry out this sad task, our work accompanied only
by the song of our sighs of grief.

CENTURION

O momentous wonders! The disparate works of
Creation, and the meanings expressed by the quaking
of the earth, the broken rocks and the darkened sky,
have been rent by grief, and by the suffering of the
Author of nature, and King of Kings, while these
things are his doing and to his merit. Ah! with such
mournful pomp did the world speak eloquently of his
suffering and his death.

CENTURION

A green tree, where shaken by
an armed and violent hand,
passes its tremors on to its branches.
At the sound of a ruler's golden song
his kingdom listens, and to his happy words
replies in slavish echo.

MARY MAGDALEN

Come, faithful companion, and marvel with me at
the noble honour enjoyed by that fateful rock now
that it has received our Redeemer in its embrace.
Behold the heavens that conceal him: who will
sustain me? Alas, grief, you do not kill me but rule

meta a' miei giorni darei: contenta del mio ben
qui morirei.

IO
MARIA MADDALENA
Cari marmi, ed ombre quiete,
che chiudete
il tesor dall'alma mia,
deh pietosi rendetelo a mè.
Sì: conceda il vostro orrore
pace al core,
o permesso un dì mi sia,
che riposi tra voi la mia fè.

II
MARIA DI GIACOBBE
Urna gentil, che chiudi del bel foco divin la fredda
spoglia, ch'è pur la mia speranza, questi lamenti
ascolta. Io vivo appena, priva del suo sembante:
serbarlo tu non devi: mentr'io l'amai, mio cor sia suo
ricetto: arsa d'amore, e fede gelosa l'alma mia da te lo
chiede.

12
MARIA DI GIACOBBE
Con tè favello,
rispondi, ombra funesta;
bramo da te pietà.
Rigido avello,
la mia mercede è questa,
amor, non crudeltà.

my heart in tyranny: I would bring my days to an
untimely end: content with my lot I here would die.

MARY MAGDALEN
Dear rocky walls and tranquil shade,
you who now guard
the treasure of my soul,
ah, be merciful, return him to me.
Yes: may your horror vouchsafe
peace to my heart,
or may I one day be allowed
to lay my faith to rest within you.

MARY, THE MOTHER OF JAMES
Kindly urn, you who contain the cold ashes of the
divinely gleaming fire, remains in which I still place
my hope, hear my lament. Scarce can I live, bereft of
his person: 'tis not you should hold him: since I love
him, let my heart be his receptacle: burning with love
and jealous faith my soul asks this of you.

MARY, THE MOTHER OF JAMES
I am talking to you,
answer me, sepulchral shadow;
I long for your pity.
Unyielding tomb,
my reward is this,
love, not cruelty.

13
GIUSEPPE
Gelido occaso il vero sole ingombra: arido già
dell'acque vive è il fonte; e del suo picciol gregge
innamorato il buon Pastore ucciso: sepolcro illustre,
e degno, chi giace in te non sai: l'incompreso Tesor,
che non intendi, come erario del Ciel, tu lo
comprendi. Da te doglioso or che licenzio il guardo,
ti lascio il nobil pegno, de' gran misteri ò gran
custode, e segno.

14
GIUSEPPE
Parto: restate in pace;
A Dio, sembianze amate,
imagini adorate
del caro mio Giesù.
D'esservi ancor seguace
non son più fortunato,
or che vi pose il fato
in dura servitù.

15
SINFONIA CONCERTATA: ADAGIO – ALLEGRO

16
MARIA MADDALENA
Da questa ombrosa reggia, ove dimori, mio Rè
superno, il piè volgo lontano: ma teco resta col
pensier la mente, vivon teco gl'affetti: io presto a
te ritorno farò, tomba gradita; Angeli, custodirlo

JOSEPH OF ARIMATHEA
An icy nightfall obscures the true sun: the fountain
of life has now run dry; and the good Shepherd
loved by his little flock is slain: illustrious and worthy
tomb, you know not who lies within you:
unbeknownst to you, as Heaven's treasury you do
now contain a neglected Treasure. As I sadly take my
leave of you, I entrust to you this noble task, o great
Custodian of unfathomable mysteries.

JOSEPH OF ARIMATHEA
I go: rest in peace;
farewell, dear likenesses,
cherished images
of my beloved Jesus.
It is no longer my lot
to accompany you,
now that fate has bound you
in harsh servitude.

15
SINFONIA CONCERTATA: ADAGIO – ALLEGRO

16
MARY MAGDALENE
I shall walk far from this shadowy realm in which
you art come to rest, heavenly King: but my thoughts
will stay with you, my love will live with you: I shall
soon return to you, welcoming tomb; Angels, you

a voi conviene; ch'egli è il vostro Sovrano, e la mia vita.

17

MARIA MADDALENA

Passaggier, qui ferma il passo:

Peregrin del cielo adora,

che riposa in questi marmi.

Dando tregua al piè, ch'è lasso,

dolce fa la tua dimora,

e sua quiete in mesti carmi.

18

GIUSEPPE

Vedove Madri, addolorati Figli, popoli derelitti, lacrimosi, e di cenere cospersi, piangete pur da infausta tomba accolto lo Sposo, il Padre, il Rè, morto, e sepolto. Padre di Sion, Gerusalemme infida, poveri altari, e voi sacri ministri, co'l duolo accompagnate il sommo Sacerdote, il Giusto, e il Forte, posto in sen d'un sepolcro, in braccio a morte.

19

CORO

La pienezza de' tempi è giunta al fine, in cui l'eterno Padre l'Unigenito diè per l'uom protervo: La vittima è svenata: agno innocente per voi già morto è in Croce, alme redente. La grand'opra è compita: sua dura morte almen sia nostra vita.

must watch over him, for he is your Sovereign, and my life.

MARY MAGDALENE

Traveller, halt your steps here:

worship the pilgrim of heaven who rests within these walls.

As you rest your weary feet,

sweeten this tranquil place and the time

you do spend here with songs of grief

JOSEPH OF ARIMATHEA

Widowed mothers, grieving children, forsaken peoples, tearful and strewn with ashes, weep for the Bridegroom, the Father, the King, who lies dead and buried within this mournful tomb. Father of Zion, faithless Jerusalem, lowly altars and you holy ministers, with your grief accompany the supreme Priest, the Righteous One and the Mighty One, laid within this sepulchre, in death's embrace.

CHORUS

The fullness of time in which the eternal Father gave his only begotten son for the sake of proud mankind is ended: the victim is slain: for you, redeemed souls, an innocent lamb now hangs upon the Cross. The great Work has been fulfilled: let his cruel death be life to us.



GLOSSA

produced by

Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

for

NOTE 1 MUSIC GMBH

Carl-Benz-Str. 1

69115 Heidelberg

Germany

info@note1-music.com / note1-music.com

glossamusic.com