Ensemble Aurora / Enrico Gatti

CRISTINA MIATELLO, *soprano*
GIAN PAOLO FAGOTTO, *tenor*

Enrico Gatti, *violin* [Lorenzo Storioni, Cremona 1789]
Odile Edouard, *violin* [Brescian school, 17th century]
Enrico Parizzi, *viola* [Brescian school, 17th century]
Alain Gervreau, *cello* [Charles Riché, Paris 1990, after M. Gofriller]
Paul Beier, *archlute* [Michael Lowe, 1980, after M. Tieffenbrucker]
Guido Morini, *organ* [Silvio Chiara, 1986]

Recorded at Eremo di Ronzano, Bologna (Italy), in September 1992
Engineered by Roberto Meo Produced by Sigrid Lee Originally released by Symphonia
A co-production with WDR Executive producer (WDR): Barbara Schwendowius

Remastered by Bertram Kornacher in January 2011
Executive producer & editorial director (Glossa/MusiContact): Carlos Céster
Editorial assistance: María Díaz
Art direction and design: Valentín Iglesias

© 2011 MusiContact GmbH

Lamentazioni per la Settimana Santa

Alessandro Scarlatti (1660-1725)

CD 1 [57:25]

1 Prologus 0:52

Lectio Prima Feria V in Coena Domini

2 Incipit lamentatio – ALEPH *(Canon in diapason)* – Quomodo sedet sola civitas *(Largo assai)* 4:34
3 BETH *(Canon in sub diapason diapente)* – Plorans ploravit 4:34
4 GHIMEL *(Canon in diapente)* – Migravit Iudas 3:06
5 DALETH *(Canon in diatesseron)* – Viae Sion *(Largo)* 3:36
6 HE *(Canon in sub diatesseron)* – Facti sunt 3:55
7 Ierusalem convertere 1:51

Lettione del Mercoledì Santo

8 IOD – Manum suam 2:56
9 CAPH – Omnis populus *(Largo)* 2:53
10 LAMED *(Largo)* – O vos omnes 3:10
11 MEM – De excelso *(Grave)* 4:39
12 NUN *(Largo)* – Vigilavit iugum *(Staccato, e grave)* 1:34
13 Ierusalem convertere 1:30

Lectio Prima Feria VI Maioris Hebdomade

14 De lamentatione *(Largo assai)* – HETH – Cogitavit Dominus 5:33
15 TETH – Defixae sunt 2:37
16 IOD – Sederunt in terra *(Largo)* 3:20
17 CAPH – Defecerunt prae lacrymis *(Largo)* 4:40
18 Ierusalem convertere 1:55

CD 11 [55:51]

Lectio Secunda Feria VI in Parasceve

1 LAMED *(Largo)* – Matribus suis 4:32
2 MEM – Cui comparabo 3:37
3 NUN – Prophetae tui *(Allegro)* 2:28
4 SAMECH – Plauserunt super te 2:02
5 Ierusalem convertere 2:01

Prima Lettione del Venerdì Santo

6 De lamentatione *(Largo)* – HETH *(Largo)* – Misericordiae Domini *(Largo)* 5:28
7 HETH – Novi diluculo 3:41
8 HETH – Pars mea Dominus 3:03
9 TETH *(Largo)* – Bonus est Dominus 1:35
10 TETH – Bonum est praestolari 1:36
11 TETH – Bonum est viro 1:34
12 IOD – Sedebit solitarius *(Larghetto)* 1:19
13 IOD – Ponet in pulvere *(Largo)* 1:39
14 IOD – Dabit percutienti *(Spiritoso)* 3:12
15 Ierusalem convertere 1:31

Seconda Lettione del Venerdì Santo

16 ALEPH *(Largo)* – Quomodo obscuratum 2:20
17 BETH – Filii Sion 2:35
18 GHIMEL – Sed et lamiae 3:13
19 DALETH – Adhaesit lingua *(Largo)* 2:50
20 HE – Qui vescebantur 1:43
21 VAU – Et maior 1:33
22 Ierusalem convertere 2:07

Alessandro Scarlatti

Lamentazioni

The five *Lamentations of Jeremiah* describe the moment of darkness and desolation which followed the destruction of Jerusalem by the armies of Nebuchadnezzar and the deportation of many Israelites in 587 BC (1). Only in the Greek translation of the Septuagint (c. 200 BC) did the book receive the title by which it is known today; in reality, the attribution to the prophet is extremely doubtful, and the five elegies (or *Threni*) are to be considered the work of anonymous Greek authors. The literary form is evidently of great artifice and skill. In technical terms, it is known as an "alphabetical acrostic": i.e., the opening words of the strophes of each Lamentation begin with the various letters of the Hebrew alphabet, arranged in alphabetical order. The fifth Lamentation, also known as the *Oratio Jeremiae*, stands apart from this stylistic model (whose function was probably practical and mnemonic); it does consist of 22 versets, one for each of the letters of the Hebrew alphabet. The form is highly artificial but of great efficacy. Its possible meaning is as follows: each poem is contained between *aleph* and *tau* (A and Z in our Western alphabets), in token of the author's desire to incorporate the totality of human suffering in his composition. Thus, these verses are neither history nor theory, but poetic prayers. The literary genre, that of the lament, is also present in other parts of the Bible, notably the Book of Psalms; as a form of prayer, it removes the mask not only from human sorrow (itself represented with truly narrative realism) but also from God himself, imagined by sorrow as "whimsical and irrational", but in a way which shows the "human" and loving face of the true God. The overall impression might almost be described as "monotonous": the uniform manner of an Oriental lament whose circles of sound gradually close in upon themselves; the poetic meditation unwinds like the loops of a spiral, with constant variations and reiterations of the same themes which, in this way, are gradually developed as an appeal to faith, patience, penitence and conversion. A light illuminates the final section of the prayer: "Make us return to thee, o Lord, and we shall return". The phrase "*Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*", inspired by the words of the prophet Hosea (ch. XIV, 2), were from ancient times used to conclude the various pieces (*lectiones*) of the Lamentations sung during the Night Office. The tradition of singing the Lamentations goes back to early Hebrew times; until the sixteenth century, however, the choice of the pieces to be included in the so-called *triduum sacrum* (Thursday, Friday and Saturday of Holy Week) varied considerably. Only with the Council of Trent was a definitive order established – the same order as can be observed in the Lamentations of Scarlatti and, indeed, to this day.

The Lamentations were sung at Matins, itself a derivative of the primitive night-time *Vigiliae* prayer (2) which, in the early Middle Ages, took the names of *Agenda vigilarum*, *Officium nocturnale* or *Nocturnum*, and for whose celebration the rule of St Benedict prescribed the eighth hour of the night (around 2 AM). In the later Middle Ages, the celebration of the Night Office was moved to shortly before dawn (*Matuta*), hence the name *ad Matutinum*. Already by the twelfth century, however, the practice of anticipating Matins to the late afternoon of the previous day was known; in the *Ordo XIV* (c. 1411), for example, the Office is brought forward in this way ("*de sero, hora competenti*"), in order to facilitate the participation of the faithful in a ritual which evoked no small degree of popular sentiment. The name *Matutina tenebrarum* can thus be seen to derive from the fact that the Office concluded at nightfall; the visual effect was heightened by the final extinguishing of the lights.

Matins is subdivided into three Nocturns, each of which consists of three psalms and three lessons. In the first Nocturn, the lessons are taken from the Old Testament; thus, it is here that the pieces chosen from the Lamentations were sung during Holy Week. The lessons of the second Nocturn were taken from patristic literature (generally, St Augustine); in the third Nocturn, they were taken from the epistles of the apostles (generally, St Paul). The psalms were probably performed in Gregorian chant. Characteristic of the Night Office of the *triduum* was the use of the so-called hearse (*hericia*), a triangular candlestick placed near the altar, which held a total of fifteen candles "*de cera communi*" (yellow, virgin candle-wax). This number was probably symbolic: twelve apostles, two disciples and Christ. The candles were snuffed out one by one at the end of each psalm or Canticle (nine in the Nocturns, five at Lauds), in token of the gradual desertion of the apostles at the moment of the Passion. One candle only remained; this represented Christ and was hidden behind the altar as a symbol of his death, "*reservetur absconsa usque in sabbatum sanctum*". A certain noise would then rise up from the choir-stalls ("*fit fragor et strepitus aliquantulum*"); this is probably to be interpreted as symbolizing the convulsions of nature at the moment of Christ's death on the Cross, when the earth was shaken, the rocks were torn asunder and the graves opened. The hidden candle would then reappear before the eyes of the faithful as a symbol of the resurrection and a sign that the *Officium tenebrarum* was at its end.

It is only natural that the highly dramatic text of the Lamentations, coupled with this extraordinary ritual (itself practically unaltered since medie-

val times), should have provided inspiration for generations of composers, beginning with the mid sixteenth-century polyphonic settings of the three lessons in the first Nocturns. In Italy, from the end of the sixteenth century, monodic settings with *basso continuo* exist side by side with the polyphonic repertory; in general, Lamentations were much cultivated during the Baroque period (at times, with the addition of instruments), by virtue of the expressive possibilities afforded by their texts.

In particular, the Lamentations of Alessandro Scarlatti are characterized by a notable severity of style, quite unlike the fashionable music of contemporary operatic scores (it will be remembered that Scarlatti, too, was a prolific composer of theatrical music). These works were commissioned around 1706 by an unknown patron: besides Cardinal Ottoboni and the Colonna family in Rome, or a Neapolitan patron, a third possibility is represented by Ferdinando de' Medici, Grand Duke of Tuscany, in whom Scarlatti pinned his hopes of finding a second patron of the calibre of Christina of Sweden. Scarlatti composed a total of six Lamentations: two for Holy Thursday (*Feria v in Coena Domini*: celebration of the institution of the Eucharist), sung on Wednesday evening; two for Good Friday (*Feria vi in Parasceve*, vigil of the Jewish Passover which falls on Saturday), sung on Thursday evening; and two for Holy Saturday, known as the *Lettioni del Venerdì Santo* insofar as these too were sung on the previous evening. Besides the employment of an extremely contrapuntal style of composition, embroidered – in accordance with contemporary practice – with expressive chromaticism in relation to melancholic affects (wailing and mournful cries, etc.), a further characteristic of these works is their frequent use of syncopated rhythms as the ideal expression of sobs of pain (in this context, it should be remembered that the Hebrew elegy itself has a characteristic broken rhythm of 3 + 2 accents): in this regard, Athanasius Kircher notes that "*ad languentis animi syncopen nihil aptius assumere poterat*" (3). Scarlatti, moreover, sometimes uses rests as rhetorical figures in the sense described by Kircher: in particular, the *Suspiratio* (interruption and sense of suspension by means of a rest: it is interesting to note that the crotchet rest was known by contemporaries as *sospiro*), *Aposiopesis* (general rest in all voices, used in relation to concepts such as death and eternity) and *Ellipsis* (sudden interruption of the musical discourse, followed by a passage of contrasting character).

