



Les Cris de Paris

Memento Mori

1 Chi vol che m'innamori ³⁴⁵ 8'24

Claudio Monteverdi (1567-1643) de *from* Selva morale e spirituale (ed. 1640)

2-10 Disperar di se stesso, *Cantata per oratorio à 5 morale, con instrumenti se si vuole*

Luigi Rossi (1597-1653) texte de text by Giovanni Lotti

· Sinfonia 0'46

· Disperar di se stesso (récit⁵ et trio³⁴⁵) 1'45

· Il mio niente è sempre niente⁵ 1'24

· Mai non nega a chi piange³ 1'58

· Spargete sospiri (quatuor¹²³⁵) 4'34

· Mirate là, sul Palestin Giordano⁴ 3'50

· Io voglio morire (quatuor¹²³⁵) 3'26

· Innamoratevi d'esser dolenti (trio³⁴⁵) 1'08

· Ultimo madrigale a 5: Allor che più pena¹²³⁴⁵ 3'23

11 Lamento de la Maddalena² 10'39

Anonyme, d'après le *from* Lamento d'Arianna de by Claudio Monteverdi

12-19 **O Cecità del misero mortale**, *Cantata à 5 con stromenti se si vuole*

Luigi Rossi texte de text by Giovanni Lotti

· Sinfonia	0'46
· O cecità del misero mortale (duo ³⁴)	3'32
· Riconosciti una volta (trio ¹²⁵)	3'49
· Ahi che publico inganno (récit ³ , duo ¹²⁵ et trio ³⁴)	5'33
· Quel tratto poi di vita ²	1'27
· Riconosciti una volta ¹²³⁴⁵	1'52
· Deh, rimira che seco ⁴	1'08
· Ultimo madrigale a 5: Non mi dir che sei stanco ¹²³⁴⁵	4'18

Edwige Parat ¹ / Karen Vourc'h ² / Manuel Nuñez Camelino³ /

Emiliano Gonzalez Toro⁴ / Lisandro Abadie⁵

Yuki Koike et Catherine Ambach: violons

Martin Bauer: viole de gambe

Jérôme Huille: lirone et violoncelle

Simon-Pierre Bestion de Camboulas: clavecin

Sébastien Daucé: orgue

Marco Horvat: théorbe et guitare

Bérengère Sardin: harpe

Direction musicale: Geoffroy Jourdain

La perspective Borromini

Rome, juillet 2012. Je suis face à la colonnade de Borromini au palais Spada, cet invraisemblable tour de force architectural qu'on appelle « Perspective Borromini » : en y mêlant l'art du trompe-l'œil à celui de la perspective, l'architecte y met en scène une galerie donnant l'illusion de mesurer plus de 35 mètres, quand elle en compte moins de 9.

Demain, je serai de retour à Paris pour l'enregistrement du programme *Memento Mori*, et je songe que rien ne saurait mieux illustrer le contenu de ce disque que cette perspective Borromini, ou plus exactement la contemplation de la perspective Borromini.

Ce trompe-l'œil, une fois identifié comme tel, nous enseigne à la fois que le chemin qui nous est donné à parcourir en une vie est plus court qu'on ne le croit¹, et que l'illusion dont nous venons d'être dupe est la preuve que nous ne pouvons nous fier à nos sens pour accéder à la Vérité.

Je m'émerveille de ce que le XVII^e siècle met en jeu : l'objet artistique qui devient son propre sujet ; il traite du caractère trompeur de toute représentation, tout en revendiquant la nécessité d'avoir recours à la séduction et de contenter le « vice » de la satisfaction esthétique comme degré ultime de l'éloquence.

Les œuvres qui figurent dans cet enregistrement, en

¹ *I due poli fatali Onde il corso mortal si regge e gira Son due brevi momenti* – Les deux pôles fatals entre lesquels toute la destinée du mortel s'ordonne ne sont que deux brefs instants (*La Cecità*, page 15).

particulier celles attribuées à Luigi Rossi, illustrent en musique ces considérations. Elles sont emblématiques des activités tenues dans les oratoires romains pendant les années du long pontificat (1623-1644) de Maffeo Barberini, le pape Urbain VIII.

Dans le sillage des préceptes de saint Philippe Néri, fondateur en 1575 de la congrégation de l'Oratoire de Rome, de nombreux lieux de dévotion qu'on appelle *oratori* (du latin *orare*: prier) se développent à Rome pendant tout le début du XVII^e siècle. On y tient des assemblées d'exercices spirituels, non liturgiques, en langue vernaculaire (autrement dit en italien et non en latin), dans lesquelles la musique va jouer un rôle prépondérant.

Par extension, le terme *oratorio* désigne également ces réunions de prières et, à partir des années 1640, les compositions musicales qu'on y interprète.

Dans son *Ritratto di Roma moderna* (portrait de la Rome moderne) édité en 1638, sorte de guide passionné de la ville éternelle, Pompilio Totti nous apprend que dans l'oratoire de la Chiesa Nuova, « chaque jour de la semaine, sauf le samedi, on y prêche quatre sermons d'une demi-heure chaque,

à la fin desquels des motets spirituels sont chantés », et que « du 1^{er} novembre jusqu'à l'Avent, il y a des oratorios de la dévotion avec de beaux sermons et de la musique pendant une heure et demie »; à l'oratoire du Santissimo Crocifisso – de San Marcello –, « les soirs de Carême, les meilleurs prédicateurs de Rome font des sermons encadrés d'excellentes musiques instrumentales et vocales ».

D'autres témoignages, tout au long du siècle, nous renseignent sur les pratiques de ces oratoires et sur l'importance du rôle dévolu à la musique qui, jouant sur les *affetti*, exalte les sentiments de dévotion de leur auditoire. L'un des plus intéressants demeure la préface à l'édition du *Teatro Armonico Spirituale* du compositeur Giovanni Francesco Anerio, signée par Orazio Griffi en 1619. On y lit: « pour attirer par une douce ruse les pécheurs aux exercices saints de l'Oratoire, [on y a] introduit la Musique en cherchant à ce qu'on chante des choses vulgaires² et dévotes, de façon à ce que les gens, attirés par le chant et par les paroles tendres, se montrent beaucoup plus disposés au profit spirituel³. »

2 *Volgare*, c'est-à-dire en italien.

3 Traduction d'Anne Piéjus.

Depuis longtemps déjà, les commanditaires de ces œuvres musicales spirituelles (cardinaux, papes, familles nobiliaires, congrégations) ont compris le potentiel de séduction des genres profanes. Il est intéressant de constater combien l'héritage de la pratique des laudes, combien l'attrait depuis longtemps avéré pour les basses obstinées et les *lamenti*, combien l'engouement pour de nouveaux genres musicaux, en particulier celui de l'opéra naissant, trouvent dans les oratoires un territoire privilégié, particulièrement disposé à l'innovation artistique, qui saura se mettre au service d'un message spirituel irrésistiblement attrayant.

La Réforme de l'église catholique a tout intérêt, en effet, à s'appuyer sur des pratiques en vogue, et *a fortiori* en dehors du cadre figé de la liturgie. En ce sens, il est édifiant de se pencher sur les strophes anonymes du trio *Chi vol che m'innamori* de Monteverdi, et plus encore sur les *Rime* du toscan Giovanni Lotti⁴, qui servent de support aux deux oratorios présentés dans cet enregistrement. Dans cette Rome où plus que partout ailleurs les vestiges du passé semblent avertir à chaque instant

de la pertinence du *Memento mori* de l'Antiquité, les vers qui nous sont donnés ici à entendre n'évoquent presque aucune référence biblique. On nous parle de « la Parque ennemie de ce qui naît et de ce qui engendre » (toute la tradition poétique est innervée de *topoi* de la mythologie classique, il n'est donc pas surprenant de les voir assimilés par le discours moral), on développe des métaphores sur les saisons, on chante « la neige d'un beau sein »... autant d'évocations pour le lecteur moderne de l'imaginaire des « vanités » de l'art pictural, et des conventions iconographiques ayant trait au caractère éphémère de la vie terrestre.

