

DOMENICO SCARLATTI

Stabat Mater

& Other Works

Le Caravansérail

Emmanuelle de Negri

Paul-Antoine Bénos-Djian

Bertrand Cuiller

DOMENICO SCARLATTI (1685-1757)

Sonate K. 144

Sol majeur / *G major*

1 | Cantabile 4'22

Stabat Mater

Do mineur / *C minor*

2 | I. Stabat Mater dolorosa 3'20

3 | II. Cujus animam gementem 3'14

4 | III. Quis non posset 2'14

5 | IV. Eja Mater, fons amoris 1'40

6 | V. Sancta Mater, istud agas 1'55

7 | VI. Fac me vere tecum flere 0'51

8 | VII. Juxta crucem 1'53

9 | VIII. Inflammatus 2'40

10 | IX. Fac ut animæ 2'09

11 | X. Amen 1'26

Sonate K. 90

Ré mineur / *D minor*

12 | I. Grave 3'22

13 | II. Allegro 4'49

14 | III. 0'49

15 | IV. Allegro 1'01

CHARLES AVISON (1709-1770)

16 | **Allegro** 2'04

(*extrait du Concerto grosso n°3 en ré mineur d'après D. Scarlatti*)

DOMENICO SCARLATTI

Amor d'un'Ombra e Gelosia d'un'aura

Opéra en trois actes sur un livret de Carlo Sigismondo Capece (extraits)

17 | Sento, che a poco, a poco (acte I, scène 3) 4'03

Sonate K. 213

Ré mineur / *D minor*

18 | Andante 6'13

O qual meco Nice cangiata

Cantate profane sur un livret anonyme

19 | Sinfonia. Cantabile andante 1'27

Amor d'un'Ombra e Gelosia d'un'aura

20 | Dammi un poco (acte II, scène 5) / Ma di ragione (acte III, scène 2) 3'18

Pur nel sonno almen tal'ora

Cantate profane sur un livret de Pietro Metastasio

21 | 1. Introduzione alla Cantata 2'36

22 | 2. Minuetto 1'00

23 | 3. Aria : Pur nel sonno almen tal'ora vien colei 8'15

24 | 4. Recitativo : Pria dall'aurora o Fille, io sognando ti vidi 2'32

25 | 5. Aria : Parti con l'ombra è ver l'inganno et il piacer 5'00

Amor d'un'Ombra e Gelosia d'un'aura

26 | Dio d'amor / Arcier fatale (acte III, scène 3) 3'53

Le Caravansérail

Bertrand Cuiller, *orgue, clavecin et direction*

Emmanuelle de Negri, *soprano*

Paul-Antoine Bénos-Djian, *contre-ténor*

Emmanuelle de Negri, *soprano* (2-11, 17, 23-26)
Maïlys de Villoutreys, Rachel Redmond, Hasnaa Bennani, *sopranos* (2-11)
Paul-Antoine Bénos-Djian, *contre-ténor* (2-11, 20, 26)
Paul Figuié, *contre-ténor* (2-11)
Zachary Wilder, Thomas Hobbs, *ténors* (2-11)
Benoît Arnould, Nicolas Certenais, *basses* (2-11)

Leila Schayegh, *violon* (12-17, 19-21, 23-26)
Anne Pekkala, *violon* (16, 17, 19-21, 23-26)
Patrick Oliva, *alto* (16, 17, 20, 26)
Bruno Cocset, *violoncelle* (2-11)
Gauthier Broutin, *violoncelle* (16, 17, 19-26)
Benoît Vanden Bemden, *contrebasse* (2-11)
Michaël Chanu, *contrebasse* (16, 17, 20, 21, 23-26)
Bérengère Sardin, *harpe* (1, 12-17, 19-26)
André Henrich, *archiluth* (2-11, 17, 19-26), *guitare* (16) & *théorbe* (12-15)

Bertrand Cuiller, *orgue* (2-11), *clavecin* (12-16, 18, 20, 21, 23-26) & *direction*

L'œuvre de Domenico Scarlatti possède la beauté et la fantaisie des jardins de ces palais italiens qui dissimulent tant de surprises au visiteur sous les ombres bruisantes de leurs bosquets. Ici tout est musique : le bruit chantant des eaux, le vol des hirondelles, comme l'éclat des voix. Car en ces lieux se réunissent les beaux esprits qui font fleurir les mélodies comme les vers et jouent des pastorales.