Frequent use is made of the Greek tetrachord (Scarlatti, Pasquini and Corelli were the only musicians to have been admitted as members of the Roman Accademia dell'Arcadia); in particular, the descending minor tetrachord represents one of the typical figures of Baroque musical symbolism. This bass formula was used in musical settings of "laments" and other similar texts, both in the operatic and chamber cantata repertories.

Nevertheless, the most interesting feature of Scarlatti's compositional style seems to lie in the sense of declamation which derives from his treatment of the voice. The melodic line is bare and essential in style, reduced as it is to a state of "pure sound" as a means of enhancing the proclamation of the word of God, almost in the manner of the ancient Hebrew chants. Undoubtedly, the composer deliberately drew his inspiration from the *Tonus lamentationum* as prescribed by the Council of Trent, itself probably at least partly derived from the tone of the Hebrew lesson. It is only natural that the melody should have eschewed excessive ornamentation: both in the Jewish chants and, later, in Gregorian chant, melismas occur above all as expression of sentiments of joy (as, for example, in the Alleluia). Other Baroque composers (François Couperin, Johann Rosenmüller, Marc-Antoine Charpentier, Michel-Richard Delalande, etc.) provided settings of the Lamentations in a style which is not always consonant with the gravity of the text itself: these settings are characterized by excessive ornamentation or exuberance of counterpoint.

Nor, on the other hand, is Scarlatti's version completely devoid of melismatic writing, which is frequently concentrated around the letters of the Hebrew alphabet placed at the head of each verset – in the manner of the great letters of an illuminated manuscript. In this, perhaps, Scarlatti draws his inspiration from the Lamentations of Palestrina. Another feature, much cultivated by all seventeenth- and eighteenth-century composers, is the musical highlighting of the text by means of "madrigalistic" effects: Scarlatti, for example, makes use of a reiterated *basso ostinato* pattern to symbolize the way in which God's love (itself represented by a vocal line which is varied on each individual entry) is renewed day after day; the words "*multa est fides tua*" are conveyed in the music by the alternation of swift and tranquil rhythms (respectively, on "*multa est*" and "*fides tua*"); particularly dramatic situations ("*saturabitur opprobriis*", "*consperserunt cinere capita sua*", "*conturbata sunt viscera mea*", etc.) are represented by particularly unusual and far-reaching modulations; the net woven by God is depicted by a veritable cobweb of slurred black notes; at the words "my iniquities weigh down upon me", the instruments begin a *staccato e grave* movement which well expresses the idea of an impending and inexorable burden. This, however, is neither the place nor time to list every example of Scarlatti's use of musical devices as means of textual expression: in reality, each phrase of the text is endowed with its own precise musical equivalent and specific "affect".

Clearly, full appreciation of this work can best be achieved by following the text word by word from the libretto. The exceptional nature of the musical score, whose mixture of archaic and modern elements places the work beyond all attempts at precise chronology and dating (in stylistic terms, at least), conveys the impression of a veritable masterpiece.

Enrico Gatti

Translation: David Bryant

Notes

(1) Recent research on materials now held in the British Library has uncovered a Babylonian chronicle which, in the view of some scholars, necessitates the revision of this date to 586 BC.

(2) The "vigil", so-called by virtue of the military guard duties of the same name, was divided by the ancients into four watches, covering the space of time from sunset to 6 AM.

(3) The Jesuit priest Athanasius Kircher published his two-volume *Musurgia Universalis sive Ars Magna consoni et dissoni* in Rome in 1650. This treatise is of fundamental importance for the study of Baroque aesthetics and, in particular, the theory of the affects.

Alessandro Scarlatti

Lamentazioni

Les cinq *Lamentations de Jérémie* nous reportent au moment désolé et obscur qui suivit la destruction de Jérusalem et la déportation de nombreux Israélites en 587 avant J. Chr. (1), effectuées par l'armée de Nabuchodonosor. Bien que dans la traduction grecque des Septante (200 avant notre ère), le livre reçut le titre sous lequel il est encore connu aujourd'hui, son attribution au Prophète est douteuse ; il faudrait plutôt attribuer les cinq fameuses élégies (ou *Thrènes*) à des auteurs hébreux inconnus. La forme littéraire est assez recherchée : il s'agit de ce que l'on appelle un acrostiche alphabétique. La première lettre des strophes de chacune de ces lamentations forme tout l'alphabet hébreux. Par contre la cinquième lamentation, appelée aussi l'*Oratio Jeremiae*, ne correspond plus à ce modèle stylistique – qui n'avait probablement qu'une fonction mnémotechnique. Elle est composée de 22 versets, le nombre exact des lettres de l'alphabet hébreux. La trouvaille est artificielle, mais efficace : la signification pourrait être que l'ensemble de ces poèmes, compris entre *aleph* et *tau* (nous dirions entre A et Z), représente la totalité des souffrances humaines. Il ne s'agit donc ni d'histoire, ni de théorie, mais d'une prière de forme poétique. Le genre littéraire est celui de la lamentation, que l'on peut retrouver également ailleurs dans la Bible, particulièrement dans les Psaumes. La lamentation est un type de prière qui ôte le masque à la douleur humaine, qui la voit avec réalisme, au point de la raconter ; mais c'est en même temps une prière qui ôte le masque à Dieu, imaginé par la douleur comme « capricieux et irrationnel », pour révéler le visage « humain » et aimant du véritable Dieu. L'impression globale qu'on en retient est quelque peu monotone, il nous semble presque d'entendre une lamentation orientale très uniformisée, dont les structures sonores se renferment en elle-mêmes à chaque fois. La méditation poétique se dévide comme une spirale qui tourne – avec des variations et des reprises constantes des mêmes thèmes qui sont ainsi de plus en plus approfondis – jusqu'à ce qu'émerge un appel à la foi, à la patience, à la pénitence et à la conversion. Une lumière éclaircit la fin de la prière: « Faisnous retourner vers toi, Seigneur, et nous retournerons ». En fait, dès l'Antiquité on concluait les pièces (*lectiones*) des lamentations chantées lors des Offices des Ténèbres par la clausule ins-

pirée du Prophète Hoséas (XIV, 2) : « *Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum* ». La tradition du chant des lamentations remonte aux anciens Judéens, mais jusqu'au XVIe siècle le choix des extraits utilisables pendant le *triduum sacrum* (c'est-à-dire les Jeudi, Vendredi et Samedi saints) était très variable. Le Concile de Trente en stabilisa l'ordre systématique, utilisé par Scarlatti, et qui est de coutume encore aujourd'hui.

On chantait ces lamentations pendant les Matines, une dérivation de la prière nocturne primitive appelée *Vigiliae* (2), et qui dès le haut moyen-âge prit le nom de *Agenda vigilarum*, de *Officium nocturnale*, ou de *Nocturnum*. Saint-Benoît préscrivit pour le Nocturne la huitième heure de la nuit, c'est-à-dire vers deux heures du matin. À la fin du Moyen Âge, on établit la célébration du rite peu avant l'aube (*Matuta*), d'où le nom *ad Matutinum*. Dès le XIIe siècle l'habitude d'anticiper les Matines à la fin de l'après-midi du jour précédent s'installa: l'*Ordo XIV* (ca. 1411) fixa ainsi les Matines des ténèbres au jour avant (« *de sero, hora competenti* »), pour faciliter la participation des fidèles de ces rites, très fort ressentis par le peuple. Par conséquent le nom *Matutina tenebrarum* est dû au fait que tel Office finissait au moment ou étaient déjà descendues les ténèbres, mises en évidence, à la fin, par l'extinction des chandelles.

Les Matines sont subdivisées en trois nocturnes, dont chacun comprend trois psaumes et trois lectures. Au premier nocturne les lectures étaient empruntées à l'Ancien Testament (c'est ici que pendant la Semaine sainte on chantait les extraits choisis des lamentations), au second les lectures provenaient des Patriarches (en général de Saint-Augustin) et au troisième elles étaient tirées des lettres des Apôtres (en générale de Saint-Paul), tandis que l'on chantait probablement les psaumes en grégorien. Un objet rituel caractéristique de l'Office nocturne du *triduum* était l'*hericia*, un chandelier triangulaire posé près de l'autel, portant quinze chandelles « *de cera communi* » (de cire jaune vierge) – un nombre probablement symbolique représentant les 12 Apôtres, deux disciples et le Christ. Ces chandelles furent éteintes l'une après l'autre à la fin de chaque psaume ou cantique (neuf pendant les nocturnes et cinq pendant les *Laudes*), pour commémorer la défection des Apôtres pendant la Passion. Seule une chandelle restait allumée, celle qui « *reservetur absconsa usque in Sabbatum Sanctum* », ou celle qui représentait le Christ et qui restait cachée derrière l'autel en symbole de sa mort. On entendit alors un certain fracas (« *fit fragor et strepitus aliquantulum* ») depuis les stalles du chœur – probablement pour exprimer le bouleversement de la nature à l'instant où, quand le Christ expira sur la croix, la terre trembla, les roches se fendirent et les tombeaux s'ouvrirent – jusqu'à ce que la chandelle cachée réapparut à la vue des fidèles, symbole de la résurrection et de l'annonce de la fin de Office des Ténèbres.

Il semble tout naturel qu'un rite aussi suggestif – resté quasi inaltéré depuis le Moyen Âge – uni au texte hautement dramatique des lamentations, ait inspiré les compositeurs, qui depuis le XVe siècle ont mis en musique (polyphonique) les trois lectures des premiers nocturnes. À la fin du XVIe siècle des compositeurs italiens se mirent à écrire des lamentations non plus uniquement polyphoniques, mais aussi en style monodique avec basse continue. Ce dernier genre fut développé surtout à l'époque baroque, et l'ajoute d'instruments ne fit qu'intensifier l'expression suggérée par les textes.