Pourtant, ce qui se met en place ici est l'un des principaux enjeux de la Réforme catholique – et en ce sens ces textes sont bien plus subtils que l'on serait tenté de le croire –, à savoir la riposte à la conception défendue par « l'hérésie » protestante sur la question de *la grâce*. Dans le catholicisme, la grâce est consécutive à une recherche de recueillement⁵. Elle est proposée à tout homme qui par des actes de contrition est libre de l'accepter et d'opérer ainsi en faveur

4 Giovanni Lotti, *Poesie latine, e toscane, date in luce da Ambrogio Lancelotti suo nipote*, Rome, 1688.

5 *Mai non nega a chi piange il ciel mercede* – Jamais le ciel ne refuse sa clémence à celui qui pleure (*Disperar di se stesso*, page 5).

du salut de son âme⁶, là où Luther et Calvin, ayant contesté cet aspect de la doctrine qui laisse une place au libre arbitre, insistent sur la notion de prédestination, produit du salut par la seule grâce divine.

Quoi de plus efficace que la langue italienne comprise de tous, les chanteurs et instrumentistes les plus prestigieux, le spectacle de l'ambiguïté entre sensualité et mysticisme, pour faire entendre à tout un chacun la position de l'Église sur des questions aussi déterminantes ?

En 1954, le musicologue italien Alberto Ghislanzoni attribuait *La Cecità* et *Disperar di se stesso*, dont les seules sources sont manuscrites et sans nom d'auteur, à Luigi Rossi (ca 1597-1653). Si cette attribution a depuis lors été contestée, il ne fait en revanche aucun doute aujourd'hui que l'exécution de ces « cantates morales » se fit dans le cadre des oratoires, avec pour fonction d'encadrer un sermon.

La présence au cœur de *Disperar di se stesso* du suave refrain *Spargete sospiri* (pages 6 et 8), dont d'autres sources de l'époque

⁶ *Penare, languire, Sian cibo, sian vita Dell'alma penita* – Que peine et langueur soient l'aliment et la vie de l'âme repentante (*Disperar di se stesso*, page 8).

nous apprennent que Luigi Rossi est l'auteur⁷, ne nous permet pas cependant de lui attribuer l'ensemble de l'oratorio. On sait, par sa large diffusion, que cette méditation bénéficiait alors d'un succès certain, mais son usage ici illustre une pratique alors courante de réemploi de pièces à succès au sein de compositions nouvelles, pratique qui pouvait tout à fait être opérée par un autre compositeur, ou par un compilateur.

Dans l'hypothèse plausible, en particulier pour des questions stylistiques, que les œuvres de cet enregistrement soient bien de la main de Rossi, on pourrait alors se risquer à supposer qu'elles furent élaborées entre 1641 et 1645 : 1641, quand Luigi Rossi entre au service d'Antonio Barberini, neveu du pape (ce qui peut justifier la présence des partitions dans les fonds de la collection Barberini de la bibliothèque vaticane, constituée par Francesco Barberini, son frère) ; 1645, année de l'exil forcé de la famille, suite à la mort d'Urbain VIII.

On peut les imaginer avoir été interprétées pendant une période de pénitence de l'année liturgique, pendant le Carême par exemple ; les vers sur lesquels elles s'appuient entrent

⁷ Parfois avec un autre texte, sur une musique légèrement différente, comme dans un *Lasciate ch'io peni* à trois voix.

tout à fait en résonance avec les thématiques de ce temps liturgique. Pourquoi pas à l'oratoire de la Chiesa Nuova, en activité depuis 1640 et dont Francesco Barberini était le protecteur ?

Une chronique de 1645⁸ nous apprend que pendant une soirée d'hiver, à l'occasion d'exercices spirituels à la Chiesa Nuova, le célèbre castrat romain Loreto Vittori chanta une lamentation de Marie-Madeleine qui provoqua une telle émotion que l'auditoire se retrouva en pleurs. Nous ignorons toutefois de quelle composition il s'agissait précisément, et il en reste de nombreuses sur ce thème.

Les informations dont nous disposons au sujet du *Lamento della Maddalena* de notre enregistrement sont lacunaires. Je l'ai recopié dans un recueil manuscrit compilant des œuvres romaines pour le Carême à la bibliothèque du Musée international de la musique de Bologne, recueil qui comporte d'autres *lamenti*, de la Vierge, de Marie-Madeleine, genre particulièrement en vogue dans les oratoires, puis dans des cadres plus séculiers. Ce *lamento*, parodie de celui de l'*Arianna* de Monteverdi, extrêmement populaire alors dans toute la péninsule, est un

exemple intéressant de la pratique fréquente du *contrafactum*, qui consiste à substituer un texte à un autre dans une œuvre musicale, ici du profane au religieux, sans opérer de changements significatifs dans la musique. Monteverdi lui-même a réalisé un *contrafactum* de son *Lamento d'Arianna* en un *Pianto della Madonna*, en latin, qui clôt l'édition de la *Selva Morale e spirituale* (1640).

Chi vol che m'innamori du même Monteverdi appartient à un genre qui, plus encore que celui de l'*oratorio* ou de la *cantate morale*, présente des contours assez vagues, et ne renseigne pas exactement sur ses fonctions : celui du « madrigal spirituel ». Rien ne prouve qu'une telle pièce ait été jouée à Rome du temps de Rossi, mais on peut imaginer qu'elle aurait tout à fait trouvé sa place dans un oratoire, au côté de compositions semblables dont nous avons gardé la trace : elle met en œuvre des procédés musicaux à la mode, empruntés à la musique populaire, joue sur son potentiel immédiat de séduction pour capter son auditoire, évite les références bibliques directes tout en exposant un message résolument moralisateur. Il s'agit là d'une chanson strophique d'apparence légère, mais dont la gravité et la profondeur témoignent du génie théâtral

8 Janus Nicius Erythraeus : *Pinacotheca Imaginum*.

monteverdien. Le compositeur y utilise les boucles (la strophe, la basse de chaconne) à des fins rhétoriques évidentes, affecte l'auditeur par des dissonances poignantes, pour l'abandonner littéralement, dans une ultime ritournelle instrumentale, face à lui-même et à son sort inévitable.

L'instrumentarium qui a été réuni pour cet enregistrement est en partie déduit des indications présentes dans les manuscrits de *La Cecità* et de *Disperar di se stesso*, notamment en ce qui concerne l'usage mentionné de la *lira* (le *lirone*), du *clavicembalo* (clavecin), du *liuto* (en réalité le théorbe), et des *violini* (violons dont les interventions sont la plupart du temps signalées, mais ne sont pas écrites). Il s'appuie également sur les connaissances dont nous disposons aujourd'hui au sujet des pratiques musicales romaines de cette période (on sait par exemple que les chanteurs s'accompagnaient souvent eux-mêmes au *lirone*, à la harpe ou au théorbe) et en particulier sur les éléments mentionnés dans la *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* d'André Maugars, écrite à Rome en 1639.