Au cours de la Saison Académique Royale de Londres, en 1720, c'est cette Arcadie baroque que Thomas Roseingrave avait cherché à transposer au Théâtre de Haymarket, en adaptant sous le titre *Narciso* la partition du dernier opéra que son ami Scarlatti avait composé à Rome six ans plus tôt, pour la reine Maria Casimira de Pologne. Depuis son retour de Venise en 1709, où il avait non seulement fait la connaissance de Roseingrave mais également côtoyé Haendel et Vivaldi, Scarlatti était attaché au service de la veuve du roi Jean III Sobieski, qui cherchait à faire de sa résidence du palais Zuccari un foyer de la vie culturelle et artistique romaine. C'est sur la petite scène de ce théâtre privé qu'avait été créée, le 20 janvier 1714, la version initiale de l'œuvre intitulée alors *Amor d'un'Ombra e Gelosia d'un'aura* composée sur un livret de Carlo Sigismondo Capeci. Notons que celui-ci avait déjà été le librettiste du père de Domenico, Alessandro Scarlatti, ainsi que celui de Haendel, et qu'il sera plus tard celui d'Antonio Caldara. En passant de Rome à Londres, l'œuvre n'avait pas seulement changé de titre mais son livret avait été remanié par Paolo Rolli et sa partition complétée par deux airs et deux duos de la composition de Roseingrave. En dépit de ces remaniements, le livret repose toujours sur une gentille bluette dont l'action, relativement statique, consiste en une succession savamment construite des états d'âme qui agitent les cinq personnages – Céphale, Procris, Aristée, Narcisse et Écho, tous manœuvrés par le capricieux Cupidon... Les sources musicales aujourd'hui connues de cette œuvre – une partition réduite mais contenant les ajouts de Roseingrave éditée par John Walsh et une copie manuscrite manifestement anglaise conservée à Hambourg – ne donnent qu'une idée approximative de l'opéra composé par Scarlatti en 1714. Par ailleurs, on ne connaît pas les décors bucoliques probablement imaginés par le scénographe Filippo Juvara, fidèle collaborateur de Scarlatti et Capece pour les sept spectacles donnés chez la reine polonaise. Ceux-ci devaient nécessairement être simples au regard des dimensions très réduites et des possibilités techniques limitées qu'offrait le théâtre de Maria Casimira.

Lorsque la reine exilée de Pologne quitta l'Italie pour rejoindre la France en 1714, c'est à l'Église que Scarlatti offrit ses talents. C'est donc à l'époque où il dirigeait la musique de la Capella Giulia de Saint-Pierre de Rome, entre 1715-1719, que Scarlatti dut composer son *Stabat Mater* en ut mineur, l'une de ses pages de musique sacrée à ne pas avoir été perdue – on pense particulier à ses oratorios. Unitaire et monolithique, cette œuvre se détourne du principe compositionnel à numéros alors en vogue et ne cède pas non plus aux attraits de l'écriture à double chœur. Elle s'appuie au contraire sur la richesse du tissu vocal offert par les dix voix soutenues par le simple accompagnement de la basse continue. Scarlatti adopte ici un contrepoint que l'on peut qualifier de *stile misto* (style mixte), moins contraignant et plus hétérogène que le *stile antico* prisé habituellement pour les compositions polyphoniques cherchant à faire revivre l'essence du style *a cappella* du XVI^e siècle, et surtout plus propice à déployer une palette harmonique audacieuse. D'une texture variée allant jusqu'à déployer une ornementation virtuose – tel le verset *Inflamatus et accensus*, où les voix d'alto et de soprano se livrent à une surenchère de mélismes – cette œuvre exprime avec force le caractère douloureux de la crucifixion du Christ.

La cantate profane est l'autre genre vocal qui ponctue toute la production de Scarlatti, depuis ses années de jeunesse jusqu'à celles de sa maturité, qui le menèrent de la cour de João V du Portugal à Lisbonne, à celle de Philippe V d'Espagne. En 1729, son élève l'infante Maria Barbara ayant épousé le successeur au trône, le futur Fernando VI, il la suivit à Séville, puis à Madrid à partir de 1733. C'est de cette dernière période que date probablement la cantate *Pur nel sonno almen*, issue d'un ensemble de huit compositions pour soprano, deux violons et continuo sur des textes de Pietro Metastasio, que le compositeur aurait reçu des mains mêmes du fameux castrat Carlo Broschi, dit Farinelli. Ce dernier avait été appelé à la cour d'Espagne en 1737 pour atténuer, par sa voix surmaternelle, les souffrances du monarque depuis plusieurs années en proie à de profonds accès de mélancolie. Adoptant la succession stéréotypée de récitatifs et d'arias, devenue aussi le modèle de l'*opera seria*, ces cantates reflètent l'image authentique d'un caractère émotionnel à travers une profonde compréhension des textes poétiques. Tiré des vapeurs du sommeil et de ses rêveries, le chanteur s'abandonne ici aux délices de son amour. Mais c'est alors que surgissent les ombres doutes de l'existence d'un rival, qui le renvoient à la cruelle réalité : l'amour comblé ne saurait exister qu'en songe...