Dans les lamentations d'Alessandro Scarlatti en particulier, on note une écriture extrêmement rigoureuse et très différente du style à la mode pour la musique destinée au théâtre (Scarlatti écrivit énormément pour le théâtre). Nous ignorons pour quel endroit furent commandées ces œuvres composées vers 1706, mais plutôt que pour le Cardinal Ottoboni ou les Colonna de Rome ou encore pour Naples, on serait tenté de penser à une commande pour Florence, où le musicien sicilien voyait en la personnalité du grand prince Ferdinando de' Medici la réincarnation de l'extraordinaire mécène qu'avait été Christine de Suède. En tout, Scarlatti a écrit six lamentations : deux pour le Jeudi saint (*Feria V in Coena Domini*, la célébration de l'institution de l'eucharistie), que l'on chantait donc le mercredi soir ; deux pour le Vendredi saint (*Feria VI in Parasceve*, la veille de la Pâque hébraïque, le samedi), chantées le jeudi soir, et deux pour le Samedi saint, appelées *Lettioni del Venerdì Santo*, puisqu'elles furent chantées le jour précédent. Outre l'écriture extrêmement contrapuntique – introduite d'après l'usance de l'époque, par des effets chromatiques expressifs comme les *affetti* mélancoliques (les gémissements) – on remarquera un emploi fréquent de rythmes syncopés, moyen idéal pour exprimer les sanglots de douleur. Rappelons en passant que l'élégie hébraïque possédait un rythme caractéristique articulé en 3 + 2 accents. Par ailleurs, Athanasius Kircher avait écrit que « *ad languentis animi syncopen nihil aptius assumere poterat* » (3), et Scarlatti se sert parfois aussi de pauses comme figures rhétoriques dans le sens décrit par Kircher, en utilisant la *Suspiratio* (arrêt et signification de suspension par un « soupir », notons qu'à l'époque le soupir était aussi *sospiro* en italien), l'*Aposiopesis* (pause générale de toutes les voix, indiquant des concepts comme la mort et l'éternité) et l'*Ellipsis* (interruption inattendue du discours musical et passage vers une autre atmosphère).

On remarquera également l'emploi fréquent du tétracorde grec (Scarlatti, Corelli et Pasquini étaient les seuls musiciens faisant partie de l'Accademia dell'Arcadia à Rome). Surtout le tétracorde mineur descendant constituait une des figures typiques du vocabulaire symbolique musical baroque. On utilisait cette formule dans la basse pour rendre musicalement – dans l'opéra et dans la cantate de chambre – les textes du genre *lamento*.

Cependant, la caractéristique qui nous semble la plus intéressante dans l'écriture de Scarlatti est le sens de la déclamation dérivé du traitement de la partie vocale. Il s'agit en fait d'une mélodie tout à fait dénudée et essentielle ; des sons purs pour mieux pro-

clamer la parole de Dieu, presque à la façon des anciens cantiques hébraïques. Le compositeur s'est certainement inspiré du *Tonus lamentationum* prescrit par le Concile de Trente, et probablement au moins de la partie dérivée du ton de lecture hébraïque. Il est naturel que la mélodie ne soit pas trop ornée. Déjà dans les chants des Juifs et plus tard dans le chant grégorien on n'utilisait les fioritures mélodiques que dans les chants dont les textes exprimaient des sentiments de joie, comme l'Alleluia. D'autres compositeurs de l'époque baroque comme François Couperin, Johann Rosenmüller, Marc-Antoine Charpentier, Michel-Richard Delalande, etc., n'ont pas toujours traité les lamentations en un style suffisamment conforme à la gravité du texte, tant par une ornementation excessive que par un contrepoint trop exubérant.

D'autre part la version de Scarlatti n'est pas complètement privée de mélismes qui, peut-être inspirés des lamentations de Palestrina, sont souvent concentrés autour des lettres de l'alphabet hébreux au début de chaque strophe, comme les grandes initiales dans un manuscrit enluminé. Une autre caractéristique intéressante – et chère à tous les compositeurs des XVIIe et XVIIIe siècles – est l'emploi d'effets tels les « madrigalismes », correspondant au texte. Scarlatti se sert par exemple de la répétition d'une basse obstinée pour symboliser la succession des jours, dans lesquels l'amour de Dieu (qui tient la partie vocale, variée à chaque fois) est constamment renouvelé. Autres exemples: les mots « *multa est fides tua* » sont commentés musicalement par une alternance de rythmes rapides (« *multa est* ») et de rythmes calmes (« *fides tua* »). Lorsqu'il s'agit de situations particulièrement dramatiques (« *saturabitur opprobriis* », « *consperserunt cinere capita sua* », « *conturbata sunt viscera mea* », etc.) le compositeur utilisa des modulations harmoniques plus éloignées et inhabituelles. Le filet tissé par Dieu est représenté par une véritable « toile d'araignée » de notes noires liées entre elles, et quand le texte affirme que « mes péchés me pèsent », les instruments commencent un mouvement *staccato e grave*, qui réussit à exprimer la sensation d'un poids encombrant et inplacable. Nous nous bornons ici à ces quelques exemples, bien qu'à chaque phrase correspond une transposition musicale très précise et un *affetto* spécifique.

Pour que l'auditeur puisse goûter pleinement la saveur de cette musique – à la fois archaïque et moderne, mais en définitive sans date, comme tout vrai chef-d'œuvre – nous l'invitons à suivre, texte à la main, mot par mot le développement du discours.

Enrico Gatti

Traduction : Marc Vanscheeuwijck

Notes

(1) De récentes recherches au British Museum ont fait redécouvrir une chronique Babylonienne qui, d'après certains chercheurs devrait avancer cette date à 586 avant J. Chr.

(2) La Veille (qui prit le son nom de la garde des soldats) était divisée anciennement en quatre veillées, à partir du crepuscule jusqu'à six heures du matin.

(3) Le Jésuite Athanasius Kircher publia en 1650 la *Musurgia Universalis sive Ars Magna consoni et dissoni* à Rome. Il s'agit d'un traité d'une grande importance pour les concepts esthétiques de l'ère baroque, surtout en ce qui concerne les *affetti*.

Alessandro Scarlatti

Lamentazioni

Le 5 *Lamentazioni di Geremia* ci riportano al momento desolato e buio che seguì la distruzione di Gerusalemme e la deportazione di molti israeliti nel 587 a. C. ad opera delle armate del Re Nabucodonosor (1). Sebbene nella traduzione greca dei Settanta (ca. 200 a. C.) il libro ricevette il titolo con il quale è tuttora conosciuto, l'attribuzione al Profeta è fortemente dubbia, e le cinque elegie (o *Threni*) sono da considerarsi opere di autori ebrei ignoti. La forma letteraria mostra un evidente artificio, e si tratta di quello che tecnicamente è detto l'«acrostico alfabetico»: ogni strofa delle singole lamentazioni comincia con parole che iniziano con le varie lettere dell'alfabeto ebraico in successione progressiva. La quinta lamentazione (chiamata anche *Oratio Jeremiae*), pur non seguendo questo modello stilistico che aveva probabilmente funzioni pratiche mnemoniche, è composta di 22 versetti, tanti quante sono le lettere dell'alfabeto ebraico. L'espediente è artificioso, ma efficace: esso vuol forse significare che ogni poema è compreso tra l'*aleph* e il *tau* (noi diremmo tra la A e la Z); ciò indica la pretesa poetica di comprendere la totalità delle umane sofferenze entro questi poemi. Non si tratta, dunque, di storia né di teoria, ma di preghiera in forma poetica. Il genere letterario è quello del lamento, che ritroviamo anche in altre parti della Bibbia, in particolare nei Salmi; il lamento è una forma di preghiera che toglie la maschera al dolore umano, lo vede con realismo fino a narrarlo, ma toglie anche la maschera a Dio, immaginato dal dolore come «capriccioso e irrazionale», per mostrare il volto «umano» e amante del vero Dio. L'impressione globale è monocorde, sembra quasi di ascoltare un lamento orientale uniforme i cui cerchi sonori si richiudono sempre su sé stessi; la meditazione poetica si dipana come una spirale che gira e rigira, con variazioni e riprese continue degli stessi temi che vengono così sempre più approfonditi, fino al profilarsi di un appello alla fede, alla pazienza, alla penitenza ed alla conversione; una luce illumina la parte finale della preghiera: «Facci ritornare a te, Signore, e noi ritorneremo.» Infatti con la clausola «*Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*», ispirata alle parole del profeta Osea (cap. XIV, 2) venivano fin dall'antichità conclusi i brani (*lectiones*) delle lamentazioni che erano cantati durante l'ufficio delle Tenebre. La tradizione di cantare le lamentazioni rimonta agli antichi giudei, ma fino al XVI secolo la

scelta dei brani da utilizzarsi durante il *triduum sacrum* (cioè il Giovedì, Venerdì e Sabato santo) variò notevolmente, finchè il Concilio di Trento stabilì un ordine sistematico, che è quello dei testi musicati da Scarlatti, ed ancor oggi in uso.

Le lamentazioni venivano cantate al Mattutino, derivazione della primitiva preghiera notturna *Vigiliae* (2) che prese nell'alto Medioevo i nomi di *Agenda vigilarum*, *Officium nocturnale* o *Nocturnum*, per il quale S. Benedetto prescrive l'ottava ora della notte, cioè intorno alle due; nel basso medio evo l'Ufficiatura notturna si stabilì poco prima dell'aurora (*Matuta*), di qui il nome *ad Matutinum*. Ma già dal XII secolo era conosciuta la pratica di anticipare il Mattutino al tardo pomeriggio del giorno precedente; l'*Ordo XIV* (ca. 1411) fissa il Mattutino delle tenebre anticipandolo al giorno innanzi «*de sero, hora competenti*», e ciò per facilitare la partecipazione dei fedeli a questi uffici, particolarmente sentiti dal popolo. Il nome *Matutina tenebrarum* è dunque dovuto al fatto che l'Ufficio veniva a cessare quando erano ormai le tenebre, accentuate anche dallo spegnimento, alla fine, di tutti i lumi.

Il Mattutino è suddiviso in tre notturni, ognuno dei quali comprende tre salmi e tre letture: nel primo notturno le letture erano tratte dall'antico testamento (e qui, dunque, durante la Settimana santa erano cantati i brani scelti dalle lamentazioni), nel secondo notturno le letture erano patristiche (generalmente S. Agostino), nel terzo notturno le letture erano tratte dalle lettere degli apostoli (generalmente S. Paolo); i salmi venivano probabilmente cantati in gregoriano. Caratteristica dell'Ufficio notturno del triduum era la Saettìa (*hericia*); candeliere triangolare posto vicino all'altare, che portava infisse 15 candele «*de cera communi*» (cera gialla vergine); il numero è probabilmente simbolico, comprendendo 12 apostoli, 2 discepoli e Cristo. Queste candele venivano estinte una dopo l'altra successivamente alla fine d'ogni salmo o cantico (9 nei notturni e 5 nelle *Laudes*) per ricordare la progressiva defezione degli apostoli al momento della Passione; rimaneva accesa solo una candela, che «*reservetur absconsa usque in sabbatum sanctum*»: cioè la candela che rappresentava il Cristo veniva celata dietro l'altare per simboleggiare la sua morte; dai seggi del coro si levava un certo rumore («*fit fragor et strepitus aliquantulum*»), probabilmente per esprimere la convulsione della natura nel momento in cui, spirato Gesù sulla croce, la terra tremò, le rocce si spaccarono e s'aprirono i sepolcri, fino a quando il cero nascosto non riappariva alla vista di tutti, simbolo di resurrezione ed annuncio della fine dell'Ufficio delle Tenebre.

