Ringraziamo l'Oratorio dei Padri Girolamini di Napoli per l'autorizzazione all'uso dei manoscritti autografi di Caresana custoditi presso l'Archivio Musicale ed in particolare il compianto padre Giovanni Ferrara (†), alla cui memoria è dedicata questa incisione discografica.

Cristofaro Caresana (*c.* 1640 - 1709)

L'Adoratione de' Maggi – Cantate napoletane

I Turchini / Antonio Florio

MARIA GRAZIA SCHIAVO, *soprano* [MGS]
VALENTINA VARRIALE, *soprano* [VV]
FILIPPO MINECCIA, *countertenor* [FM]
GIUSEPPE DE VITTORIO, *tenor* [GDV]
ROSARIO TOTARO, *tenor* [RT]
GIUSEPPE NAVIGLIO, *bass* [GN]

Marco Piantoni, *violin* Massimo Percivaldi, *violin*
Rosario Di Meglio, *viola* Rebecca Ferri, *cello* Giorgio Sanvito, *double bass*
Annamaria Barbaglia, *bassoon* Chiara Granata, *triple harp* Ugo Di Giovanni, *archlute*
Andrea Perugi, *organ* Gabriele Miracle, *percussion*

Recorded in the Centro di Musica Antica Pietà dei Turchini, Naples, in December 2009
Engineered and produced by Manuel Mohino
Executive producer & editorial director: Carlos Céster
Editorial assistance: María Díaz
Art direction and design: Valentín Iglesias
© 2010 MusiContact GmbH

Cristofaro Caresana (*c.* 1640 - 1709)

L'Adoratione de' Maggi – Cantate napoletane

La Veglia 16:00

Cantata a 6 voci con violini "Per la Nascita di Nostro Signore" (Naples, 1674) [MGS, VV, FM, GDV, RT, GN]

01 A 2: *Una dama la più fortunata* 2:51 **02** Ballo detto Barrera. Aria: *Non è vero* 3:04
03 Recitativo: *Basti, sospenda il ballo* 0:41 **04** Aria: *Spezzi il giro* 2:53 **05** Aria: *Dormi o ninno* 1:30
06 Recitativo: *Silenzio o voci* 0:25 **07** Coro: *Gioca al ombre il mio bel Sole* 4:38

Demonio, Angelo e Tre Pastori 12:53

Cantata a 5 voci e istrumenti "Per la Nascita del Verbo" (Naples, 1676) [VV, FM, GDV, RT, GN]

08 Demonio e Angelo: *Sbarate o cieli al mio furor* 1:58 **09** Coro de Pastori: *Or che sfavillano* 0:55
10 Coro de Pastori: *O notte non è* 1:14 **11** Demonio: *Che stupor, che prodiggi?* 0:21
12 Angelo: *Che dormir s'è nato il Sole?* 0:47 **13** 3 Pastori, Angelo e Demonio: *O strani eccessi* 3:40
14 Coro: *No, no, non si dorma* 0:42 **15** Coro - Pastorale a 5: *Al cantar* 1:43
16 Angelo e Demonio: *E può nascer il Verbo?* 0:39 **17** Coro finale a 5: *O mistero profondo* 0:50

Sonata op. VII no. 17 (Pietro Andrea Zani) 6:20

(Freiberg & Venice, 1667/68)

18 I 2:34 **19** II 1:18 **20** III 2:28

Sembri Stella Felice, Partenope Leggiadra 12:00

Cantata a voce sola con istrumenti "Per S. Gennaro" (Naples, 1703) [MGS]

21 Recitativo: *Sembri stella felice* 0:44 **22** Aria: *Sprezza le gemme e l'oro* 2:20
23 Recitativo: *Chi coll'arte mai seppe* 1:08 **24** Aria: *O chiaro e dolce pegno* 2:18
25 Recitativo: *Correte alme rubelle* 1:09 **26** Aria: *Vaga leggiadra e pura* 4:18

Sonata op. VII no. 15 (Pietro Andrea Zani) 7:50

(Freiberg & Venice, 1667/68)

27 I 3:26 **28** II 2:48 **29** III 1:35

L'Adoratione de' Maggi 13:41

Cantata a 6 voci con istrumenti "Per la Nascita di Nostro Signore" (Naples, 1676) [MGS, VV, FM, GDV, RT, GN]