Nous savons que c'est pour Maria Barbara, infante puis reine d'Espagne, que Scarlatti composa ses quelque cent cinquante-cinq sonates pour clavecin, qui rivalisent d'ingéniosité et de virtuosité. Parmi ce corpus unique en son genre, figurent quelques sonates qui présentent la particularité de proposer une basse chiffrée, invitant ainsi à confier la partie de dessus à un instrument mélodique – idéalement un violon – et à renforcer le continuo. Contrairement aux sonates pour clavecin seul, qui adoptent toutes une forme unique en un seul mouvement, celles que l'on peut qualifier de sonates instrumentales sont en plusieurs parties, alternativement notées *Grave* et *Allegro*, et sont à rapprocher de la tradition de la *sonata da camera* italienne héritée de Corelli.

Après la publication à Londres en 1738-1739 des *Essercizi* par le fidèle Roseingrave – ce recueil qui s'ouvre par une adresse au lecteur-interprète dans laquelle Scarlatti livre l'unique témoignage personnel sur sa musique et termine par l'injonction fameuse : "Vivi felice" –, Charles Avison, autre compositeur anglais, poussa plus loin encore la pratique de l'amplification en arrangeant douze de ces sonates en *concerti grossi*. Doit-on y voir l'initiative isolée d'un admirateur de Scarlatti ou le témoignage d'une pratique plus répandue dans les cercles mélomanes ? Un tableau de Louis-Michel Van Loo de 1768, aujourd'hui conservé au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg intitulé *Le Sextuor ou le Concert à la cour d'Espagne*, représentant une claveciniste – est-ce Maria Barbara ? – entourée de cinq instrumentistes à cordes, pourrait le laisser penser.

Charles Burney qui assista probablement à l'une des cinq représentations londoniennes de *Narciso*, prononça à l'égard de l'opéra revu par Roseingrave un jugement sévère, qui entacha durablement l'œuvre lyrique de Scarlatti : "Bien qu'il y ait beaucoup de passages et d'effets neufs et plaisants, ceux qui sont habitués à l'heureuse fantaisie et l'originalité des pièces de clavecin de ce compositeur seraient surpris par la sobriété et l'aspect ennuyeux de ses pièces vocales". Au milieu du XX^e siècle, le claveciniste Ralph Kirkpatrick, considéré comme le principal découvreur de Scarlatti – il fut l'auteur d'une biographie fondamentale et du premier catalogue complet des sonates (1953) – partageait encore cet avis. D'autres voix adoptèrent un point de vue plus nuancé. Parmi celles-ci, on relève celle du violoncelliste et compositeur Ludwig Lebell qui, tout en déplorant que le *Stabat Mater*, les cantates et les opéras de Scarlatti soient considérés comme "quantité négligeable", affirme que par son intensité et son ampleur dramatique, il mérite "d'être reconnu autant pour ses compositions instrumentales et vocales que pour ses sonates pour clavecin". Il revient à l'auditeur de se faire sa propre idée à l'écoute du présent programme composé, en forme d'arlequin, par Bertrand Cuiller. Gageons, pour reprendre les mots de Scarlatti, qu'il en sera heureux.

THOMAS VERNET

The music of Domenico Scarlatti possesses the beauty and fantasy of those Italian palace gardens whose rustling groves can hide so many surprises for a visitor seeking shade. Everything is musical therein: the fountains' murmur, the swallows' soaring flight, or the outbursts of laughter. Indeed, such a landscape becomes a meeting place for refined minds that create the melodies and verses that adorn their pastoral entertainments.

For the 1720 season at the Royal Academy of Music in London, it was this baroque Arcadia that Thomas Roseingrave had sought to transpose to the King's Theatre, Haymarket, when he was adapting the score (under its new title *Narciso*) of the last opera that his friend Scarlatti had composed six years earlier in Rome, for the widowed queen Marie Casimire of Poland, then living in exile. Returning to Rome in 1709 from Venice, where he had met Roseingrave and may also have rubbed shoulders with Handel and Vivaldi, Scarlatti was serving as 'maestro di cappella' to king John III Sobieski's widow, who sought to fashion her Palazzo Zuccari residence into a locus of Roman cultural and artistic life. It was on this private theatre's miniature stage that the initial version of the work entitled *Amor d'un'Ombra e Gelosia d'un'aura*, a setting of a Carlo Sigismondo Capeci libretto, was first performed on 20 January 1714. It is worth noting that Capeci's librettos had already been set to music by Domenico's father, Alessandro Scarlatti, as well as by Handel, and would later serve Antonio Caldara. Transported from Rome to London, the work had undergone not only a change of title but also alterations to its libretto, reworked by Paolo Rolli, while its score was supplemented by two arias and two duets of Roseingrave's own invention. These alterations notwithstanding, the libretto still turns on a pleasant conceit, though somewhat static in its plot, involving a cleverly constructed series of amorous imbroglis that trouble the five protagonists – Cephalus, Procris, Aristaeus, Narcissus, and Echo, all of it orchestrated by Cupid's whimsy... The work's extant musical sources – a reduction of the score published by John Walsh with Roseingrave's additions and a manifestly English manuscript copy preserved in Hamburg – can give only a rough idea of the opera composed by Scarlatti in 1714. Moreover, we know nothing of its bucolic sets, most likely designed by Filippo Juvarra, a loyal collaborator of Scarlatti and Capeci for the seven performances given at the Polish queen's palazzo. The stage design by necessity had to be fairly simple in view of the small scale and limited technical resources of Marie Casimire's theatre.