È naturale che un rito così suggestivo (praticamente inalterato dall'epoca medioevale), unito al testo altamente drammatico delle lamentazioni ispirasse le schiere di compositori che in effetti si sono succedute a partire dalla metà del XV secolo a porre in musica polifonicamente le tre letture dei primi notturni. Dalla fine del '500 in Italia si cominciò a scrivere lamentazioni non solo polifoniche, ma anche di tipo monodico con basso continuo, e nel periodo barocco questo genere fu molto coltivato, anche con

l'aggiunta di strumenti, per le possibilità espressive che il testo suggeriva. In particolare, nelle lamentazioni di Alessandro Scarlatti notiamo una scrittura estremamente rigorosa, ben diversa dalla scrittura alla moda che il teatro richiedeva (Scarlatti compose molto per il teatro). Ignoriamo il luogo di committenza di queste opere scritte intorno al 1706, e forse oltre al Cardinale Ottoboni ed ai Colonna di Roma, oltre a Napoli, potremmo pensare a Firenze, poiché era proprio nel «granprincipe» Ferdinando de' Medici che il compositore siciliano sperava di veder rinascere la figura mecenatesca di Cristina di Svezia. Scarlatti scisse in tutto 6 lamentazioni: due per il Giovedì santo (*Feria v in Coena Domini*, celebrazione dell'istituzione dell'Eucarestia) che erano cantate il mercoledì sera, due per il Venerdì santo (*Feria vi in Parasceve*, la vigilia della Pasqua ebraica che cadeva di sabato) cantate il giovedì sera, e due per il Sabato santo, chiamate *Lettioni del Venerdì Santo*, appunto perché cantate il giorno prima. Oltre all'utilizzo di una scrittura estremamente contrappuntistica, che si apre – secondo l'uso dell'epoca – ad effetti cromatici espressivi nel caso di affetti malinconici (gemiti), riscotriamo la frequente valorizzazione dei ritmi sincopati come mezzo ideale per esprimere i singulti di dolore (ricordiamo che l'elegia ebraica ha un caratteristico ritmo spezzato a 3 + 2 accenti): Athanasius Kircher aveva scritto che «*ad laguentis animi syncopen nihil aptius assumere poterat* » (3); Scarlatti si serve a volte anche delle pause come figure retoriche nel senso descritto dal Kircher, utilizzando la *Suspiratio* (arresto e senso di sospensione tramite una pausa; è interessante ricordare che all'epoca la pausa di un quarto veniva chiamata «sospiro»), l'*Aposiopesis* (pausa generale di tutte le voci; indica concetti come morte ed eternità) e l'*Ellipsis* (improvvisa interruzione del discorso musicale e passaggio ad altro carattere).

Frequente è inoltre l'uso del tetracordo greco (Scarlatti, Corelli e Pasquini erano gli unici musicisti ad essere stati ammessi nell'Accademia dell'Arcadia di Roma); soprattutto il tetracordo minore discendente costituiva una delle figure tipiche del vocabolario simbolico barocco. Questa formula di basso veniva utilizzata per mettere in musica, nel teatro d'opera e nella cantata da camera, testi del genere del «lamento».

Tuttavia la caratteristica che ci sembra maggiormente interessante nella scrittura scarlattiana è il senso di declamazione derivante dal trattamento della parte vocale: si tratta infatti di una melodia spoglia ed essenziale, fatta suono puro per poter meglio proclamare la parola di Dio, quasi al modo degli antichi canti ebraici; infatti il compositore ha sicuramente voluto ispirarsi al *Tonus lamentationum* prescritto dal Concilio di Trento, e probabilmente almeno in parte derivante dal tono di lezione ebraico. È naturale che la melodia non sia troppo ornata: anche nei canti dei giudei, e successivamente nel canto gregoriano, le fioriture melismatiche avevano prevalentemente luogo nei brani che esprimevano sentimenti gioiosi, come per esempio l'Alleluia; altri compositori del periodo barocco (François Couperin, Johann Rosenmüller, Marc-Antoine Charpentier, Michel-Richard Delalande ecc.) hanno trattato le lamentazioni secondo uno stile non sempre consono alla gravità del testo per la eccessiva ornamentazione o l'esuberante scrittura contrappuntistica.

D'altra parte anche la versione scarlattiana non è completamente priva di melismi che, forse ispirata alle lamentazioni scritte da Paestrina, si concentrano spesso sulle lettere dell'alfabeto ebraico preposte al canto dei versi, come grandi iniziali di un codice miniato. Altra caratteristica da notare – cara a tutti i compositori del sei-settecento – è l'uso di effetti di tipo «madrigalistico» in corrispondenza del testo: per esempio Scarlatti si serve della ripetizione di un basso ostinato per simboleggiare il susseguirsi dei giorni uno dopo l'altro, in cui l'amore di Dio (che è la parte vocale, variata ogni volta) viene sempre rinnovato, oppure le parole «*multa est fides tua*» sono commentate con un alternarsi di ritmo veloce («*multa est*») e calmo («*fides tua*»); nel caso di situazioni particolarmente drammatiche («*saturabitur opprobriis*», «*conspersserunt cinere capita sua*», «*conturbata sunt viscera mea*» ecc.) si vanno a toccare le corde delle modulazioni più lontane e desuete; la rete tessuta da Dio viene rappresentata da una ragnatela di note nere legate fra loro, e quando il testo afferma «*le mie iniquità pesano su di me*» gli strumenti iniziano un movimento «staccato e grave», che riesce ad esprimere la sensazione di un peso incombente ed implacabile. Ma sarebbe impossibile elencare qui tutti i casi in cui Scarlatti ha saputo scovare gli arifici necessari per rendere meglio comprensibile, se non tangibile, l'espressione del testo: in realtà ad ogni frase corrispondono una precisa trasposizione musicale ed un affetto specifico.

Per poter gustare pienamente questo lavoro invitiamo quindi l'ascoltatore attento a seguire – testo alla mano – parola per parola lo svolgersi del discorso; l'eccezionalità di questa scrittura musicale, arcaica e moderna al tempo stesso, ma in definitiva al di là di ogni epoca databile, ci dona la chiara percezione di trovarci di fronte ad un capolavoro.

Enrico Gatti

Note

(1) Recenti ricerche effettuate al British Museum hanno portato alla luce una cronaca babilonese che, secondo alcuni studiosi, obbligherebbe a spostare questa data di un anno, al 586 a.C.

(2) La Vigilia (che prendeva il nome dai turni di guardia per i soldati) era divisa dagli antichi in quattro veglie, a cominciare dal tramonto fino alle sei del mattino.

(3) Il Gesuita Athanasius Kircher pubblicò a Roma nel 1650 in due volumi la sua *Musurgia Universalis sive Ars Magna consoni et dissoni*, trattato molto importante per le concezioni estetiche del periodo barocco, in particolare per la teoria degli affetti.

Alessandro Scarlatti

Lamentazioni

Die fünf *Klagelieder Jeremias* führen uns in die Zeit der Verzweiflung und der Finsternis nach der Zerstörung Jerusalems und der Vertreibung vieler Juden durch Nebukadnezars Heere im Jahr 587 v. Chr. (1) zurück. Auch wenn in der griechischen Übersetzung der Septuaginta (ca. 200 v. Chr.) das Buch den Titel bekam, unter dem es heute noch bekannt ist, darf die Verfasserschaft des Propheten stark in Zweifel gezogen werden, und die fünf Elegien (oder *Threni*) sind als das Werk unbekannter jüdischer Autoren zu verstehen. Die literarische Form ist eindeutig künstlich, und zwar handelt es sich um »alphabetische Achrostika«: Jede Strophe der einzelnen Lamentationen beginnt mit Wörtern, deren Anfangsbuchstaben nacheinander das hebräische Alphabet ergeben. Die fünfte Klage (mit dem Namen *Oratio Jeremiae*) folgt zwar diesem Stilmodell nicht, das wohl eher dem leichteren Auswendiglernen dienlich war, besteht dennoch aus 22 Versen, so vielen wie die Zahl der Buchstaben im hebräischen Alphabet. Dieser Kunstgriff verfehlt seine Wirkung nicht, will er doch sagen, dass jede Klage zwischen *Aleph* und *Tau* (wir würden sagen, zwischen A und Z) eingeschlossen ist. Dahinter steckt der dichterische Anspruch, alle Leiden der Menschheit in diesen Klageliedern zu umfassen. Es geht also nicht um Geschichte oder Theorie, sondern um das Gebet in poetischer Form. Die literarische Gattung ist die des Klagegesangs, den wir auch in anderen Teilen des Alten Testaments wiederfinden, insbesondere in den Psalmen. Der Klagegesang ist eine Art des Gebets, das dem menschlichen Leiden die Maske abnimmt, es realistisch beschreibt; es nimmt aber auch Gott die Maske ab, der durch das Leiden als »launisch und irrational« angesehen wird, und zeigt stattdessen das »menschliche«, liebende Antlitz des wahren Gottes. Der Gesamteindruck ist eintönig, man gewinnt den Eindruck, als höre man einen einförmigen orientalischen Klagegesang, dessen Klangkreise sich immer in sich selbst schließen. Die poetische Meditation läuft wie eine Spirale ab, die sich ewig dreht, wobei ständig dieselben Themen wiederholt und wieder aufgegriffen und dadurch vertieft werden, bis sich ein Appell an den Glauben, an die Geduld, an Buße und Bekehrung herausschält. Der Schlussteil des Gebets wird erleuchtet durch: »Bring uns, Herr, wieder zu dir, dass wir wieder heimkehren«. Tatsächlich wurden seit alten Zeiten die Lektionen, die in den ersten Matutinen (*Tenebrae*, »Finstermette«) gesungen wurden, mit den Worten »*Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*« abgeschlossen, die dabei den Worten des Propheten Hosea (Kap. XIV, 2) folgten. Die Tradition des Klagelieds geht auf die alten Judäer zurück, aber bis zum 16. Jahrhundert war die Auswahl der während des *Triduum sacrum* (d. h. am Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag) zu verwendenden Stücke recht unterschiedlich, bis das Trienter Konzil eine feste Reihenfolge aufstellte, und zwar wie bei den von Scarlatti vertonten Texten, die auch noch heute in Gebrauch ist.