La réalisation du *Lamento* que nous proposons s'appuie sur différentes versions du *Lamento d'Arianna* de Monteverdi, dont celle conservée à Londres dans une copie signée de Luigi Rossi et celle du madrigal à 5 voix du 6^e livre (1614), version polyphonique à partir de laquelle nous avons pris la liberté d'intégrer ponctuellement des contrepoints aux violons et à la viole de gambe.

Dans chacune des œuvres de cet enregistrement, la partie vocale dite d'*alto*, communément confiée à une contralto ou à un falsettiste, est ici interprétée par un ténor; postulat qui, malgré l'absence d'arguments musicologiques incontestables en faveur d'un choix ou d'un autre, me convainc davantage en ce sens qu'il confère à l'édifice polyphonique plus de cohérence et d'homogénéité.

Enfin, si nombre de décisions musicales qui renforcent des détails dramaturgiques du texte chanté sont de notre fait, il faut préciser que la partition en mentionne plusieurs. À titre d'exemple, le *piano subito* sur (*in eterno*) *silenzio* dans le premier récit de *Disperar di se stesso* est écrit, ce qui est loin d'être un détail à une époque où les partitions ne comportaient qu'exceptionnellement des indications de nuances.

Il faut relever, dans ces pièces, l'importance significative des silences « écrits ». Fait relativement nouveau dans l'histoire de la musique, le compositeur intègre au discours des pauses dramatiques, compose avec le silence, comme Borromini construit des espaces vides.

J'avoue être toujours autant terrifié par le silence de la fin de *La Cecità* (j'insiste sur le fait qu'il est solfégiquement *écrit*; la composition aurait très bien pu s'achever comme de coutume sur les notes du dernier accord, sans qu'il fût nécessaire d'ajouter un soupir et une demi-pause), silence qui succède à ces mots: *Che l'eterno silentio al fin t'aspetta* (car c'est le silence éternel, à la fin, qui t'attend), comme un point d'interrogation offert au néant.

Devant la Perspective Borromini, je songe à ce « silence éternel » dans lequel est probablement enfoui le nom de l'auteur de cet oratorio. La question n'est finalement pas de savoir s'il s'agit de Luigi Rossi. Ce qui est singulier, ironique même, c'est que l'œuvre (celle-là même qui entend nous avertir que le temps passe et emporte jusqu'au souvenir des êtres) nous soit bien parvenue, mais que l'identité de son auteur demeure un mystère. Comme si cela avait été fait exprès, dans une démarche artistique radicale.

Comment ne pas penser à cet autre madrigal spirituel de Monteverdi, sur des vers de Pétrarque, qui se veut également une mise en garde contre notre aveuglement ?
O ciechi! Il tanto affaticar che giova?
(...) E 'l nome vostro appena si ritrova!
Ô aveugles que vous êtes! À quoi bon tant d'efforts?

A peine si l'on se rappellera votre nom !

Paris, mai 2013. La rédaction de ces notes ravive ma curiosité pour la Perspective Borromini. J'apprends que, sur le mur du fond (le lecteur me saura gré de lui laisser la possibilité de vérifier si cela est vrai – pour ma part, je n'ai pas cherché à savoir), il y aurait eu à l'origine une peinture en trompe-l'œil, simulant le prolongement de la *galleria prospettica*, et disposant ainsi l'imaginaire de celui qui regarde non pas sur un point de non-retour, mais sur l'Infini.

Geoffroy Jourdain



Borromini's perspective

Rome, July 2012. I am standing in the courtyard of the Palazzo Spada in front of the Borromini colonnade, a masterpiece of forced perspective optical illusion, an incredible architectural tour de force, creating the visual illusion of a gallery over thirty-five metres in length, when it is in fact less than nine metres long.

Tomorrow I shall be back in Paris for the recording of 'Memento Mori', and I think to myself: what better illustration of that programme than the Borromini colonnade – or rather, *contemplation* of the Borromini colonnade?

This colonnade, shorter than we imagine, may be seen as a representation of life: 'The two fatal poles that govern our mortal course are but two brief moments.'¹ This deceptive illusion also shows that our senses cannot be trusted as a means of attaining the Truth.

I marvel at the spectacle of the seventeenth century: the work of art becoming its own subject, dealing with the deceptive nature of all representation, while proclaiming the need to charm, to satisfy the 'vice' of aesthetic satisfaction as the highest degree of eloquence.

The works presented on this recording, especially those attributed to Luigi Rossi, also illustrate those considerations, and represent the activities of the Roman oratories during the long years of the pontificate (1623-1644) of Maffeo Barberini, Pope Urban VIII.

¹ 'I due poli fatali /Onde il corso mortal si regge e gira /Son due brevi momenti.' *La Cecità*, track 15.

In the wake of the precepts of the saint and religious leader Filippo Neri, the founder in Rome in 1575 of the Congregazione dell'Oratorio, many prayer halls known as *oratori* (from the Latin *orare*, to pray) sprang up in Rome in the early years of the seventeenth century. In these oratories were held informal meetings, or spiritual exercises, using the vernacular (Italian, instead of Latin), and in which music became a significant factor in attracting participants.

By extension, the term *oratorio* also refers to the actual prayer meetings, and from the 1640s, it was also applied to the musical compositions that were performed in the oratories.

Pompilio Totti, in his *Ritratto di Roma moderna*, a type of travel guide for Rome published in 1638, informs us that, in the oratory of the Chiesa Nuova (Santa Maria in Vallicella), 'every day of the week except Saturday, four half-hour sermons are preached, followed by the singing of a spiritual motet', and 'from the first of November until Advent, there are devotional oratorios with fine sermons and music for an hour and a half'; at the Oratorio del Santissimo Crocifisso (next to the church of San Marcello) 'on Friday evenings during Lent, one of the finest preachers in Rome is invited to give a sermon, accompanied by exquisite singing and excellent music'.

Other accounts, throughout the seventeenth century, tell us about the practices of these oratories and the importance of the role of the music, which, playing on the *affetti*, was used to heighten the feelings of devotion of those attending. One of the most interesting texts is the dedication, written by Orazio Griffi, of Giovanni Francesco Anerio's *Teatro armonico spirituale* of 1619.

Griffi wrote: '[...] to draw, with a sweet deception, the sinners to the holy exercises of the Oratory [Filippo Neri] introduced music there, seeing to it that the vernacular and devotional things were sung, so that people, being allured by song and tender words, would be all the more disposed to spiritual profit.'

Those who commissioned such works (cardinals, popes, noble families, religious orders) had long been aware of the attractive potential of secular genres. The ancient practices of *laude*, *basso ostinato* and *lamenti*, as well as popular new musical genres, such as opera, which was developing at the same time, all were able to flourish in the oratories as a vehicle for spiritual messages.

It was indeed in the interests of the Catholic Reformation to turn to practices of the time that were particularly popular, and *a fortiori* outside the set framework of the liturgy.

In this regard, it is instructive to examine the verses of Monteverdi's trio *Chi vol che m'innamori* (authorship unknown) and those of the two oratorios included in our programme, by the Tuscan poet Giovanni Lotti.² The lines heard here – from a city where, more than anywhere else, the vestiges of the past provide a constant reminder of the relevance of the 'Memento mori' of antiquity – include practically no biblical references. They mention 'la Parca', Fate, 'the enemy alike of begotten and begetter' (the whole of the poetic tradition was innervated by the *topoi* of classical mythology, so it is not surprising that we find them here assimilated into the moral discourse); there are metaphors to do with the seasons, the mention of 'A lovely snow-white breast' that 'ah, like snow will fade!': evocations corresponding to the 'vanitas' in painting and the iconographic conventions of the ephemerality of earthly life.