Once the exiled Polish queen left Italy for France in 1714, Scarlatti turned his attention to the church. It was therefore most likely during his time as 'maestro di cappella' of the Julian Chapel at St. Peter's in Rome, between 1715 and 1719, that Scarlatti composed his *Stabat Mater* in C minor, one of the few examples of his sacred music that have survived – unlike his oratorios, which have been lost. Constructed as a continuously spun sequence, this work eschews the then-common segmentation into separate 'numbers' and avoids the tempting effects obtained with a double choir. It relies instead on the rich vocal texture produced by the ten voices, supported by the unadorned accompaniment of the basso continuo. Scarlatti adopts a type of contrapuntal writing here that can be described as *stile misto*: a mixed style that is less restrictive and more varied than the *stile antico* – typically preferred for polyphonic compositions intent on reviving the essence of sixteenth-century *a cappella* style – and therefore more effective in its use of a bold harmonic palette. With its constantly varying fabric that can even accommodate some virtuosic ornamentation – such as in the setting of 'Inflamatus et accensus,' where the alto and soprano voices seem to outdo each other in a surfeit of melismas – this work gives powerful expression to the painful experience of Christ's crucifixion.

The secular cantata is another vocal genre that punctuates Scarlatti's entire output, from his early years to the years of his maturity, which find him leaving the Lisbon court of John V, king of Portugal, for that of Philip V of Spain. In 1729, his pupil princess María Bárbara having married the successor to the Spanish throne, the future Ferdinand VI, the composer follows her to Seville, then to Madrid in 1733. It is probably to this latter period that we may date the cantata *Pur nel sonno almen*, one of eight settings of texts by Pietro Metastasio (all of them scored for soprano, two violins, and continuo), which the composer seems to have received from the hands of Carlo Broschi, more familiar to us as Farinelli. The celebrated castrato, known for his powerful, unearthly voice, was summoned to the Spanish court in 1737 to help alleviate by his singing the affliction of a monarch who had for many years been plagued by deep-seated melancholia. Adopting the conventional sequence of alternating recitatives and arias, which had also become the standard in *opera seria*, these cantatas paint authentic portraits of a specific emotional state thanks to their keen grasp of the poetic text. Roused from his daydreams and still half-asleep, the protagonist indulges in enumerating the delights of his ladylove. But at precisely that moment, ominous doubts of a rival's existence come to his mind, which leads him to the bitter realisation that love fulfilled can exist only in a dream...

We know that it was for princess María Bárbara, later queen of Spain, that Scarlatti composed his five hundred and fifty-five sonatas for harpsichord, each one of them seeming to outdo the next in its inventiveness and virtuosity. Among this unique body of work, several sonatas stand apart from the rest in proposing a figured-bass lower part, which invites the option of choosing a melody instrument for the upper part – ideally, a violin – and of doubling the continuo part. Unlike the sonatas for solo harpsichord, which all follow the same single-movement structure, those that can be described as instrumental sonatas are in several movements, alternately marked *Grave* or *Allegro*, and show a kinship with the Italian *sonata da camera* tradition inherited from Corelli.

After the London publication of Scarlatti's *Essercizi* by his loyal friend Roseingrave in 1738-1739 – the famous collection that opens with an address to the performer, containing the composer's only personal reference to his music, and ends with the famous admonishment: 'Vivi felice' – English composer Charles Avison advanced the practice of elaboration even further by arranging twelve of these sonatas into *concerti grossi*. Should we see this as an isolated initiative by a Scarlatti admirer or as proof of a more widespread practice among music connoisseurs? Louis-Michel Van Loo's 1768 painting entitled *The Sextet* (or *The Spanish Concert*), now housed at the Hermitage Museum in St. Petersburg and depicting a harpsichord player – could it be María Bárbara? – surrounded by five string players, might suggest the latter scenario.