Die Klagelieder wurden in der Matutin gesungen, in Anlehnung an das ursprüngliche Nachtgebet der *Vigiliae* (2), das im Hochmittelalter die Bezeichnung *Agenda vigilarum, Officium nocturnale* oder *Nocturnum* trug und für das der Heilige Benedikt die achte Stunde der Nacht vorschrieb, das heißt also um zwei Uhr. Im frühen Mittelalter fand das Gebet kurz vor dem Morgengrauen statt (*Matuta*), daher der Name *ad Matutinum*. Aber schon vom zwölften Jahrhundert an war die Praxis bekannt, die Matutin auf den frühen Nachmittag des vorhergehenden Tags zu verlegen. Der *Ordo XIV* (etwa 1411) legt die Matutin der Tenebrae auf den Tag davor fest (»*de sero, hora competenti*«), um die Teilnahme der Gläubigen an diesen Gebeten zu erleichtern, die beim Volk ganz besonders beliebt waren. Der Name *Matutina tenebrarum* geht also darauf zurück, dass der Gottesdienst bei Einbruch der Dämmerung beendet war, was durch das abschließende Löschen aller Lichter betont wurde.

Die Matutin ist in drei Nokturnen geteilt, jedes mit drei Psalmen und drei Lesungen. Im ersten Nokturn stammte die Lesung aus dem Alten Testament (in der Karwoche wurden dabei ausgewählte Stücke aus den Klageliedern gesungen), im zweiten kamen die Lesungen von den Kirchenvätern (im allgemeinen von Augustinus), im dritten Nokturn aus den Briefen der Apostel (gemeinhin des Paulus). Die Psalmen wurden wahrscheinlich auf gregorianische Weise gesungen. Eine Besonderheit der *Matutina tenebrarum* des Triduum war die *Saettìa* (*hericia*), ein dreieckiger Kerzenhalter in der Nähe des Altars mit 15 Kerzen »*de cera communi*« (gelbes jungfräuliches Wachs). Die Zahl war wohl symbolisch zu verstehen, nämlich für 12 Apostel, 2 Jünger und Christus. Diese Kerzen wurden nacheinander zu Ende eines jeden Psalms oder Gesangs gelöscht (9 in den Nokturnen und 5 in den *Laudes*), um an die Verleugnung Christi durch die Apostel zu erinnern. Nur eine Kerze blieb brennen, die »*reservetur abconsa usque in sabbatum sanctum*«, die Kerze, die Christus darstellte; sie wurde hinter dem Altar verborgen, um seinen Tod zu symbolisieren. Von den Sitzen des Chors erhob sich ein gewisses Lärmen (»*fit fragor et strepitus aliquantulum*«), wahrscheinlich um das Aufbäumen der Natur auszudrücken, als Jesus am Kreuze starb; die Erde zitterte, die Felsen zerbarsten und die Gräber sprangen auf, bis die verborgene Kerze für alle sichtbar als Symbol für die

Auferstehung und als Ankündigung des Endes der Matutin wieder erschien.

Es ist selbstverständlich, daß ein so eindrucksvoller Gottesdienst (der praktisch seit dem Mittelalter unverändert blieb) zusammen mit dem hochdramatischen Text der Klagelieder die Komponisten inspirierte, die ab der Mitte des 15. Jahrhunderts die drei Lesungen der ersten Nokturnen polyphon vertonten. Vom Ende des 16. Jahrhunderts an wurden in Italien nicht nur polyphone Klagelieder, sondern auch solche monodischer Art mit Basso continuo geschrieben. In der Barockzeit wurde diese Gattung ganz besonders gepflegt, es wurden Instrumente hinzugefügt, um den Text ausdrucksvoller zu gestalten. So bemerken wir vor allem in den Klageliedern von Alessandro Scarlatti eine strenge Kompositionsform, die sich von den für das Theater üblichen deutlich unterschied (Scarlatti schrieb viel für das Theater). Wir wissen nicht, von wo die Aufträge für diese um 1706 geschriebenen Werke ausgingen, und neben dem Kardinal Ottoboni und den Colonna aus Rom könnten wir an Neapel und auch an Florenz denken, denn eben im Prinzen Ferdinando de' Medici hoffte der sizilianische Komponist die Gestalt eines Mäzenes nach Art der Königin Christine von Schweden neu entstehen zu sehen. Scarlatti schrieb insgesamt sechs Lamentationen: zwei für den Gründonnerstag (*Feria v in Coena Domini*, Eucharistie-Feier), die am Mittwoch abend gesungen wurden, zwei für Karfreitag (*Feria vi in Parasceve*, den Vorabend des jüdischen, auf Samstag fallenden Osterfestes), die am Gründonnerstagabend gesungen wurden, und zwei für Karsamstag mit der Bezeichnung *Lettioni del Venerdì Santo*, weil sie am Tag zuvor, am Karfreitag, gesungen wurden. Neben der eindeutig kontrapunktischen Schreibweise, die – dem Zeitgebrauch folgend – bei melancholischen Affekten (Seufzern) expressive chromatische Effekte übernimmt, finden wir häufig synkopische Rhythmen als ideales Mittel zum Ausdruck de Schluchzens (es sei daran erinnert, dass die hebräische Elegie einen typischen gebrochenen Rhythmus mit Betonung 3 + 2 besitzt): Athanasius Kircher hatte geschrieben, dass »*ad languentis animi syncopen nihil aptius assumere poterat*« (3). Scarlatti benutzt zuweilen auch Pausen als rhetorische Figuren in dem von Kircher beschriebenen Sinn, und zwar mit der *Suspiratio* (Unterbrechung durch eine Pause; man beachte dabei, dass zu jener Zeit die Viertelspause den Namen *sospiro* – Seufzer – trug), der *Aposiopesis* (Generalpause für alle Stimmen; für Begriffe wie Tod und Ewigkeit) und die *Ellipsis* (plötzliche Unterbrechung der musikalischen Linie und Übergang zu einem anderen Charakter). Häufig ist auch die Verwendung des griechischen Tetrachords (Scarlatti, Corelli und Pasquini waren die einzigen Musiker, die Aufnahme in die Accademia dell'Arcadia in Rom fanden); vor allem das absteigende verminderte Tetrachord stellte eine der typischen symbolischen Figuren des Barocks dar. Diese Bassformel wurde verwendet, um im Operntheater und in den Kammerkantaten Texte von Art der »Klagelieder« zu vertonen.

Was uns aber bei Scarlatti besonders interessant scheint, ist der deklamatorische Aspekt, der im Vokalpart zu beobachten ist; es handelt sich dabei um eine einfache, aufs wesentliche beschränkte Melodie, um den reinen Ton zur Verkündigung des Wortes Gottes, fast wie in den alten hebräischen Gesängen. Ohne Zweifel ließ sich der Komponist von dem vom Trienter Konzil verordneten *Tonus lamentationum* inspirieren, der vermutlich zumindest teilweise vom Ton der hebräischen Lesung herstammt. Es ist selbstverständlich, dass diese Melodie nicht viele Verzierungen aufweist. Auch in den jüdischen Gesängen und später im gregorianischen Gesang waren melismatische Verzierungen hauptsächlich in den Stücken zu finden, die Freude ausdrückten, wie zum Beispiel im Halleluja. Andere Komponisten aus der Barockzeit (wie etwa François Couperin, Johann Rosenmüller, Marc-Antoine Charpentier oder Michel-Richard Delalande) behandelten die Klagelieder nach einem Stil, der wegen der übermäßigen Verzierungen oder dem kontrapunktischen Überschwang nicht immer dem Ernst des Textes gerecht wurde.

Anderseits ist auch die Komposition bei Scarlatti nicht ganz frei von Melismen, die sich, vielleicht durch die Klagelieder Palestrinas beeinflusst, vor allem auf die Buchstaben des hebräischen Alphabets konzentrieren, die wie die großen Initialen einer mittelalterlichen Handschrift vor den Versen stehen. Ein anderes bemerkenswertes Charakteristikum – das sich alle Komponisten des Sei- und Settecento zu eigen machten – ist dem Text entsprechend die Verwendung von »madrigalistischen« Effekten. Scarlatti benutzt beispielsweise den Basso ostinato, um den Ablauf der Tage nacheinander darzustellen, an denen die Liebe Gottes (der den jeweils variierten Stimmpart trägt) immer aufs neue ausgedrückt wird, oder die Worte »*multa est fides tua*« werden mit einem abwechselnd schnellen (»*multa est*«) und langsamen Rhythmus (»*fides tua*«) kommentiert. In besonders dramatischen Situationen (»*saturabitur opprobriis*«, »*consperserunt cinere capita sua*«, »*conturbata sunt viscera mea*« usw.) werden die unglaublichsten und ungewöhnlichsten Modulationen eingesetzt. Das von Gott gewobene Netz wird durch ein Spinnengewebe von untereinander verbundenen schwarzen Noten dargestellt, und wenn der Text sagt »meine Ungerechtigkeit lastet auf mir«, beginnen die Instrumente mit einem *staccato e grave*, mit dem eine drückende Last symbolisiert wird. Aber es wäre unmöglich, hier alle Beispiele aufzuzählen, in denen Scarlatti Kunstgriffe verwendete, um den Inhalt des Textes verständlicher, begreiflicher zu machen. Tatsächlich entspricht jedem Satz eine genaue musikalische Umsetzung und ein besonderer Affekt.

Die Außergewöhnlichkeit dieser Komposition, die zugleich archaisch und auch modern ist, insgesamt sich jedoch jeder Datierung entzieht, gibt uns die klare Vorstellung, dass wir es mit einem Meisterwerk zu tun haben.

Enrico Gatti

Übersetzung: Herbert Greiner

Bemerkungen

(1) Bei jüngsten Untersuchungen im British Museum kam eine babylonische Chronik ans Licht, die nach Meinung einiger Forscher das Datum um ein Jahr, also auf 586 v. Chr., vorverlegt.

(2) Die Vigilia (deren Namen vom Wachdienst der Soldaten stammt) wurde in der Antike in vier Wachen geteilt, angefangen vom Sonnenuntergang bis um sechs Uhr morgens.