But what is in fact being established here is one of the main issues of the Catholic Reformation (and in this respect these texts are much more subtle than one might be tempted to believe), namely the Catholic conception of *grace*, as opposed to that of the Protestants. The Catholic idea that grace works *intrinsically* on the human person (as opposed to the Protestant idea that

2 Giovanni Lotti, *Poesie latine, e toscane, date in luce da Ambrogio Lancelotti suo nipote*, Rome, 1688.

it works *extrinsically*): 'Heaven withholds not mercy to the sorrowing.'³ It is available to everyone, who, through acts of contrition, is free to accept it and thus take action for the salvation of his soul: 'May suffering and sad decline be the food, the life of the repentant soul.'⁴ Luther and Calvin had challenged that aspect of the doctrine, which leaves room for free will, and insisted on the idea of predestination, salvation by God's grace alone.

What could have been more effective than the Italian language, understood by all, the finest singers and instrumentalists, and the representation of the ambiguous nature of sensuality and mysticism, as a means of showing to one and all the Church's position on such critical issues?

In 1954 the Italian musicologist Alberto Ghislanzoni attributed *La Cecità* and *Disperar di se stesso*, which exist only in anonymous manuscript sources, to Luigi Rossi (c.1597–1653). Although that attribution has since been disputed, there is now no doubt, however, that these 'moral cantatas' were performed in the oratorios, and that they served to frame a preached sermon (with the sermon separating two musical sections).

3 'Mai non nega a chi piange il ciel mercede.' *Disperar di se stesso*, track 5.

4 'Penare, languire, Sian cibo, sian vita Dell'alma pentita.' *Disperar di se stesso*, track 8.

The presence in the heart of *Disperar di se stesso* of the sweet refrain *Spargete sospiri* (tracks 6 and 8), which, as we learn from other sources of the time, was composed by Luigi Rossi, does not however permit us to attribute the whole of the oratorio to him. We know from its wide distribution that this meditation enjoyed some success, but its use in this oratorio illustrates the then common practice of reusing successful pieces within new compositions, and it could well have been placed there by another composer or by a compiler.

In the plausible assumption, particularly for stylistic reasons, that the works on this recording were in truth written by Rossi, we might venture to suppose that they were composed between 1641 and 1645. Indeed, in 1641 Luigi Rossi entered the service of the Pope's nephew, Antonio Barberini – which would explain why the scores, in the Vatican Library, are found in the Barberini collection, put together by Antonio's brother, Francesco Barberini – and 1645 is the year the Barberini family was forced into exile, following the death of Urban VIII.

We can imagine that they were performed during a period of penance in the liturgical year, during Lent for instance (the words are perfectly in keeping with the themes of that liturgical period), and why not in the oratory of

the Chiesa Nuova, of which Francesco Barberini was the protector, and which had been in use since 1640?

From Janus Nicius Erythraeus's chronicle *Pinacotheca Imaginum* of 1645 we learn that one evening in winter, during spiritual exercises at the Chiesa Nuova, the famous Roman castrato Loreto Vittori sang a *Lamento della Maddalena* that was so moving that everyone was in tears. But there are many compositions on that theme, and unfortunately we do not know which one of them he sang.

The information we have about the *Lamento della Maddalena* presented here is incomplete. I copied it from a manuscript collection, a compilation of Roman works for Lent (Bologna, Bibliotheca della Musica) that includes other *lamenti* of the Virgin and of Mary Magdalene, a genre that was particularly popular in the oratories and later in more secular contexts.

This *lamento*, a parody of Monteverdi's then very popular *Lamento d'Arianna*, is an interesting example of the common practice of *contrafactum*, i.e. the substitution in vocal music of one text for another (secular to sacred) without substantial change to the music. Monteverdi himself transformed his

Lamento d'Arianna into *Il pianto della Madonna*, which closes the *Selva morale e spirituale*, published in 1640.

Chi vol che m'innamori, also from Monteverdi's *Selva morale e spirituale*, is a 'madrigale spirituale'. This genre, even more than that of the oratorio or the *cantata morale*, is somewhat ill defined; we know nothing precise about its functions, for instance. There is no evidence that this particular piece was performed in an oratory in Rome at the time of Rossi, but it would certainly not have been out of place in such a context. Indeed, its features are similar to those of other compositions known to have been performed there: use of musical processes then in vogue, borrowed from popular music, an immediate seductive power aimed to captivate the listener, and avoidance of direct biblical references, while nevertheless putting over a strong moralistic message. It takes the form of an apparently light strophic song, but its gravity and depth show Monteverdi's brilliantly dramatic style. He makes use of loops (strophe, chaconne bass) for clearly rhetorical purposes and affects the listener by means of poignant dissonances, only to abandon him, literally, leaving him alone to face his inevitable fate at the end, in the final instrumental ritornello.

For the instruments used on this recording, we proceeded in some cases by deduction, from indications found in the manuscripts of *La Cecità* and *Disperar di se stesso*, especially for the *lira* (i.e. the *lirone*), the *clavicembalo* (harpichord), the *liuto* (not the lute, but the theorbo) and the *violini* (the violin parts are generally indicated but not written out). We also drew on our present knowledge of musical practices in Rome at that time (we know for example that the singers often accompanied themselves on the *lirone*, harp or theorbo in accompanied monody) and especially on information given by André Maugars in his *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, written in Rome in 1639.

Our version of the *Lamento* is based on different copies of Monteverdi's *Lamento d'Arianna*, including the one signed by Luigi Rossi, now in the British Library in London, and the 5-part madrigal included in the *Sesto Libro* (1614), a polyphonic version into which we have taken the liberty of incorporating here and there counterpoints to the violins and the viola da gamba.

In each of the works on this recording, the *alto* vocal part, usually taken by a contralto or falsetto voice, is performed by a tenor. Although there is no conclusive musicological evidence to prove that this is right or wrong, I find this choice more

convincing in that it gives the polyphonic construction greater coherence and homogeneity.

Finally, while we ourselves made many decisions with the aim of bringing out the dramatic qualities of the texts, it is important to note that some of them are actually given in the scores. For example, the *piano subito* on '[in eterno] silentio' in the first solo of *Disperar di se stesso* is indicated, which is quite significant at a time when indications of dynamics were quite rare in musical scores.

We must also mention the presence in these pieces of written rests, which was something relatively new in the history of music: the composer includes dramatic pauses in the discourse, composes with silence, just as Borromini included both mass and void in his architectural creations.

I confess that I still find the rest at the end of *La Cecità* terrifying (it is indeed written in the score – the composition might well have ended as usual on the notes of the last chord). Coming after the words 'Che l'eterno silentio al fin t'aspetta' ('For everlasting silence awaits you at the end'), it is like a huge question mark open onto nothingness.

In front of Borromini's colonnade, I think of the 'everlasting silence' into which the name of the author of this oratorio has probably disappeared. The question is not ultimately to know whether the composer was Luigi Rossi. What is strange,

ironical even, is that this work – warning us that time passes, taking with it even the memory of human beings – has come down to us, but the identity of its author has not. As if it was meant to be like that, as part of a radical artistic approach.

One cannot help being reminded of this other *madrigale spirituale* by Monteverdi, also warning against our blindness:

O ciechi ! Il tanto affaticar che giova?
[...] 'Il nome vostro appena si ritrova!
'Oh blind souls, what is the point of all this labouring?
(...) Your names are hardly remembered.'