Charles Burney, who would have attended one of the five London performances of *Narciso* – as reworked by Roseingrave – pronounced a harsh judgment on the opera that permanently stained the reputation of Scarlatti's work for the stage: 'Though there were many new pleasing passages and effects, those acquainted with the original and happy freaks [*sic*] of this composer in his harpsichord music, would be surprised at the sobriety and almost dullness of the songs.' As of the middle of the twentieth century, harpsichordist Ralph Kirkpatrick, credited with the discovery and championing of Scarlatti's music – as the author of a ground-breaking biography and first complete catalogue of his sonatas (1953) – still subscribed to this dismissive opinion. Other observers expressed more nuanced views. Among those, we note the cellist and composer Ludwig Lebell who, while deploring the fact that Scarlatti's *Stabat Mater*, his cantatas, and his operas could be judged 'insignificant,' asserted in dissent that in terms of depth and dramatic sweep, the composer deserves to be recognised as much for his instrumental and vocal compositions as for his sonatas for harpsichord. It remains for the listeners to make up their own minds after sampling this programme, fashioned by Bertrand Cuiller from many disparate strands. Let us wager that, to paraphrase Scarlatti's admonishment, the experience may prove a happy one for them.

THOMAS VERNET
English translation: Michael Sklansky

Stabat Mater

2 | **Stabat Mater dolorosa**

Stabat Mater dolorosa,
Juxta crucem lacrymosa
Dum pendebat filius.

3 | **Cujus animam gementem**

Cujus animam gementem,
Contristatam et dolentem,
Petrasivit gladius.

O quam tristis & afflicta
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti !

Quæ mœrebat et dolebat,
Et tremebat, cum videbat
Nati pœnas incliti.

Quis est homo qui non fleret
Christi Matrem si videret
In tanto supplicio ?

4 | **Quis non posset**

Quis non posset contrasti
Christi Matrem contemplari
Dolentem cum Filio ?

Pro peccatis suæ gentis
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum
Moriendo desolatum,
Dum emisit spiritum.

5 | **Eja Mater, fons amoris**

Eja Mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris,
Fac ut tecum lugeam.

Fac ut ardeat cor meum,
In amando Christum Deum,
Ut sibi complaceam.

Stabat Mater

Stabat Mater dolorosa

La mère des douleurs se tenait
En pleurs auprès de la croix
À laquelle son Fils était pendu.

Cujus animam gementem

Son âme gémissante,
Inconsolable et douloureuse,
Fut transpercée d'un glaive.

Oh ! Qu'elle fut triste et affligée,
Cette femme bénie,
Mère du Fils Unique !

Elle s'affligeait et souffrait,
Elle frémissait en voyant
Les souffrances de son auguste Enfant.

Quel homme ne pleurerait
En voyant la Mère du Christ
Endurer si grand supplice ?

Quis non posset

Qui pourrait rester impassible
En voyant la mère du Christ
Souffrir avec son Fils ?

Pour les péchés de son peuple,
Elle vit Jésus livré aux tourments
De la torture.

Elle vit son doux Enfant
Mourir abandonné
En rendant son dernier souffle.

Eja Mater, fons amoris

Ô sainte Mère, source d'amour,
Laisse-moi partager ta douleur
Et pleurer avec toi.

Fais que mon cœur brûle
D'amour pour le Christ, mon Dieu,
Afin de lui être agréable.

Stabat Mater

Stabat Mater dolorosa

The Mother of Sorrows
Stood weeping by the Cross
On which her Son was hanging.

Cujus animam gementem

A sword transfixed
Her groaning soul,
Oppressed and grieving.

Oh, how sad and afflicted
Was that blessed woman,
Mother of the Only-Begotten!

She mourned and grieved
And trembled when she saw
Her glorious Son in torment.

Who would not weep
To see the Mother of Christ
In such agony?

Quis non posset

Who could not feel compassion,
Contemplating the Holy Mother
Suffering with her Son?

She saw Jesus in torment,
Subjected to scourging
For the sins of His people.

She saw her sweet Son
Dying forsaken
As He yielded up His spirit.

Eja Mater, fons amoris

Blessed Mother, fount of love,
Make me feel the depths of thy sorrow,
That I may mourn with thee.

Make my heart burn
With love for Christ my God,
That I may be pleasing to Him.

6 | **Sancta Mater, istud agas**

Sancta Mater, istud agas
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.

Tui Nati vulnerati,
Tam dignati pro me pati
Poenas mecum divide.

7 | **Fac me vere tecum flere**

Fac me vere tecum flere
Crucifixo condolere,
Donec ego vixero.

8 | **Juxta crucem**

Juxta crucem tecum stare,
Et me tibi sociare
In planctu desidero.

Virgo virginum præclara,
Mihi jam non sis amara,
Fac me tecum plangere.

Fac ut portem Christi mortem,
Passionis fac consortem,
Et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari,
Crucem hac inebriari
Ob amorem Filii.

9 | **Inflammatum**

Inflammatum et accensus,
Per te, Virgo, sim defensus
In die judicii.

Fac me cruce custodiri,
Morte Christi præmuniri,
Confoveri gratia.