(3) Der Jesuit Athanasius Kircher veröffentichte 1650 in Rom seine zweibändige *Musurgia Universalis sive Ars Magna consoni et dissoni*, eine Abhandlung, deren Bedeutung in der ästhetischen Auffassung der Barockzeit, insbesondere der Affekttheorie liegt.

Alessandro Scarlatti

Lamentazioni

Las 5 *Lamentaciones de Jeremías* conmemoran el periodo de desolación y desesperanza tras la destrucción de Jerusalén y la deportación de muchos hebreos por el ejército de Nabucodonosor en 587 a. C. (1). Aunque la traducción griega de la Biblia de los Setenta (hacia 200 a. C.) le dio al libro el título que seguimos utilizando hoy día, su atribución al profeta es más que dudosa, y las cinco elegías (o *Trenos*) fueron probablemente escritas por autores hebreos desconocidos. La forma literaria muestra un artificio evidente: su nombre técnico es «acróstico alfabético», es decir, que las letras iniciales de cada estrofa componen el alfabeto hebreo. La quinta lamentación (también llamada *Oratio Jeremiae*) no sigue este modelo estilístico, que tenía probablemente una función mnemónica, pero se compone de 22 versículos, el número exacto de las letras del alfabeto hebreo. El recurso, rebuscado pero eficaz, sugiere que el conjunto de los poemas, estando enmarcado por el *aleph* y el *tav* (o sea, entre la primera letra del alfabeto y la última), expresa la totalidad de los sufrimientos humanos. No se trata pues de historia ni de teoría, sino de una oración en forma poética. Pertenece al género literario del lamento, que encontramos también en otras partes de la Biblia, en particular en los salmos; el lamento es una forma de oración que desenmascara el dolor humano, lo ve con realismo para poder narrarlo, y desenmascara también a Dios, imaginado desde el dolor como «caprichoso e irracional», para revelar la cara «humana» y piadosa del verdadero Dios. La impresión global es monocorde, nos parece casi escuchar un lamento oriental uniforme cuyas ondas sonoras se repliegan siempre sobre sí; la meditación poética se despliega como una espiral que no cesa de girar –con variaciones y reexposiciones continuas de los mismos temas que de esta manera son cada vez más profundos – hasta provocar la emanación de una llamada a la fe, a la paciencia, a la penitencia y a la conversión; una luz ilumina la parte final de la oración: «Haznos retornar a ti, Signore, y nosotros retornaremos». De hecho, desde la antigüedad, la cláusula *Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*, inspirada en las palabras del profeta Oseas (xiv, 2) solía concluir las lecciones de las lamentaciones que se cantaban durante el Oficio de Tinieblas. La tradición de cantar las lamentaciones se remonta a los antiguos hebreos, pero hasta el siglo xvi la selección de los extractos

utilizados durante el *triduum sacrum* (es decir, el Jueves, Viernes y Sábado Santos) varió notablemente; finalmente el Concilio de Trento estableció el orden sistemático que siguen los textos musicados por Scarlatti, y que se utiliza todavía hoy.

Las lamentaciones se cantaban durante los maitines, una derivación de *Vigiliae* (2), la primitiva oración nocturna que, durante la alta Edad Media, fue llamada *Agenda vigilarum*, *Officium nocturnale* o *Nocturnum*; San Benito prescribió rezarla a la octava hora de la noche, es decir alrededor de las dos. Durante la baja Edad Media, el oficio nocturno solía celebrarse un poco antes del alba (*Matuta*), de donde deriva el nombre *ad Matutinum*. Pero la costumbre de celebrar los maitines hacia el final de la tarde del día anterior se estableció desde el siglo XII; el *Ordo XIV* (hacia 1411) fija los maitines de tinieblas «*de sero, hora competenti*», es decir, antes de la noche, para facilitar la participación de los fieles en estos oficios, particularmente queridos por el pueblo. El nombre *Matutina tenebrarum* se debe pues al hecho de que el final del oficio coincidía con la llegada de las tinieblas, momento acentuado por la extinción de todas las velas.

Los maitines se dividen en tres nocturnos, que se componen cada uno de tres salmos y tres lecciones. Las lecciones del primer nocturno pertenecían al Antiguo Testamento (por tanto, es aquí cuando, durante la Semana Santa, se cantaban los extractos de las lamentaciones); en el segundo nocturno, las lecciones provenían de los Patriarcas (generalmente San Agustín), y en el tercer nocturno, provenían de las cartas de los Apóstoles (generalmente San Pablo), mientras los salmos se cantaban probablemente en gregoriano. El tenebrario, candelabro triangular situado cerca del altar, era característico del oficio nocturno del Triduum; sus 15 velas –número probablemente simbólico– «*de cera communi*» (cera amarilla virgen) representaban a los 12 apóstoles, a los 2 discípulos y a Cristo. Se apagaban estas velas una tras otra al final de cada salmo o cántico (9 para los nocturnos y 5 para las laudes) para recordar la progresiva defección de los apóstoles durante la Pasión; quedaba encendida una sola vela, que «*reservetur absconsa usque in sabbatum sanctum*», es decir, la vela que representaba a Cristo, escondida detrás del altar para simbolizar su muerte. De la sillería del coro surgía un fragor («*fit fragor et strepitus aliquantulum*») –probablemente para expresar la convulsión de la naturaleza cuando, coincidiendo con la expiración de Jesús en la cruz, tembló la tierra, se agrietaron las rocas y se abrieron las tumbas– que duraba hasta la reaparición de la vela escondida, símbolo de la resurrección y anuncio del final del Oficio de Tinieblas.

Es por tanto natural que un rito tan sugerente (y prácticamente sin cambio alguno desde la época medieval), unido al texto altamente dramático de las lamentaciones, haya inspirado a un gran número de compositores que, desde la mitad del siglo XV, escribieron polifonía sobre las tres lecciones de los primeros nocturnos. Ya al final del siglo XVI los compositores empezaron a escribir, en Italia, lamentaciones no sólo polifónicas, sino también monódicas, con un

bajo continuo; este último género fue muy cultivado durante el periodo barroco, y las posibilidades expresivas del texto fueron intensificadas gracias a la agregación de instrumentos. Y observamos particularmente en las lamentaciones de Alessandro Scarlatti una escritura extremadamente rigurosa, muy distinta de la escritura de moda destinada a la ópera (de hecho, Scarlatti compuso gran cantidad de obras para el teatro). Ignoramos para qué lugar concreto estas obras fueron escritas alrededor de 1706: antes de los palacios del Cardenal Ottoboni y de los Colonna de Roma, o los de Nápoles, pensamos en Florencia, pues el compositor siciliano esperaba ver reencarnarse en el «gran príncipe» Fernando de Médici a la extraordinaria mecenas que fue Cristina de Suecia. Scarlatti escribió en total 6 lamentaciones: dos para el Jueves Santo (*Feria V in Coena Domini*, para celebrar la institución de la Eucaristía) que se cantaban el miércoles por la noche; dos para el Viernes Santo (*Feria VI in Parasceve*, la vigilia de la Pascua judía que caía el sábado) que se cantaban el jueves por la noche, y dos para el Sábado Santo, llamadas *Lettioni del Venerdì Santo*, pues se cantaban la víspera del sábado. Además de la escritura extremadamente contrapuntística que –según la costumbre de la época– conlleva expresivos efectos cromáticos en el caso de los *affetti* melancólicos (gemidos), señalamos la importancia de los ritmos sincopados como medio ideal para expresar los sollozos de dolor (recordemos que la elegía hebrea posee un ritmo característico con sus acentos articulados según la fórmula 3 + 2) que Athanasius Kircher comentó con esta frase: «*ad laguentis animi syncopen nihil aptius assumere poterat*» (3). A veces Scarlatti utiliza también las pausas como figuras retóricas en el sentido descrito por Kircher: la *Suspiratio* (interrupción y sentido de suspensión mediante una pausa; recordamos que, en la época, el silencio de negra ya se llamaba *sospiro* en italiano), la *Aposiopesis* (pausa general de todas las voces, que indica los conceptos de muerte o eternidad) y la *Ellipsis* (súbita interrupción del discurso musical y pasaje hacia otro clima musical).

Señalamos también el uso frecuente del tetracordio griego (Scarlatti, Corelli y Pasquini fueron los únicos músicos admitidos en la Accademia dell'Arcadia de Roma) y sobre todo el tetracordio menor descendente, que constituía una de las figuras típicas del vocabulario simbólico barroco. Se utilizaba esta fórmula del bajo continuo para poner música, en la ópera y en la cantata de cámara, a los textos pertenecientes al género del lamento.

Pero lo que nos parece la característica más interesante de la escritura scarlattiana reside en el sentido de la declamación derivada del tratamiento de la parte vocal, que suele ser una melodía desnuda y esencial, convertida en puro sonido para poder proclamar mejor la palabra de Dios, moldeándose casi sobre los antiguos cantos judíos. De hecho el compositor se inspiró seguramente en el *Tonus lamentationum* prescrito por el Concilio de Trento y, probablemente, por lo menos en parte, derivada del tono de la lección hebrea. Es natural que la melodía no sea demasiado ornamentada: tanto en los cantos de los

judíos como luego en el canto gregoriano, las florituras melismáticas solían utilizarse sobre todo en obras que expresaban sentimientos alegres, por ejemplo en el *Aleluya*; otros compositores de la época barroca (como François Couperin, Johann Rosenmüller, Marc-Antoine Charpentier o Michel-Richard Delalande) no trataron siempre las lamentaciones con un estilo conforme a la gravedad del texto, al recurrir a una ornamentación excesiva o a una escritura contrapuntística exuberante.

Por otra parte, la versión scarlattiana contiene algunos melismas que –acaso inspirándose en las lamentaciones escritas por Palestrina– se concentran a menudo sobre las letras del alfabeto hebreo al inicio de cada estrofa, como grandes iniciales de un códice iluminado. El uso de efectos de tipo «madrigalístico» en correspondencia con el texto es otra de las características interesantes, y querida por todos los compositores de los siglos XVII y XVIII: Scarlatti se sirve por ejemplo de la repetición de un bajo obstinado para simbolizar la sucesión de los días, en la que el amor de Dios (la parte vocal, variada a cada vuelta) se renueva siempre; podemos también señalar que el compositor comenta las palabras «*multa est fides tua*» mediante la alternancia de un ritmo veloz («*multa est*») y otro tranquilo («*fides tua*»). En el caso de situaciones particularmente dramáticas («*saturabitur opprobriis*», «*consperserunt cinere capita sua*», «*conturbata sunt viscera mea*» etc.) Scarlatti recurre a modulaciones más lejanas e insólitas; una telaraña de notas negras ligadas entre sí representa la red tejida por Dios, y cuando el texto afirma que «*le mie iniquità pesano su di me*», los instrumentos empiezan un movimiento *staccato e grave*, que consigue expresar la sensación de un peso incómodo e implacable... Sería imposible comentar aquí cómo Scarlatti supo traducir el texto para que su expresión se volviese más comprensible, o incluso tangible: en realidad, a cada frase corresponden una transposición musical precisa y un *affetto* específico.