Paris, May 2013. Writing these notes revives my interest in the Borromini colonnade. It seems (I leave the reader to check this, should he so wish) that on the back wall of the *galleria prospettica*, beyond the statue, there was originally a painting in *trompe-l'œil* that extended the view further, so that instead of contemplating a point of no return, the viewer was able to see beyond, into Infinity.

Geoffroy Jourdain

Memento Mori

[1] Chi vol che m'innamori
Mi dica almen di che!
Se d'animati fiori,
Un fior e che cosa è ?
Se de bell'occhi ardenti
Ah! Che sian tosto spenti!
La morte, ohime, m'uccide!
Il tempo tutto frange:
Hoggi si ride
E poi diman si piange

Se vol' ch'un aureo crine
Mi legghi, e che sarà
Se di gelate brine
Quel or si spargerà?
La neve d'un bel seno
Ah vien qual neve meno!
La morte, ohimè, produce
Terror ch'el cor m'ingombra.
Hoggi siam luce
E poi diman siam ombra.

Dovrò prezzar thesori
Se nudo io morirò?
E ricercar gli honori
Che presto io lascerò?
In che fondar mia speme

[1] L'on me voudrait amoureux,
eh bien que l'on me dise au moins de quoi!
Amoureux de fleurs vives?
mais qu'est-ce que c'est, une fleur?
Amoureux de beaux yeux ardents;
hélas, ils seront si vite éteints!
La mort, hélas, me tue!
Le temps brise tout :
un jour on rit,
le lendemain on pleure.

Si l'on veut qu'à une chevelure d'or
je m'attache, qu'advientra-t-il
lorsqu'en bruine gelée
cet or se dispersera ?
Un beau sein blanc comme neige,
Ah, comme la neige fondra !
La mort, hélas, fait naître
une terreur qui pèse sur mon cœur.
Un jour on est lumière,
le lendemain une ombre.

Pourquoi donner tant de prix à des trésors
si c'est nu que je dois mourir ?
Pourquoi courir les honneurs
s'il faut y renoncer presque aussitôt ?
Sur quoi fonderais-je mon espoir

[1] He who wants me to fall in love
could at least tell me with what!
If with flowerlike beauties
- a flower, what might that be? -
Or with eyes ablaze with passion -
- ah their fire will soon be quenched!
Death, alas, awaits me!
Time crushes everything:
today, today we laugh,
then tomorrow we weep.

If he wants me captivated
by golden tresses, what will happen
when with silver frost
that gold is strewn?
A lovely snow-white breast,
ah, like snow will fade!
Death, alas, inspires
a terror that weighs upon my heart.
Today, today we are creatures of light,
tomorrow we are but shadows.

Must I value treasures
if I am to die with naught?
And seek out honours
that I must soon relinquish?
On what shall I set my hope

Se giungon l'ore estreme?
Che male, ohimè, si pasce
Di vanitate il core!
Hoggi si nasce
E poi diman si muore.

[3] Disperar di se stesso all'empio
è speme;
S'io tal'or mi rammento,
Tant'oppresso mi sento
Dal gran piombo infernal dei falli miei
Ch'io per me non saprei
Trovar rimedio mai d'oprar più bene.

[4] Il mio niente è sempre niente
Et effetto haver non può
Se non dall'onnipotente
Che dal nulla il tutto oprò.
Dall'abisso in cui mi stò
Qual cadavero gelato,
Sol la fè mi presta un fiato
Da gridare a quel possente:
Il mio niente è sempre niente.
Ahi che restar vedrassi ogn'armonica cetra
In eterno silentio egra e sopita
S'industriosa man non le dà vita.

[5] Mai non nega a chi piange il ciel mercede
Pur che l'arida terra
Non vada scarsa in ministrar vapori,

alors qu'approche l'instant fatal?
Misérable, hélas, est le cœur
qui se nourrit de vanité!
Aujourd'hui on naît
et demain on meurt.

[3] Perdre espoir en soi-même: voilà
l'espoir de l'impie.
Dès lors que je songe à cela,
gagné par l'angoisse,
écrasé par le poids infernal de mes fautes,
je crains de ne jamais parvenir
à me racheter complètement.

[4] Mon néant n'est rien que néant
et je n'y pourrais rien changer
sans l'aide du Tout-Puissant
qui du néant créa le tout.
Dans l'abîme où je me trouve,
figé comme un cadavre,
seule la foi peut me prêter assez de souffle
pour crier vers Lui:
«Mon néant n'est rien que néant».
Hélas, la cithare harmonieuse restera
assoupie pour toujours dans un
silence infini,
s'il ne se trouve aucune main pour lui
donner la vie.

[5] Jamais le ciel ne refuse sa
clémence à celui qui pleure,
pourvu que la terre aride
soit abondamment irriguée

as the final hour approaches?
Wretched, alas, is the heart
that revels in vanities!
Today, today we are born,
then tomorrow we die.

[3] Despair of himself is hope for the
wicked.
If I always bear that in mind
I feel so downcast
by the leaden weight of my sins
that I know not how I could, of myself,
find the way to do better.

[4] My nothing is ever nothing,
and I can do nothing
without the Almighty
who created everything from nothing.
From the abyss in which I lie
like a cold cadaver,
only faith gives me the strength
to cry to that great power:
My nothing is ever nothing.
Alas, every harmonious lute
would remain silent, sick and
slumbering
if not awakened by a diligent hand.

[5] But heaven withholds not mercy to
the sorrowing,
as long as the barren earth
lacks not the healing moisture

Sempre in piovigiosi humori.

Dolce cambio lassù render si vede
Quanto vuol tanto riporta
Una semplice preghiera.
La bontà ch'il cielo impera
A chi batte apre la porta;

Se reclama il superbo
Iddio sta sordo
Se prega humil
Non li contrasta a cordo.

[6] **Spargete sospiri,**
Ergete lamenti,
Memorie dolenti
Di tanti deliri,
Spargete sospiri.
Il core s'adiri
Incontro a se stesso
Di quanto ha commesso,
E l'anima pianga
Che scarsa rimanga
Di pene e martiri,
Spargete sospiri.

[7] **Mirate là, sul Palestin Giordano,**
Ben consigliato infante
Sbrigarli dalle fasce
E da materni amplessi
È peregrino e solo
Fuggir sin gl'antri
e consegnarsi al duolo.

par la pluie du repentir.

Qu'il est doux le fruit reçu en échange,
qu'elle est généreuse la récompense
obtenue par une simple prière!
Dans les cieux où règne la bonté,
la porte s'ouvre à quiconque frappe.

Si c'est l'orgueilleux qui réclame,
Dieu reste sourd,
mais si la requête est humble,
Il ne saurait la rejeter.

[6] **Répandez vos soupirs,**
laissez s'écouler vos plaintes
et les douloureux souvenirs
de vos excès,
répandez vos soupirs.
Puisse votre propre cœur
se révolter contre lui-même,
et contre ses méfaits,
et que votre âme pleure
jusqu'à se vider
en peines et en martyres,
répandez vos soupirs.

[7] **Voyez, là-bas en Palestine, sur les
rives du Jourdain,**
l'enfant bien avisé qui,
se défaisant de ses liens
et de l'amour maternel,
se fait pèlerin,
s'enfuit seul dans une grotte
pour se donner tout entier à la douleur.

of penitential tears.

Sweet is the response from above,
generous the requital
for a simple prayer.
Heaven's goodness rules
that to him who knocks the door shall be opened.

To a proud complaint
the Lord is deaf,
but he will not refuse
a humble prayer.

[6] **Spread sighs abroad,**
lift up your groans,
bemoan the grievous
memory of your excesses,
Spread sighs abroad.
Let your heart rage
against itself
for its misdeeds
and your soul weep
until little remains
but pain and torment.
Spread sighs abroad.