Quando corpus morietur,

10 | **Fac ut animæ**

Fac ut animæ donetur
Paradisi gloria.
Amen.

11 | **Amen**

Amen.

Sancta Mater, istud agas

Mère sainte, fais que
Les plaies du Crucifié
S'impriment profondément en mon cœur.

De ton Enfant blessé,
Qui accepta de souffrir pour moi,
Partage avec moi les tourments.

Fac me vere tecum flere

Puissé-je pleurer avec toi en toute vérité,
Partager les souffrances du Crucifié,
Aussi longtemps que je vivrai.

Juxta crucem

Me tenir avec toi auprès de la Croix
Te rejoindre dans les pleurs,
Tel est mon seul désir.

Vierge la plus remarquable des vierges,
Ne sois pas dure avec moi,
Laisse-moi pleurer avec toi.

Permits-moi de porter la mort du Christ ;
De partager sa Passion
Et de recevoir ses plaies.

Permits que ses blessures soient miennes,
Que je sois dans l'ivresse de la Croix
Pour l'amour de ton Fils.

Inflammatum

Quand je serai au milieu des flammes,
Ô Vierge, parle en ma faveur
Au jour du jugement dernier.

Fais que la Croix me protège,
Que la mort du Christ me défende,
Que sa grâce me reconforte.

Et lorsque mon corps devra mourir,

Fac ut animæ

Fais que mon âme obtienne
La gloire du paradis.
Amen.

Amen

Amen.

Sancta Mater, istud agas

Holy Mother, do this for me:
Let the wounds of the Crucified
Be engraved deeply upon my heart.

Thy Son, grievously wounded,
Deigned to suffer for me;
Share His pain with me.

Fac me vere tecum flere

Let me devoutly weep with thee
And suffer with the Crucified
For as long as I may live.

Juxta crucem

To stand with thee by the Cross
And join with thee
In thy weeping, is what I yearn for.

Virgin of virgins most radiant,
Be not severe with me;
Let me weep with thee.

Grant that I may bear Christ's death;
Let me share His Passion
And think upon His wounds.

Let me be wounded with His stripes,
Inebriated with the Cross
For love of thy Son.

Inflammatum

Ardent and inflamed,
May I be defended by thee, O Virgin,
At the Day of Judgment.

May I be protected by the Cross,
Saved by the death of Christ
And sustained by His grace.

When my body dies,

Fac ut animæ

May my soul be granted
The glory of Paradise.
Amen.

Amen

Amen.

Amor d'un'Ombra e Gelosia d'un'aura

17 | Sento, che a poco, a poco

ARISTEO

Sento, che a poco, a poco
Con l'amoroso foco
Combatte un freddo gel ;
Ma poi quel gelo istesso
Che tiene il foco oppresso
Di nuovo in sen l'accende
E il rende più crudel.

20 | Dammi un poco / Ma di raggione

CEFILO

Dammi un poco di ristoro,
Aura dolce, aura gradita.

Nell'ardore onde già moro
Aura bella, tu sei quella
Che puo rendermi a la vita.

PROCRIS

Ma di raggione armato
Nel campo del mio petto
Lo sdegno pugnerà.
Ma se l'amor s'oppone
Coì rai d'un vago oggetto
Non so chi vincerà.

Pur nel sonno almen tal'ora

23 | Pur nel sonno almen tal'ora vien colei

Pur nel sonno almen tal'ora vien colei che m'innamora le mie pene a consolar. Rendi rendi amor, si giusto sei, più veraci i sogni miei, o non farmi risvegliar.

24 | Pria dall'aurora o Fille, io sognando ti vidi

Pria dell'aurora o Fille, io sognando ti vidi ; e così fido ti dipense il pensiero che il sogno allor non indiava il vero ; solo nel rimirati pietosa qual non ti vidi mai di vaneggiar sognando io dubbitai. Oh ! che amorosi accenti, oh ! che teneri sguardi intesi, e vidi ; se tu mirar potessi quanto son mai più belle vestite di pietà le tue pupille mai più, mai più crudel non mi saresti o Fille, io, non so dir che dissi, so che sul vivo della tenera mano, un baccio impressi. Tu d'un dolce rosor t'ingesti il volto. Quando improvviso ascolto d'un cespuglio vicin mover le frondi ; mi volgo, e mezz' ascoso veggio il rival Fileno, che d'invido veleno livido in viso i furti miei rimira. Timor, vergogna, et ira, m'assalir, mi destaro in un momento, e tu breve anche in sogno, il mio contento.

Amor d'un'Ombra e Gelosia d'un'aura

Sento, che a poco, a poco

ARISTÉE

Je sens peu à peu
Un froid glacial
Combattre le feu de l'amour ;
Et ce même froid,
Qui étouffe le feu de la passion
Le ranime à nouveau dans mon cœur
Et le rend plus cruel.