30 Angelo I - Aria: *Felice maggìa* 1:04 **31** Angelo II - Aria: *Coronati viatori* 1:19
32 Lucifero - Aria: *All'armi, all'armi* 1:29 **33** Angelo I, Lucifero: *Taci, mostro superbo* 1:12
34 Lucifero - Aria: *Miei fidi campioni* 0:39 **35** Angelo I, Angelo II: *Abìssati, dispèrati* 0:37
36 Coro dei 3 Magi: *O nostra fortuna* 2:02 **37** Coro dei 3 Magi: *Potenza non bramo* 0:57
38 Magio I: *Prendete, prendete o sommo Re* 0:49 **39** Magio II: *Se di mine piangenti* 0:43
40 Magio II: *Stillar più sangue* 0:55 **41** Coro a 5: *Fedeli, su, su* 0:33
42 Coro finale a 6: *Più dona chi più l'ama* 1:15

Revision and reconstruction of the manuscripts:
Antonio Florio & Alessandro Ciccolini

---

i Turchini
DI ANTONIO FLORIO

Cristofaro Caresana

L'Adoratione de' Maggi

Omitted from the written history of European music and completely forgotten until 1990, Caresana owes his present renown to the recent discoveries made by Antonio Florio and his recordings with the Cappella dei Turchini. These have revealed the stupendous beauty of his cantatas for the season of the Nativity (*Per la nascita del Verbo*, on the Opus 111 label) and that of the great polychoral works for voices and instruments (*Missa Exultet orbis gaudiis* and an 8-part sonata on Naïve and *Dixit dominus* on Eloquentia). The most recent project undertaken by Antonio Florio and the Turchini to unearth the splendid cantatas Caresana wrote for the musicians of the Tesoro di San Gennaro (*Partenope* and *L'Adoratione de' Maggi*), will contribute further to reinstating this composer in his rightful place within the great history of European music.

Together with Francesco Provenzale, Cristofaro Caresana was in fact one of the most important composers working in Naples before the arrival of Alessandro Scarlatti, and represents, thanks to the vast quantity of his surviving works, the vertiginous heights of Neapolitan sacred music of the Baroque era. Venetian by birth (the precise date is unknown, but it is assumed to have been around 1640), he studied with Pietro Andrea Ziani and began his career in 1651 as a precocious tenor in Venice, singing together with his brother Andrea in several operas by Francesco Cavalli which were also performed in other cities and also in Naples by the company known as the Febi Armonici. It was probably the intervention of this company that led to his move to Naples in 1658. He became a singer and later organist in the vice regal Real Cappella and also in the Congregazione dell'Oratorio Filippino (an order known in Naples as the Girolamini), where he remained for the rest of his life, and to which worthy institution he bequeathed his entire music library. From 1688 he also taught in one of Naples' four ancient conservatoires, the Conservatorio di Sant'Onofrio, and in 1699 succeeded Fancesco Provenzale as Master of the Treasury of San Gennaro. This was the culminating point of a career in charge of the most important musical institutions in the Kingdom of Naples.

Around 1680 Caresana wrote and staged two operas at the San Bartolomeo theatre in Naples, and also published educational works (*duo* or solfeggi) that enjoyed such a lasting reputation that they were reprinted in 1819 in Paris for use in the Conservatoire National. Almost all his sacred works, including 130 mostly autograph manuscripts, written over an extremely long period from 1660 until shortly before his death in 1709, survive in the Archivio dei Girolamini in Naples. Many of his sacred works are cantatas written to be performed on specific days of the liturgical year by the young students of the Neapolitan conservatoires. There are also a number of pieces written specifically for the great virtuoso performers of the time who were employed by the major institutions of which Caresana was director, principally at the Tesoro di San Gennaro.

The present recording will enable listeners to familiarise themselves with the genre of cantata for 5-6 voices plus instruments written for performance by the conservatoire students at Christmas or on other important feast days. The superb quality of Caresana's achievement in this genre had already been demonstrated thanks to the rediscovery by the Turchini of compositions such as *La Tarantella*, *La Pastorale*, *La Caccia del Toro*, and *La Vittoria dell'Infante*, cantatas that all form part of the group "*per la Nascita del Verbo*" written between 1670 and 1683. The cantatas on this recording, *La Veglia* (1674), *Demonio, Angelo e Tre Pastori* and *L'Adoratione de' Maggi* (both 1676) belong in the same category. These were the years when Naples' opera house, the San Bartolomeo, was in the hands of a singer-impresario with an extraordinary (and controversial) personality, Giulia De Caro, for whom Provenzale had written his last operas, *Schiavo di sua moglie* and *Stellidaura*. In 1670 this same composer had provided a model for "sacred drama with music" with his *Colomba ferita*, a work that is, to all intents and purposes, a true-blooded opera in which the comic characters sing in the local dialects of Naples and Calabria.