[7] **See, on Jordan's shores in Palestine**
a sagacious child
frees itself from swaddling bands
and maternal embraces
and as a lone pilgrim flees
to a cave
and devotes itself to grief.

d.

Quanto mai peccasti tu,
Innocente penitente,
Tutto ciel, tutto virtù.
Il vagir non è rancore,
Et il latte non è toscò
A che dunque andarne al bosco
A purgarli in tal rigore
Cui simile unqua non fù.

Ahi che chi brama in ciel il primo trono
Dee flagellarsi ancora
Per colpa non commessa,
E castigar la puritate istessa.
O sventurato me che tanto errai.
E qual si troverà
Stratio di crudeltà
Ch' i gravi eccessi miei pareggi mai?
Ahí che sempre fia poco
E sferza e ferro e foco
Per chi nacque e nutrissi in ogni colpa
E non ne fù mai senza,
Se tanto si punisce un innocenza.

[8] Io voglio morire
In braccio al dolore,
Se nato all'errore
Nudrimmi il gioire,
Io voglio morire.
Penare, languire,
Sian cibo, sian vita
Dell'alma pentita;
Con questi conforti

Avais-tu seulement péché une fois,
toi l'innocent, le pénitent,
tout ciel, tout vertu ?
Celui qui implore ne saura être déçu,
le lait ne peut être du poison
pour qui choisit de se retirer du monde
afin de se repentir, scrupuleusement,
auprès de Celui que nul n'égale.
Mais hélas, qui prétend au premier
trône du ciel
doit encore se flageller
pour une faute qu'il n'a pas commise :
châtier la pureté même.
Pauvre de moi qui ai tant et tant péché!
Se peut-il qu'il existe
d'aussi cruels tourments
que ceux causés par la gravité de mes excès?
Hélas, jamais ils ne seront suffisants
les coups violents, le fer et le feu,
à celui qui, né et élevé dans le péché,
ne connaît que la faute;
ainsi, même l'innocent devrait se punir.

[8] Je veux mourir
dans les bras de la douleur;
bercé par l'erreur,
élevé dans la jouissance,
je veux mourir.
Que peine et langueur
soient l'aliment et la vie
de l'âme repentante;
ainsi confortées,

How have you ever sinned,
O innocent penitent
all-divine, all-virtue?
To whimper is not spiteful,
nor is milk poisonous,
so why go to the wilderness
to purify yourself more harshly
than was ever seen before?
Ah, he who longs for the first throne
in heaven
must flagellate himself
even for sins not committed,
and chastise purity itself.
O miserable wretch to have sinned so
greatly. How could there be a man
so steeped in inhumanity
that his great excesses equal mine?
Alas that whip and chain and fire
can never suffice
for one born and raised in every sin
who was its constant bed-fellow,
when even the innocent is so punished.

[8] I long for death
in the embrace of sorrow
as, born in sin,
I fed upon pleasure.
I long for death.
May suffering and sad decline
be the food, the life
of the repentant soul;
with these to comfort him,

Risorgon quei morti
Ch'uccise il fallire.
Io voglio morire.

[9] **Innamoratevi d'esser dolenti,**
Industriatevi d'haver tormenti.

[10] **Allor che più pena allor più
ripiena,**

De le gratie del ciel l'anima abbonda,
Poich'il gioire in non gioir si fonda.
Chi pecca si dolga,
E gl'occhi li sciolga
Affetto superno;
Una lagrima sola
estingue averno.

[11] **Lasciatemi morire!**

E chi volete voi che mi conforte
In così dura sorte,
In così gran martire!
Lasciatemi morire!
O vita, o Gesù mio
– Sì che mio ti vuot' dir, che mio pur sei,
Finchè t'involi oimè dagli occhi miei –,
Volgiti o Gesù mio,
Volgiti indietro, o Dio,
Volgiti indietro a mirar cole
Che lasciato ha per te le gemme e gl'ori,
E in questo monte ancora
Preda di doglie
dispietate e crude,
Lascierà l'osse ignude.

ressusciteront tous ceux
que la faute avait fait sombrer.
Je veux mourir.

[9] **Aimez à être dolents,**
appliquez vous à vos tourments.

[10] **Plus vous serez en peine, plus
votre âme**

sera comblée par les grâces célestes,
car dans le renoncement à la jouissance
se trouve la vraie jouissance.
Que celui qui pèche se repente, que
ses paupières soient déliées
par un sublime transport:
une seule larme peut éteindre l'enfer!

[11] **Laissez-moi mourir!**

Où voudriez-vous que je trouve le réconfort?
Mon sort est si cruel,
si grand est mon martyre!
Laissez-moi mourir!
Ô ma vie, ô mon Jésus
(Oui, je tiens à te dire mien; tu l'es,
et cela même si, hélas, tu te dérobes à
mes yeux), retourne-toi, ô mon Jésus,
retourne-toi, ô Seigneur,
retourne-toi pour regarder celle
qui pour toi a renoncé aux parures et à l'or,
et qui, sur ce mont désormais,
en proie à d'impitoyables et cruelles
douleurs,
n'a plus que ses os à offrir.

the dead whom sin
has slain shall rise again.
I long for death.

[9] **Love sorrow,**
labour to suffer torment.

[10] **The greater the pain the greater
shall the soul**

by the grace of heaven be rewarded,
since joy is founded on the absence of joy.
Let the sinner mourn,
and love divine cause tears
to pour from his eyes:
A single tear
extinguishes hellfire.

[11] **Let me die!**

Say, what consolation could I find
in such a dire situation,
in such unbearable grief?
Let me die!
O my life, my Jesus,
yes, I still call you mine, for so you are,
even though, alas, you vanish from my sight.
Return, O Jesus mine,
return, O God,
turn back and look again upon the woman
who renounced gems and treasure for
your sake,
and who upon this mount,
a prey to pitiless, cruel grief,
will leave her bare bones.

O Dio, o Gesù mio,
Se tu vedessi o Dio,
Se tu vedessi, oimè, qual aspra pena
Sostiene hor Maddalena,
Forse, forse veloci
rivolgeresti i passi a queste voci.

Ma tra nubi serene
Tu te ne vai felice, et io qui piango.
Dal cielo a te ne viene
Schiara lieta e superba, et io rimango
Preda di pene in solitarie arene.
Te nell'amato sen Padre beato
stringerà lieto,
Et io più non vedrovi, o luce, o
Gesù mio!

Dunque tuoi lampi mio sol tra nubi
ascondi,
Cosi gli eterni campi senza di me
sol varchi!
Son queste le corone onde
m'adorni il crine?
Queste le pompe sono che sperai
da tuoi lumi :
lasciarmi in abbandono a doglia
che mi strugga e mi consumi?

Ah speme, ah Gesù mio,
Lascierai tu morire, in van
piangendo,
In van gridando aita, l'afflitta Maddalena
Ch'a te fidossi, a cui sei gloria e vita?

Ô Seigneur, ô mon Jésus,
si tu voyais ô Seigneur,
si tu voyais, hélas, quelle torture amère
Madeleine doit à présent supporter,
peut-être, peut-être vite
reviendrais-tu sur tes pas.

Mais porté par les nuées seréines
tu t'en vas heureux. Et moi, ici, je pleure.
Depuis le ciel te rejoint
une foule joyeuse et superbe. Moi, je demeure
en proie à la peine, prisonnière de la solitude.
Toi, sur son sein, le Père bienheureux te
pressera, joyeux,
Et moi, pourtant, je n'en verrai rien! Ô
lumière! Ô mon Jésus!