Dammi un poco / Ma di raggione

CÉPHALE

Donne-moi un peu de fraîcheur,
Ô douce brise, ô brise si chère !

Échauffée à en mourir,
Ô belle brise, tu es celle
Qui peut me ramener à la vie.

PROCRIS

Mais, armée de raison,
Mon indignation luttera
Sur le champ de bataille de mon cœur.
Mais si l'amour lui oppose
La splendeur de ses charmantes armes,
Des deux, je ne sais lequel l'emportera.

Pur nel sonno almen tal'ora

Pur nel sonno almen tal'ora vien colei

Même dans mon sommeil, elle m'apparaît, celle qui m'aimait, pour apaiser ma douleur. Mon amour, si tu es réelle, laisse, laisse mes rêves devenir réalité, ou empêche-moi de m'éveiller.

Pria dall'aurora o Fille, io sognando ti vidi

Avant le lever du soleil, Fille, je t'ai aperçue en rêve et mes pensées étaient si intimement proches de toi que la réalité n'avait rien à envier au rêve ; mais te découvrir une mansuétude plus grande que jamais m'a fait douter de mes rêves. Oh, quels sons délicieux ! Oh, quels regards tendres et pleins de force, et je l'ai su ; si tu avais pu voir que tes yeux n'étaient jamais aussi beaux que noyés dans ces regards pleins de pitié, tu n'aurais plus jamais été cruelle envers moi, Fille. Je ne sais ce que je disais, je sais seulement que j'ai effleuré d'un baiser la tendresse de tes mains. Et ton visage rougit légèrement. Entendant soudain le bruissement des feuilles d'un buisson proche, je me suis retourné et j'ai aperçu, à moitié caché, mon rival Fileno, dont le visage blême de jalousie et de colère regardait ma conquête. Crainte, honte et colère m'ont envahi, éveillant un instant ma satisfaction qui, même en rêve, ne fut que de courte durée.

Amor d'un'Ombra e Gelosia d'un'aura

Sento, che a poco, a poco

ARISTEE

I feel little by little
An icy cold
Fighting the fire of love;
And that same cold,
Which stifles the fire of passion
Revives it again in my heart
And makes it more cruel.

Dammi un poco / Ma di raggione

CEPHALE

Give me some freshness,
O sweet breeze, O dear breeze!

Warmed up to death,
O beautiful breeze, you are the one
That can bring me back to life.
PROCRIS
But, armed with reason,
My indignation will fight
On the battlefield of my heart.
But if love opposes it
The splendour of its charming weapons,
I know not which shall prevail.

Pur nel sonno almen tal'ora

Pur nel sonno almen tal'ora vien colei

In sleep my beloved appears, to console my grief. Oh Love, if you are just, make my dreams more true, or let me not waken again.

Pria dall'aurora o Fille, io sognando ti vidi

Before dawn, Fille, as I dealt , I saw you, and so faithfully, I had you in my thoughts that the dream did not envy the truth. Only in seeing you merciful, as I had never seen you before, I doubted the delirium of my dream. Oh, what amorous tones; Oh, what tender, understanding looks I saw – if you could know how much more beautiful your eyes are when clad in pity – never more, never more would you be cruel. I don't know how to tell you what I said; I know that I imprinted a kiss on your tender hand. Your face blushed sweetly. When suddenly the branches of a bush moved, I turned and, half hidden, I saw my rival Fileno, whose face was livid and poisoned with envy at seeing my 'theft' of his love! Fear, shame, and my dream, like my contentment, was short-lived.

25 | **Parti con l'ombra è ver l'inganno et il piacer**

Parti con l'ombra è ver l'inganno et il piacer, ma la mia fiamma o Dio, Idolo del cor mio, con l'ombra non partì. Se mai per un momento sognando io son felice, poi cresce il mio tormento quando ritorna il dì.

Amor d'un'Ombra e Gelosia d'un'aura

26 | **Dio d'amor / Arcier fatale**

NARCISO
Arcier fatale,
A bacià vado lo strale
Che sì dolce me ferì !

ECO
Dio d'amor,
A bacià cado lo strale
Che sì dolce me ferì !

NARCISO
Eccelso Amore,
Non cangiar mai lacci al core
Di colei che m'invaghì !

ECO
Deh gran nume,
Non cangiar mai lacci al core
Di colui che m'invaghì !

Parti con l'ombra è ver l'inganno et il piacer

Illusions et joie s'évanouissent avec le couchant, mais ma flamme, Dieu, l'idole de mon cœur, n'a pas disparu avec le soleil. Si jamais, un court instant, je rêve d'être heureux, mon supplice resurgira avec le jour.

Amor d'un'Ombra e Gelosia d'un'aura

Dio d'amor / Arcier fatale

NARCISSE
Ô archer fatal,
Je viens baiser la flèche
Qui m'a blessé si tendrement !