El carácter excepcional de esta escritura musical, arcaica y a la vez moderna, pero en definitiva ajena a toda datación, es señal manifiesta de que nos encontramos ante una obra maestra.

Enrico Gatti
Traducción: Pedro Elías

Notas

(1) Gracias a recientes investigaciones efectuadas en el British Museum, se volvió a descubrir una crónica babilónica que, según algunos estudiosos, cambiaría esta fecha por la del año 586 a.C.

(2) La Vigilia (cuyo nombre proviene de los turnos de guardia de los soldados) se dividía antiguamente en cuatro vigilias, empezando con el crepúsculo y finalizando a las seis de la mañana.

(3) El jesuita Athanasius Kircher publicó la *Musurgia Universalis sive Ars Magna consoni et dissoni* en dos volúmenes (Roma, 1650), un tratado muy importante para los conceptos estéticos de la época barroca, en particular para la teoría de los *affetti*.

[CD I: 1]
(Prologus)
Et factum est, postquam in captivitatem ductus est Israel, et Ierusalem destructa est, sedit Ieremias flens, et planxit lamentationem hanc in Ierusalem, et dixit:

And it came to pass, that after Israel was led into captivity, and Jerusalem destroyed, Jeremiah sat weeping, and in Jerusalem weeping, he intoned this lament, saying:

Et cela fut fait, après qu'Israël fut porté en captivité, et que Jérusalem fut détruite ; Jérémie s'assit et pleura et ainsi pleurant à Jérusalem il intona cette lamentation et dit :

Lectio Prima Feria v in Coena Domini (LAMENTATIO PRIMA, 1-5)

[CD I: 2]
Incipit lamentatio Hieremiae Prophetae. ALEPH. Quomodo sedet sola civitas plena populo? Facta est quasi vidua domina gentium princeps provinciarum facta est sub tributo.

Here begins the lamentation of Jeremiah the Prophet. ALEPH. How lonely sits the city that was full of people! How like a widow has she become, she that was great among the nations; she that was a princess among the cities has become a vassal.

Ici commence la lamentation du Prophète Jérémie. ALEPH. Quoi elle est assise à l'ecart la cité autrefois si fréquentée ? Elle est devenue comme une veuve la grande parmi les nations ; princesse parmi les provinces, elle est réduite au travail des esclaves.

[CD I: 3]
BETH. Plorans ploravit in nocte, et lacrimae eius in maxillis eius; non est qui consoletur eam, ex omnibus charis eius; omnes amici eius spreverunt eam, et facti sunt ei inimici.

BETH. She weeps bitterly in the night, tears on her cheeks; among all her lovers she has none to comfort her; all her friends have dealt treacherously with her, they have become her enemies.

BETH. Elle passe la nuit à pleurer, ses joues ruissellent de larmes ; parmi ceux qui l'aimaient, parmi tous ses amants ; tous ses amis l'ont trahie, devenus ses ennemis.

[CD I: 4]
GHIMEL. Migravit Iudas propter afflictionem, et multitudinem servitutis; habitavit inter gentes, nec invenit requiem; omnes persecutores eius apprehenderunt eam inter angustias.

GHIMEL. Judah has gone into exile because of affliction, and hard servitude; she dwells now among the nations, but finds no resting place; her pursuers have all overtaken her in the midst of her distress.

GHIMEL. La tribu de Juda part en déportation, accablée de misère et du pire eslavage ; elle vit chez les païens, mais sans trover où se fixet ; tous se poursuivants l'atteignent en la coinçant dans une impasse.

[CD I: 5]
DALETH. Viae Sion lugent, eo quod non sint qui veniant ad solemnitatem; omnes portae eius destructae, sacerdotes eius gementes; virgines eius squalidae, et ipsa oppressa amaritudine.

DALETH. The roads to Zion mourn, for none come to the appointed feasts; all her gates have been destroyed, her priests groan; her maidens have been dragged away, and she herself suffers bitterly.

DALETH. Les chemins de Sion sont en deuil, délaisses par ceux qui venaient à la fête ; toutes ses portes sont détruites, ses prêtres gémissent, ses vierges se désespérées, elle est dans l'amertume.

[CD I: 6]
HE. Facti sunt hostes eius in capite, inimici eius locupletati sunt, quia dominus locutus est super eam propter multitudinem iniquitatum eius; parvuli eius ducti sunt in captivitatem ante faciem tribulantis.

HE. Her foes have become the head, her enemies prosper, because the Lord has made her suffer for the multitude of her transgression; her children have gone away, captives before the foe.

HE. Ses oppresseur ont le dessus, ses ennemis sont tranquilles, c'est le Seigneur qui l'afflige pour ses nombreuses désobéissances ; ses jeunes enfants sont partie captifs devant l'oppressor.

[CD I: 7]
Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum!

Jerusalem, Jerusalem, return to the Lord, your God.

Jérusalem, Jérusalem, reviens à Dieu ton Seigneur !

Lettione del Mercoledì Santo (LAMENTATIO PRIMA, 10-14)

[CD I: 8]
IOD. Manum suam misit hostis ad omnia desiderabilia eius, quia vidit gentes ingressas sanctuarium suum, de quibus praeceperas ne intrarent in ecclesiam tuam.

IOD. The enemy has stretched out his hands over all her precious things; she has seen the nations invade her sanctuary, those whom thou didst forbid to enter thy congregation.

IOD. Le vainqueur a étendu la main sur tous ses trésors : elle a méme vu ces païens pénétrer dans son sanctuaire, auxquels tu avais interdit l'entrée de ton assemblée.

[CD I: 9]
CAPH. Omnis populus eius gemens, et quaerens panem; dederunt pretiosa quaeque pro cibo ad refocillandam animam. Vide, Domine, et considera quoniam facta sum vilis!

CAPH. All her people groan as they search for bread; they trade their treasures for food to revive their strength. Look, O Lord, and behold, for I am despised.

CAPH. Son peuple tout entier gémit en quête de pain ; il a donné ce qu'il avait de plus précieux pour retrouver la vie. Segneur, prie-t-elle, regard et vois à quel point je suis méprisée.

[CD I: 10]
LAMED. O vos omnes qui transitis per viam, attendite, et videte si est dolor sicut dolor meus! Quoniam vindemiavit me, ut locutus est Dominus, in die furoris sui.

LAMED. Is it nothing to you, all you who pass by? Look and see if there is any sorrow like my sorrow which was brought upon me, which the Lord inflicted, on the day of his fierce anger.

LAMED. Vous tous, qui pazzes par le chemin, regardez et constatez il n' y a pas de souffrance comparable à celle que je subis ! À celle que le Seigneur m'a infligêe le jour où sa colère a éclaté.

[CD I: 11]
MEM. De excelso misit ignem in ossibus meis et erudivit me; expandit rete pedibus meis, convertit me retrorsum; posuit me desolatam, tota die maerore confectam.

MEM. From on high he sent fire; into my bones he made it descend; he spread a net for my feet; he turned me back; he has left me stunned, faint all the day long.

MEM. De là-haut il a envoyé un feu, et l 'a fait pénétrer en mes os ; il a tendu un piège sous mes pas et m'a renversée en arrière ; il m'a rendue désolée, malade tout le jour.

[CD I: 12]
NUN. Vigilavit iugum iniquitatum mearum, in manu eius convolutae sunt, et impositae collo meo; infirmata est virtus mea; dedit me Dominus in manu de qua non potero surgere.

NUN. My transgressions were bound into a yoke; by his hand they were fastened together; they were set upon my neck; he caused my strenght to fail; the Lord gave me into the hands of those whom I cannot withstand.

NUN. Il a l'œil sur les fautes que j'ai commises : elles forment comme un nœud dans sa main, elles montent jusqu'à mon cou. Le Seigneur a paralysé mes forces, il m'a livrée aux mains d'adversaires contre lesquels je ne peux rien.

[CD I: 13]
Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum!

Jerusalem, Jerusalem, return to the Lord, your God.

Jérusalem, Jérusalem, reviens à Dieu ton Seigneur !

Lectio Prima Feria VI Maioris Hebdomade (LAMENTATIO SECUNDA, 8-11)

[CD I: 14]
De lamentatione Ieremiae Prophetae.
HETH. Cogitavit Dominus dissipare murum filiae Sion; tetendit funiculum suum, et non avertit manum suam a perditione; luxitque antemurale, et

Lamentation of the Prophet Jeremiah.
HETH. The Lord determined to lay in ruins the wall of the daughter of Zion; he marked it off by the line; he restrained not his hand from destroying;

Lamentation du Prophète Jeremie.
HETH. Le Seigneur avait décidé de détruire les murailles de Jérusalem ; il a étendu le cordeau à niveler, il n'a pas hésité à démolir. Il a mis en deuil

murus pariter dissipatus est.

he caused rampart and wall to lament, they languish together.

l'avant-mur et le rempart, qui se délebrent l'un et l'autre.

[CD I: 15]
TETH. Defixae sunt in terra portae eius, perdidit et contrivit vectes eius; regem eius et principes eius in gentibus: non est lex, et prophetae eius non invenerunt visionem a Domino.

TETH. Her gates have sunk into the ground; he has ruined and broken her bars; her king and princes are among the nations; the law is no more, and her prophets obtain no vision from the Lord.

TETH. Les portes de la ville se sont écroulées, il a réduit en miettes ses fermetures. Roi et ministres sont aux mains des païens. Personne pour dire ce que Diéu veut ; même les prophètes ne reçoivent plus de message venant du Seigneur.

[CD I: 16]
IOD. Sederunt in terra, conticuerunt senes filiae Sion; consperserunt cinere capita sua, accinti sunt ciliciis; abiecerunt in terram capita sua virgines Ierusalem.

IOD. The elders of the daughter of Zion sit on the ground in silence; they have cast dust on their heads and put on sackcloth; the maidens of Jerusalem have bowed their heads to the ground.

IOD. Ils sont assis à terre en silence, les anciens de la fille de Sion ; ils ont jeté de la poussière sur leur tête, ils ont revêtu la tenue de deuil. Elles penchent la tête vers la terre, les vierges de Jérusalem.