Ainsi caches-tu tes rayons, mon soleil,
parmi les nuages,
et c'est seul - c'est sans moi! - que tu
rejoins l'éternité.
Les couronnes dont tu devais orner
ma coiffe,
les fastes que ton éclat me faisais
espérer: était-ce donc cela :
M'abandonner à la douleur qui me
brûle, qui me consume?

Ah mon espoir! Ah mon Jésus!
Laisseras-tu mourir, pleurant en vain,
en vain implorant ton aide, Madeleine
affligée,
qui se fia à toi, et pour qui tu es la
gloire et la vie?

O God, O Jesus mine,
if you could only see, O God,
could only see, alas, what bitter grief
Magdalene now bears,
maybe, maybe you would hasten
back in response to this appeal.

But among bright clouds
you rise with joy, while I weep here.
Descending from the sky, a happy
host welcomes you with pride, while I remain
grief-stricken in this solitary spot.
To his dear breast the blessed Father
will clasp you joyfully and I
shall see you no more,
O Light, O Jesus mine!

Thus, my sun, you hide
your rays amidst the clouds,
thus the eternal fields
you enter alone, without me.
Are these the diadems
you place upon my brow?
Is this the splendour
you led me to expect:
to leave me abandoned
to the grief that tortures and consumes me?

Ah, my hope, ah Jesus mine!
will you leave me to die, vainly
weeping,
vainly imploring your aid,
your hapless Magdalene, who trusted you,
and to whom you are glory and life?

Ahi che non pur risponde!
Ahi che più d'aspe è sordo a miei lamenti!
O nemi, o turbi, o venti,
Riportatelo voi, da quelle sponde,
correte lì,
Correte e quel che mi s'asconde
Rapite tra voragini profonde!

Che parlo? Ahi che vaneggio?
Misera, oimè, che chieggiò?
O vita, o Gesù mio,
Non son, non son quell'io,
Non son quell'io che i fieri detti
sciolsè;
Parlò l'affanno mio, parlò il dolore,
parlò la lingua sì, ma non già il core.

Misera, ancor do loco
A fuggitiva spene? E non ha spento
In tanti pianti ancor amor il foco?
Spegni tu Morte hormai l'aspro
tormento.

O luna, o stelle, o del mio sol
divino eternal imago,
In cui dolente ogn'hor miro,
O cielo, o fidi spirti, o fier destino,
Mirate hoggi pietosi il mio martire,
Mirate di che duol m'ha fatto
herede il mio sole,
Mentre fugge e in ciel s'asconde.
Qui tacque, più ch'al dir al pianger
pronta.

Ah, il ne me répond même pas!
Ah, il est plus sourd à ma plainte que l'aspic!
Ô nuées, ô tornades, ô vents,
ramenez-le! De toutes parts accourez,
accourez et rejetez celui qui se dérobe
à moi
dans ces profondeurs abyssales!

Que dis-je? Ah, quel est ce délire?
Misérable! Hélas, qu'as-tu souhaité?
Ô vie, ô mon Jésus,
ce n'est pas moi!
Ce n'est pas moi qui ai prononcé ces
terribles paroles!
Mon angoisse a parlé, ma douleur a parlé!
Ma langue a parlé, certes, mais mon
cœur, non.

Malheureuse, nourrirais-je encore
un fol espoir? Le feu de l'amour
n'est-il donc pas éteint avec tous ces pleurs?
Allons, Mort, mets donc fin à mon
supplice!

Ô lune, ô étoiles, ô reflets éternels de
mon soleil divin,
vous que je contemple dans la douleur,
ô Ciel, ô âmes fidèles, ô terrible destin,
ayez désormais pitié de mon martyre,
voyez de quelle douleur mon soleil
me fait l'héritière,
tandis qu'il fuit et se cache au ciel.
À présent je me tais. Parler encore
c'est pleurer davantage.

Alas, not even a reply from him!
Ah, deafar than an asp is he to my laments!
O thunderclouds, whirlwinds and gales,
drive him from these shores,
come swiftly, come swiftly
and cast him who avoids my sight
into the chasms of the deep!

What am I saying? Ah! Am I delirious?
O wretched woman, alas, what am I
asking?
O life, O Jesus mine,
it was not I who uttered
those terrible words!
my grief spoke, my pain spoke,
my tongue spoke, yes, but not my heart.

O wretched woman, do I still foster
a fleeting hope? Have all my tears,
still not quenched the fire of love?
Now end, O Death, my bitter suffering.

O moon, O stars,
O divine, eternal image of my sun,
upon which, grieving, I still gaze.
O heaven, O faithful spirits, O inexorable fate,
look with pity upon my suffering,
see what grief my sun
bequeathed me, while he flees
and hides himself in Heaven.
Here she fell silent, more inclined to
weep than speak.

ts!

[13] O cecità del misero mortale!

È destinato a posseder le stelle
E pur, col guardo a bassi oggetti
immoto,
Non s'elege per cielo altro che loto.
Piangerà, ma senza frutto,
Quando il tutto lascerà!
Et all'hor ben s'avedrà
Che più vale un guardo solo
Ch'èi diede al Ciel con un sospir profondo
Più di quanti thesori ottene al
mondo.

[13] Oh l'aveuglement du misérable mortel!

Alors que tout le destine à posséder les
étoiles,
il pose son regard sur les objets les plus bas
et ne choisit, en fait de ciel, que la boue.
Il lui sera bien inutile de pleurer
quand il devra partir!
C'est seulement alors qu'il comprendra
qu'un simple regard
dirigé vers le ciel avec un profond soupir
valait plus que tous les trésors
amassés ici-bas.

[13] Oh, the blindness of wretched mortal man!

He is destined to possess the stars,
yet, with his eyes fixed on base things,
he chooses as heaven naught but mud.
He will weep,
but to no avail
when he has to leave everything behind!
And then he will realise
that a single look
raised heavenwards with a sigh
is worth more than all the treasures in
the world.

t.

[14] Riconosciti una volta

Forsennato vivente!
Non ti mirar presente :
Guarda la gloria tua quand'è
sepolta!
Si scioglie e disfa
In polve si volve, in ombra s'en va,
Ne la racquisti più quando t'è
tolta!
Riconosciti una volta...

[14] Regarde toi enfin en face,

impudente créature!
Ne te mire donc pas dans le présent :
qu'est ce donc que la gloire quand
elle est ensevelie ?
Dissoute, défaite,
changée en poussière, évanouie en ombre,
tu ne peux la reconquérir après
qu'elle t'a été ôtée!
Regarde toi enfin en face...

[14] See yourself for once for what you are,

you who live so frantically!
Look not at what you are now,
look at your fame when you are in the grave!
Dissolved, undone, it turns to dust,
vanishes into a shade,
nor will you ever recover it once it is
taken away.
See yourself for once, etc.

[15] Ah! che publico inganno

Di chi gode qua giù credersi
eterno!
E pur sà che dell'anno
La più ricca stagion termina in verno!
Crede l'auretta immobile,
Il lampo inestinguibile,

[15] Ah! Comme il est dans l'erreur

celui qui jouit ici-bas en se croyant
éternel!
Il le sait pourtant bien :
la plus riche des saisons aboutit à l'hiver!
Il croit la brise immobile,
l'éclair inestinguible,

[15] Alas, how clearly deceived is he

who rejoices in his belief in
immortality!
and yet he knows that winter brings
the richest season to an end!
He believes the wind immovable,
lightning inextinguishable,

Durabile la sorte,
Fedel la frode,
Et immortal la morte!
Misero, e non s'avvede
Che il suo superbo e mal fondato orgoglio
Su l'orlo d'una tomba ha fisso il soglio!