Besides Provenzale's impressive *Requiem*, sacred music as a whole was adopting stylistic features that were to influence Alessandro Scarlatti himself after his arrival in 1683. By the Seventies Caresana had already produced a substantial number of sacred works, but it was the group of cantatas for Christmas, together with his solfeggi, that constituted his greatest contribution to the development of an indigenous style that would be transmitted to succeeding generations.

Considered as a whole, it becomes evident that the three Christmastide cantatas in this recording share features that characterise them as a group apart. They are miniatures, little scenes with an element of caricature, particularly well suited to the festive atmosphere in which children prepare for Christmas. We must imagine a little group of these children some of whom are trying on angels' wings, others the red costume with devil's horns, some dressing up as shepherds, some as the Magi. The disguise of masks and costumes had always been an indispensable ingredient of Neapolitan theatre, but its use here in the heart of the seventeenth century is another indication of the strong impression left by the *commedia dell'arte*, especially when interacting

with the musical innovations of the Febi Armonici. So it is that in the 1676 cantata, its manuscript headed with the kind of verbose title typical of the baroque, *Demonio sotto abito di bifolco, et Angelo sotto forma di pastore, et 3 Pastori* (Devil disguised as a rustic boor, and Angel as a shepherd, and 3 more shepherds), we find the ever-present characters of contemporary sacred drama. The angel's continuous squabbles with the devil, in various disguises, create an authentically comic situation though never losing sight of the didactic function of these cantatas, to teach the basics of Catholic counter-reformation doctrine. These performances, with their simply painted scenery, rudimentary baroque stage machinery and recycled costumes (all replaced after use in the conservatoire's store-rooms), took place not only in the Oratorio dei Girolamini, but in a variety of venues where the young students and their director were engaged for a fee. These included the city's churches and chapels, the palaces of the nobility, the vice regal court and even further afield in towns such as Amalfi, Aversa and Capri. Everything, all income and expenditure, would be meticulously entered in the conservatoire's registers, and it is thanks to these records that we know every last detail of how these performances came about.

While the two 1676 cantatas are like living illustrations of a traditional Neapolitan *presepe*, or nativity scene, with the shepherds undecided whether to sleep or break into a dance to celebrate the birth of the Holy Child, and the Magi offering their gifts while being soundly sneered at by Lucifer, the first cantata of 1673 takes as its theme a particular feature of the daily life of Naples: the game of chance. *La Veglia* is in fact a late evocation of those evening entertainments of games, music and dance so popular in Tuscany in the sixteenth century (*veglie alla senese*) and in all Italian cities a century later. This cantata alternates passages of archaic or more modern dances ("*Girate su girate / Ballarini volanti / e con salti e carole / chinate il pié a riverire il Sole*", followed by an old-fashioned dance, the *Ballo detto Barrera*, with *concerti* of instrumental and vocal music ("*Facci amor su l'arpa d'oro / dolci fughe maestose / su le corde armoniose*") which then – having asked for silence in order not to wake the Babe – give way to a section containing references to typical features of various seventeenth-century Italian card games such as *godiglio*, *faglio*, *rozzo fieno*, *spadiglia* and *palo*. In the finale the baroque imagination of the anonymous poet reaches its zenith. Christ is the "gambler" who uses his own life as the stake and, in dying, wins, ("*Pur al fin giocando more*"), his work of saving humankind compared to the tip left to the onlookers by the winner of the game ("*è trofeo d'un vincitore / dar la mancia a' circostanti*"). The realism in these cantatas, which we have likened to short scenes from a nativity play, by no means excludes passages of wonderful artistic exaltation in the music, such as the sublime *ninna nanna*, cradle song, for a bass voice in the *Veglia*: "*Dormi o ninno, dormi core / chiudi gl'occhi al canto mio*", one of the gems of Neapolitan music in the seventeenth century.