[CD I: 17]
CAPH. Defecerunt prae lacrimis oculi mei, conturbata sunt viscera mea; effusum est in terra iecur meum super contritione filiae populi mei, cum deficeret parvulus et lactens in plateis oppidi.

CAPH. My eyes are spent with weeping; my soul is in tumult; my heart is poured out in grief because of the destruction of the daughter of my people, because infants and babes faint in the streets of the city.

CAPH. Mes yeux sont consumés de larmes, mes entrailles frémissent, mon foire s'épand à terre pour le brisement de la fille de mon peuple, tandis que défaillent enfants et nourrissons sur les places de la cité.

[CD I: 18]
Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum!

Jerusalem, Jerusalem, return to the Lord, your God.

Jérusalem, Jérusalem, reviens à Dieu ton Seigneur !

Lectio Secunda Feria VI in Parasceve (LAMENTATIO SECUNDA, 12-15)

[CD II: 1]
LAMED. Matribus suis dixerunt: ubi est triticum et vinum? Cum deficerent quasi vulnerati in plateis civitatis, cum exhalarent animas suas in sinu matrum suarum.

LAMED. They cry to their mothers: Where is bread and wine? As they faint like wounded men in the streets of the city, as their life is poured out on their mothers' bosom.

LAMED. Ils disent à leur mères : Où y a-t-il du pain et du vin ? Tandis qu'ils défaillent comme les blessés sur les places de la ville, et qu'ils expirent leur âme sur le sein de leur mère.

[CD II: 2]
MEM. Cui comparabo te, vel cui assimilabo te, filia Ierusalem? Cui exaequabo te, et consolabor te, virgo, filia Sion? Magna est enim velut mare contritio tua; quis medebitur tui?

MEM. What can I say for you, to what compare you, daughter of Jerusalem? What can I liken to you, that I may comfort you, o virgin daughter of Zion? For vast as the sea is your ruin; who can restore you?

MEM. A quoi te comparer, a quoi te dire semblable, fille de Jérusalem ? Qui pourra te sauver et te consoler, vierge, fille de Sion ? Car il est grand comme la mer, ton brisement ; qui donc va te guérir ?

[CD II: 3]
NUN. Prophetae tui viderunt tibi falsa et stulta; nec aperiebant iniquitatem tuam, ut te ad poenitentiam provocarent; viderunt autem tibi assumptiones falsas, et eiectiones.

NUN. Your prophets have seen for you false and deceptive vision; they have not exposed your iniquity to restore your fortunes, but have seen for you oracles false and misleading.

NUN. Tes prophètes ont eu pour toi des visions d'illusion et de clinquant ; ils n'ont pas révélé ta faute pour changer ton sort ; ils t'ont servi des oracles d'illusion et de sé duction.

[CD II: 4]
SAMECH. Plauserunt super te manibus omnes transeuntes per viam; sibilaverunt et moverunt caput suum super filiam Ierusalem: haeccine est urbs, dicentes, perfecti decoris, gaudium universae terrae?

SAMECH. All who pass along the way clap their hands at you; they hiss and wag their heads at the daughter of Jerusalem: Is this the city which was called the perfection of beauty, the joy of all the earth?

SAMECH. Ils battent des mains à cause de toi, tous les passant sur les chemin; ils sifflent et hochent la tête sur la fille de Jérusalem. Est-ce bien la ville qu'on appelait : toute belle, la joie de toute la terre ?

[CD II: 5]
Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum!

Jerusalem, Jerusalem, return to the Lord, your God.

Jérusalem, Jérusalem, reviens à Dieu ton Seigneur !

Prima Lettione del Venerdì Santo (LAMENTATIO TERTIA, 22-30)

[CD II: 6]
De lamentatione Ieremiae Prophetae.
HETH. Misericordiae Domini, quia non sumus consumpti; quia non defecerunt miserationes eius.

Lamentation of the Prophet Jeremiah.
HETH. The steadfast love of the Lord never ceases, his mercies never come to an end.

Lamentation du Prophète Jeremie.
HETH. Les bontés du Seigneur ne sont pas épuisées, il n'est pas au bout de son amour.

[CD II: 7]
HETH. Novae diluculo, multa est fides tua.

HETH. They are new every morning, great is thy faithfulness.

HETH. Sa bonté se renouvelle chaque matin, que ta fidélité est grande.

[CD II: 8]
HETH. Pars mea Dominus, dixit anima mea; propterea expectabo eum.

HETH. The Lord is my portion, says my soul, therefore I will hope in him.

HETH. Ma part c'est le Seigneur ! dit mon âme, c'est pourquoi j'espère en lui.

[CD II: 9]
TETH. Bonus est Dominus sperantibus in eum, animae quaerenti illum.

TETH. The Lord is good to those who wait for him, to the soul that seeks him.

TETH. Le Seigneur est bon pour qui compte sur lui, pour l'âme qui le cherche.

[CD II: 10]
TETH. Bonum est praestolari cum silentio salutare Dei.

TETH. It is good that one should wait quietly for the salvation of the Lord.

TETH. Il est bon d'attendre en silence la délivrance de Seigneur.

[CD II: 11]
TETH. Bonum est viro cum portaverit iugum ab adolescentia sua.

TETH. It is good for a man that he bear the yoke in his youth.

TETH. Il est bon pour l'homme de porter le joug dès sa jeunesse.

[CD II: 12]
IOD. Sedebit solitarius, et tacebit, quia levavit super se.

IOD. Let him sit alone in silence when he has laid it on him.

IOD. Qu'il s'isole en silence, quand le Seigneur l'impose sur lui.

[CD II: 13]
IOD. Ponet in pulvere os suum, si forte sit spes.

IOD. Let him put his mouth in the dust, there may yet be hope.

IOD. Qu'il mette sa bouche dans la poussière : peutêtre y a-t-il de l'espoir.

[CD II: 14]
IOD. Dabit percutienti se maxillam, saturabitur opprobiis.

IOD. Let him give his cheek to the smiter, and be filled with insults.

IOD. Qu'il tende la joue à qui le frappe, qu'il se rassasie d'opprobres.

[CD II: 15]
Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum!

Jerusalem, Jerusalem, return to the Lord, your God.

Jérusalem, Jérusalem, reviens à Dieu ton Seigneur !

Seconda Lettione del Venerdì Santo (LAMENTATIO QUARTA, 1-6)

[CD II: 16]
ALEPH. Quomodo obscuratum est aurum, mutatus est color optimus! Dispersi sunt lapides sanctuarii in capite omnium platearum!

ALEPH. How the gold has grown dim, how the pure gold is changed! The holy stones lie scattered at the head of every street.

ALEPH. Quoi il s'est terni l'or, il s'est altéré l'or si fin ! Les pierres sacrées ont été semées au coin de toutes les rues !

[CD II: 17]
BETH. Filii Sion incliti, et amicti auro primo, quomodo reputati sunt in vasa testea, opus manuum figuli?

BETH. The precious sons of Zion, worth their weight in fine gold, how they are reckoned as earthen pots, the work of a potter's hands!

BETH. Les fils de Sion, précieux autant que l'or fin, quoi ils sont comptés pour des vases d'argile, œuvre des mains d'un poitier ?

[CD II: 18]
GHIMEL. Sed et lamiae nudaverunt mammam, lactaverunt catulos suos: filia populi mei crudelis quasi struthio in deserto.

GHIMEL. Even the jackals give the breast and suckle their young, but the daughter of my people has become cruel, like the ostriches in the wilderness.

GHIMEL. Même les chacals tendent leurs mamelles et allaitent leur petits : la fille de mon peuple est devenue cruelle comme les autruches du désert.

[CD II: 19]
DALETH. Adhaesit lingua lactentis ad palatum eius in siti; parvuli petierunt panem, et non erat qui frangeret eis.

DALETH. The tongue of the nursling cleaves to the roof of its mouth for thirst; the children beg for food, but no one gives to them.

DALETH. De spif, les nourrissons ont la langue collée à leur palais ; les jeunes enfants réclament du pain, personne pour leur en offrir une bouchée.

[CD II: 20]
HE. Qui vescebantur voluptuose, interierunt in viis; qui nutriebantur in croceis, amplexati sunt stercora.

HE. Those who feasted on dainties perish in the streets; those who were brought up in purple lie on ash heaps.

HE. Ceux qui se nourrissaient de bons morceaux tombent d'épuisement dans les rues ; ceux qui étaient élevés dans la pourpre étreignent le fumier.

[CD II: 21]
VAU. Et maior effecta est iniquitas filiae populi mei peccato sodomorum, quae subversa est in momento, et non ceperunt in ea manus.

VAU. For the iniquities of the daughter of my people has been greater than the sins of Sodom, which was overthrown in a moment, no hand being laid on it.

VAU. Et la peine de l'iniquité de la fille de mon peuple est plus grande que la peine du péché de Sodome, qui a été renversée comme en un moment, et à laquelle les mains ne se sont point lassées.

[CD II: 22]
Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum!

Jerusalem, Jerusalem, return to the Lord, your God.

Jérusalem, Jérusalem, reviens à Dieu ton Seigneur !

Other recent Glossa releases

Tenebrae
Cristofaro Caresana, Gaetano Veneziano
I Turchini / Antonio Florio
Glossa GCD 922602

Cristofaro Caresana
L'Adoratione de' Maggi
I Turchini / Antonio Florio
Glossa GCD 922601

Pierre Bouteiller
Requiem pour voix d'hommes
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
Glossa GCD 921621

L'Amor de Lonh
Medieval songs of love and loss
Ensemble Gilles Binchois / Dominique Vellard
Glossa GCD P32304

Cecus
Colours, blindness and memorial
Graindelavoix / Björn Schmelzer
Glossa GCD P32105

Johann Sebastian Bach
St John Passion
Orchestra of the 18th Century / Frans Brüggen
Glossa GCD 921113. 2 CDs

Johann Sebastian Bach
Mass in B minor
Orchestra of the 18th Century / Frans Brüggen
Glossa GCD 921112. 2 CDs

Georg Friedrich Haendel
Apollo e Dafne (Italian Cantatas, vol. VII)
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921527

Claudio Monteverdi et al.
Il Nerone, ossia L'incoronazione di Poppea
La Venexiana / Claudio Cavina
Glossa GCD 920916. 3 CDs

'Round M
Monteverdi meets jazz
La Venexiana / Claudio Cavina
Glossa GCD P30917

produced by:

Glossa Music, s.l.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:

MusiContact GmbH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@musicontact-germany.com / www.musicontact-germany.com