ÉCHO
Dieu de l'amour,
Je viens baiser la flèche
Qui m'a blessé si tendrement !

NARCISSE
Amour tout puissant
Ne change jamais les liens dans le cœur
De celle qui m'a séduit !

ÉCHO
Ô grand dieu,
Ne change jamais les liens dans le cœur
De celui qui m'a séduit !

Parti con l'ombra è ver l'inganno et il piacer

Deception and pleasure alike depart with the shadows, but my flame, oh God, the idol of my heart does not depart. If ever for a moment of dreaming I am happy, my torment increases with the coming day.

Amor d'un'Ombra e Gelosia d'un'aura

Dio d'amor / Arcier fatale

NARCISSUS
O fatal archer,
I come to kiss the arrow
That wounded me so tenderly!

ECHO
God of love,
I come to kiss the arrow
That wounded me so tenderly!

NARCISSUS
Almighty love
Never change the bonds in the heart
Of her who seduced me!

ECHO
O great god,
Never change the bonds in the heart
Of him who seduced me!

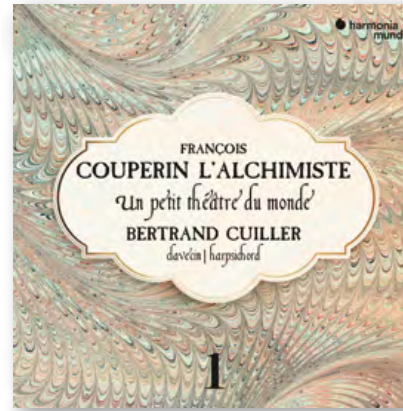
Bertrand Cuiller – Discography

All titles available in digital format (download and streaming)



A Fancy

Fantasy on English Airs & Tunes
Le Caravansérail
Rachel Redmond, soprano
CD HMM 902296



FRANÇOIS COUPERIN L'ALCHIMISTE

Vol. 1 - Un petit théâtre du monde
3^e, 4^e, 11^e, 19^e, 20^e & 27^e ordres
Avec Isabelle Saint-Yves, viole de gambe
2 CD HMM 902375.76

“Avec ces pièces tantôt habillées d’une polyphonie fastueuse, tantôt esquissées d’un trait gracile, Bertrand Cuiller ne rend pas seulement justice au compositeur surdoué, mais aussi au peintre, au poète, à l’éditorialiste et au fin connaisseur du cœur humain qu’était François Couperin.” – Téléràma

“Le geste vif et le sourire en coin, Bertrand Cuiller fait découvrir un Couperin inhabituel.” – Classica

“Sa diversité de ‘touche’, comme on le dirait d’un peintre, trouve ici un traducteur aussi à l’aise dans la virtuosité teintée d’esprit [...] que dans la confiance la plus touchante.” – Diapason



Vol. 2 - Les années de jeunesse

1^{er} & 2^e orders / Messes
pour les couvents & à l’usage des paroisses
Avec Jean-Luc Ho, orgue . Ensemble Les Meslanges
3 CD HMM 902377.79

“Secondée par l’exceptionnelle netteté d’émission de son clavecin, sa virtuosité étincelante fait merveille dans l’accumulation de toutes petites pièces qui, au cœur du Second Ordre, semble un monde vibrionnant d’insectes.” Diapason

“Ce Couperin apparaît volontiers malicieux, décidé, ailé, déjà sensible au climat de la Régence, ouvert à une large palette de nuances, mais jamais affecté.” Classica

Le Caravansérail et Bertrand Cuiller remercient infiniment Myriam Mahnane, Thomas Vernet, Jean-Daniel Noir et Sylvain Henry pour leur participation précieuse à la conception de cet album ; Stephan Maciejewski et l'équipe de L'Abbaye aux Dames de Saintes, Jean-Marc Bouré et l'équipe du Palais du Tau à Reims pour leurs accueils chaleureux, et enfin toute l'équipe d'harmonia mundi !

Les partitions du présent disque ont été préparées par Mathieu Serrano.

Ce disque a été rendu possible grâce au soutien de la Fondation Société Générale 'C'est vous l'avenir', mécène principal, ainsi que de la Caisse des Dépôts.

Le Caravansérail est soutenu par le Ministère de la Culture – Drac Île-de-France, le CNM et la SPEDIDAM.



Découvrez la nouvelle **B**outique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet Boutique ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **store.harmoniamundi.com**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles

Production Le Caravansérail © 2022

Enregistrement : octobre 2020, Abbaye aux Dames, Saintes (France)

et septembre 2021, Palais du Tau, Reims (France)

Direction artistique, prise de son, montage et mastering : Jean-Daniel Noir

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration page 1 : © Julien Drach

Maquette : Atelier harmonia mundi