There is a very different scenario in the single cantata for solo voice, composed by Caresana in 1703 "for San Gennaro", that is to say for one of the three annual feast-days of the most famous patron saint of Naples which are still held in May, September and December to celebrate the birth of Gennaro, his martyrdom and his intervention during the 1631 eruption of Vesuvius. After this last event the Neapolitans hastened to finalise the chapel of the Treasure of St Gennaro within Naples cathedral, engaging the greatest Italian painters and sculptors of the time to embellish it and also creating the first permanent provision for the performance of polychoral works in Naples (four choir stalls each designed to accommodate a choir, an organ and instrumentalists, producing a wonderful, near-perfect acoustic). By succeeding Provenzale in 1699 as master of this chapel so highly regarded for its music, Caresana had reached the top of his profession in Naples.

In 1680 Pietro Andrea Ziani, with whom he had studied as a boy in Venice, arrived in the city to take up the post of Master of the Real Cappella. Caresana was then the organist at the Chapel and Provenzale (who had certainly had contacts with operatic circles in Venice) Assistant Master. Appropriately, this recording includes two *Sonate* for strings by Ziani from his *Opus VII* (published in Freiberg and Venice in 1667/8) which could actually have been played by students of the Naples conservatoires at the time.

The cantata *Sembri stella felice*, composed by Caresana in his office as Master of the Treasure of San Gennaro, focuses on the relationship between the patron saint and the city, referred to by the name of its mythical founder, Parthenope. Naples is "*felice*", happy, because of her many glories (a fact attested to by visitors on the Grand Tour), because of "*le campagne adorne*", her beautiful countryside, because of "*gl' eroi d'alto valor*", her illustrious citizens, but above all for the TREASURE she safeguards, the blood of the Saint contained in two glass vials, blood which liquefies miraculously during a ceremony held on the saint's feast-days. Never in the thousands of pages written about the miracle of the blood of San Gennaro could one find a clearer, more vivid description of the rite than Caresana has given us in this cantata. Like the ever-recurring miracle, the music of Baroque Naples is itself miraculous, and of this Caresana's music is an essential part.

DINKO FABRIS

Translation: Avril Bardoni

Cristofaro Caresana

L'Adoratione de' Maggi

La renommée moderne de Caresana, un compositeur ignoré par l'histoire de la musique européenne et totalement oublié jusqu'en 1990, se doit à sa re-découverte par Antonio Florio et la Cappella della Pietà dei Turchini et à leurs disques qui révélèrent la stupéfiante beauté de nombreuses cantates de Noël (*Per la nascita del Verbo*, Opus 111) et des grandes œuvres polychorales avec voix et instruments (*Missa Exultet orbis gaudiis* et une sonate à 8 parties, Naïve ; *Dixit dominus*, Eloquentia). La nouvelle entreprise de re-découverte des merveilleuses cantates que composa Caresana pour la chapelle du Tesoro di San Gennaro (*Partenope et L'Adoratione de' Maggi*), par Florio et les Turchini, contribuera à donner, définitivement, à ce compositeur la place qu'il mérite dans la grande histoire de la musique européenne.

De fait, Cristofaro Caresana fut, avec son collègue plus célèbre Francesco Provenzale, l'un des plus importants compositeurs actifs à Naples avant l'arrivée de Alessandro Scarlatti ; il incarne, grâce à l'abondance de l'œuvre ayant survécu, la hauteur vertigineuse atteinte par la musique sacrée napolitaine de l'époque baroque. D'origine vénitienne (sa naissance ne peut se dater avec précision, probablement vers 1640), Caresana étudia avec Pietro Andrea Ziani et, doué d'une voix précoce de ténor, commença sa carrière à Venise en 1651 ; il chanta ainsi avec son frère Andrea dans divers mélodrames de Francesco Cavalli, représentés ensuite dans plusieurs villes, y compris Naples, par la compagnie des Febi Armonici. Et ce fut probablement en tant que membre de cette compagnie que Caresana voyagea à Naples et s'y installa en 1658 : il devint chantre puis organiste à la Chapelle Royale du vice-roi et en même temps à la Congrégation de l'Oratoire (l'Oratorio Filippino, du nom de son fondateur saint Philippe Neri, appelé à Naples ordre des *Girolamini*) où il resta jusqu'à la fin de sa vie, et légua toute sa bibliothèque musicale à cette honorable institution. À partir de 1688, il fut aussi maître de musique de l'un des quatre anciens conservatoires de Naples, Sant'Onofrio, et en 1699, succéda à Francesco Provenzale au poste de maître du Tesoro di San Gennaro, couronnant ainsi une carrière à la cime des plus importantes institutions musicales du Règne de Naples.