Traditor sei di te stesso
Col tener tanto sicura
Vita fral che poco dura!
Che ben spesso quel di stesso
E tal hora sù quell'ora
Che n'è data a noi si fura,
Fatto perdita il possesso.

I due poli fatali
Onde il corso mortal si regge e gira
Son due brevi momenti.
Ov'è? che fondamenti
Hà quella eternità che t'hai
promesso?
Traditor sei di te stesso...

[16] **Quel tratto poi di vita**
Che dalla cuna al funeral si stende
Altro non è che misera testura
D'atomi tutta e di momenti
avvolta .

[17] **Riconosciuti una volta...** (cf. [15])

durable la fortune,
vertueuse la tromperie,
et immortelle la mort!
Le misérable ne voit pas
que son orgueil, mal fondé et arrogant,
a pour seuil une tombe!

Traître envers toi-même,
toi qui mets ta confiance
dans la vie fragile et éphémère!
C'est qu'il se peut bien qu'aujourd'hui même,
il se peut que dans l'heure,
ce qui nous a été donné nous soit repris,
que tout ce que nous possédons soit
perdu.

Les deux pôles fatals
entre lesquels toute la destinée du
mortel s'ordonne
ne sont que deux brefs instants.
Où est-elle, quelles fondations a-t-elle,
cette éternité que tu t'es promise?
Traître envers toi-même...

[16] **Et cette ligne tracée par la vie**
du berceau jusqu'au cercueil
n'est rien d'autre qu'un pitoyable tissage
fait d'atomes et d'instants entre eux
brodés.

[17] **Regarde-toi enfin en face...** (cf. [15])

fortune reliable,
fraud honest
and death immortal!
Wretched creature! He sees not
that his arrogant, unfounded pride
has set itself upon the edge of a grave!

You deceive yourself
by believing so secure
frail life that is but fleeting!
For often on the very day,
and sometimes at the very same hour,
what we are given is taken away
and possession becomes loss.

The two poles of destiny
that support and govern mortal life
are but two brief moments.
Alas, what foundations are these!
Ah, the eternity you have promised
yourself!
You deceive yourself, etc.

[16] **And this moment of life**
that stretches between the cradle and
the grave
is naught but a base fabric
of atoms wrapped in seconds.

[17] **See yourself for once, etc.** (cf. [15])

**[18] Deh rimira che seco ogn'hor
conduce**
Per apparir, sparir a tutte l'hore
Un medesimo sol l'ombra e la luce.
E nemica la Parca parimente a
chi nasce
E a chi produce
In rigido tenore
Miete con ugal falce
Il frutto e'l fiore.

[19] Non mi dir che sei stanco
Di tanti avvisi, ohimè,
Del nostro frate!
Di quell'ora fatale
Quanto si parla più mai sempre e manco!
Numerosa favella di tua sorte
rubella,
Multiplicar tel stesso,
Ogn'hor t'affretta,
Che l'eterno silenzio al fin t'aspetta.

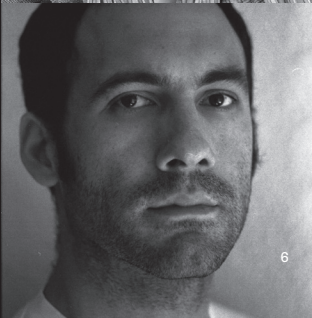
**[18] De grâce, souviens-toi que
lorsqu'une heure apparaît,**
c'est pour disparaître après une heure,
qu'un même soleil produit l'ombre et
la lumière,
et que la Parque, ennemie de ce qui naît
tout autant de ce qui engendre,
implacablement,
moissonne d'une même faux et le
fruit et la fleur.

[19] Ne me dis pas que tu es las
de tant de rappels, hélas,
de notre condition!
De l'instant fatal
nous ne parlons jamais assez!
Redis-toi sans cesse que ton sort est
misérable,
et hâte-toi toujours
de te le redire encore!
car c'est le silence éternel, à la fin, qui
t'attend.

**[18] Ah, mark that every hour brings
with it**
perpetual coming and vanishing,
the same sun causes light and shade,
and Fate, the enemy alike
of begotten and begetter,
implacably reaps
both fruit and flower
with the same scythe.

[19] Tell me not that you are weary
of so many reminders, alas, of our frailty!
Of that fatal hour
so much is spoken, but never enough!
Embellish
the narration of your sorry fate!
Multiply it yourself,
etern constantly,
for everlasting silence awaits you at
the end!

Translation: Avril Bardoni & Mary Pardoe





Photos

Page de gauche *Left page*

1. Geoffroy Jourdain © Nathanaël Baruch
2. Edwige Parat © DR
3. Karen Vourc'h © Cécile Hug
4. Manuel Nuñez Camelino © DR
5. Emiliano Gonzalez Toro © DR
6. Lisandro Abadie © Pablo Kornfeld
7. Hannelore Guttet © Jean-François Mariotti

Page de droite *Right page*

1. Catherine Ambach © Antoine Tyce
2. Sébastien Daucé © Patrick Messina
3. Bérengère Sardin © Romain Bockler
4. Jérôme Huille © Céline Authier
5. Martin Bauer © Alex De Valera
6. Simon-Pierre Bestion de Camboulas © David Sauvage
7. Yuki Koike © Etienne Bazola
8. Marco Horvat © DR

«Memento Mori» s'inscrit dans le prolongement d'un spectacle conçu en collaboration avec Benjamin Lazar, comédien et metteur en scène, et Clément Cogitore, réalisateur. Cet enregistrement leur est chaleureusement dédié.

Enregistré du 29 juillet au 1^{er} août 2012
à l'Église Saint-Pierre (Paris XIX^e)
Direction artistique: Hannelore Guittet (Little Tribeca)
Production exécutive: Les Cris de Paris
Coordination: Little Tribeca
Prise de son, montage, mixage: Hannelore Guittet

Transcription et restitution des partitions: Geoffroy Jourdain
Édition musicale: Fannie Vernaz (éditions des Abbesses)
Clavecin italien Alain Anselm
Orgue positif principal Etienne Debaisieux

English translations: introduction © Mary Pardoe;
Sung texts © Avril Bardoni & Mary Pardoe
Traduction française des textes chantés © Geoffroy Jourdain

Photo de couverture © «Grapes» by Klaus Pichler /
Anzenberger Gallery

Extrait de la série «One Third», 2012
Lieu de production: Trujillo, La Libertad, Peru | Méthode de
cultivation: plantation en plein air | Période de maturation:
octobre à mars | Distance du transport: 11.000 km | Moyens
de transport: avion et camion | Empreinte carbone (total) par
kg: 11,89 kg | Eau requise (total) par kg: 652 l | Prix: 3,49€ / kg

Remerciements à: Anne Piéjus, Lisandro Abadie, Marc Beri,
Jean Lionnet (†), Raphaël Meltz, Marc-René et Manuela de
Montalembert, Sylvain Saligari, Alain de Sèze, et Klaus Pichler
pour la mise à disposition de *Grapes*.

Cet enregistrement a pu être réalisé grâce au soutien de l'Adami.



Aparté · Little Tribeca
1, rue Paul Bert 93500 Pantin, France
2012 © Aparté · Les Cris de Paris AP59
Fabriqué en Union européenne
www.littletribeca.com
www.lescrisdeparis.tumblr.com
(contact: lescrisdeparis@gmail.com)