Vers 1680, Caresana composa deux mélodrames qu'il fit représenter au théâtre napolitain de San Bartolomeo ; il publia aussi des œuvres didactiques (*duo* ou exercices de solfège) dont la renommée fut si durable qu'on les réédita en 1819 à Paris à l'usage du Conservatoire National. Sa production sacrée survit presque entièrement aux Archives des *Girolamini* de Naples, avec 130 manuscrits presque tous autographes et recouvrant une période très vaste, allant de 1660 aux dernières années précédant directement sa mort, qui eut lieu en 1709. De nombreuses compositions sacrées sont des cantates devant être interprétées à certaines dates de l'année liturgique par les jeunes élèves des conservatoires napolitains. Certaines pages furent composées pour des grands virtuoses de l'époque, qui étaient alors au service des plus importantes institutions où Caresana enseignait, à commencer par le Tesoro di San Gennaro.

Le programme de cet enregistrement nous permet de mieux connaître le genre des cantates d'ensemble pour 5 ou 6 voix et instruments, destinées aux représentations de Noël ou autres fêtes importantes de l'année liturgique napolitaine, interprétées par les jeunes élèves des conservatoires napolitains. Dans ce genre, l'excellence de Caresana avait déjà été démontrée par les Turchini qui ont récupéré des compositions comme *La Tarantella*, *La Pastorale*, *La Caccia del Toro*, *La Vittoria dell'Infante* ; ce sont toutes des cantates d'ensemble « pour la naissance du Verbe » écrites entre 1670 et 1683. À cette typologie appartiennent, dans le programme du disque, *La Veglia* (de 1674), *Demonio, Angelo e Tre Pastori* et *L'Adoratione de' Maggi* (ces deux dernières, de 1676). Durant cette période, l'opéra de Naples, le San Bartolomeo, était dirigé par une chanteuse-imprésario d'une personnalité extraordinaire (et discutée), Giulia De Caro, pour qui Provenzale composa ses derniers mélodrames, *Schiavo di sua moglie* et *Stellidaura*. À partir de 1670, ce compositeur avait consolidé, avec la *Colomba ferita*, le modèle du « drame sacré musical », qui était à tous égards un opéra avec ses propres personnages comiques chantant en napolitain et en calabrais.

À cette époque, la musique sacrée, y compris l'impressionnant *Requiem* de Provenzale, s'affermissait en se basant sur des procédés stylistiques qui allaient conditionner un compositeur comme Alessandro Scarlatti, après son arrivée en 1683. Dans les années 70, Caresana avait déjà à son actif une longue série d'œuvres sacrées, mais ce fut précisément les cantates d'ensemble pour la Noël qui constituèrent, avec ses exercices de solfège, sa contribution la plus importante à la construction d'un style autochtone ensuite transmis aux générations du siècle suivant.

En observant dans son ensemble le groupe des trois cantates de Noël de ce disque, nous y trouvons certains éléments communs et caractéristiques. Ces œuvres sont en effet des miniatures, des petites scènes presque caricaturales, particulièrement aptes au climat festif des enfants se préparant pour la Noël. Imaginons, ici des gamins essayant des ailes d'ange, et là, quelques autres s'affublant du costume rouge du diable, cornes comprises, puis un peu plus loin les bergers, et les Rois mages... Condiment indispensa-

ble de tout le théâtre napolitain durant ses siècles d'histoire, le déguisement est, en plein XVIIe siècle, encore marqué de l'empreinte profonde laissée par la *commedia dell'arte*, et en particulier dans sa confluence avec le monde musical que les Febi Armonici ont accomplie. Ainsi, la cantate de 1676, intitulée dans le manuscrit, avec la méticulosité typiquement baroque, *Demonio sotto abito di bifolco, et Angelo sotto forma di pastore, et 3 Pastori* (Diable déguisé en vilain, et Ange sous forme de berger, et 3 Bergers), met en scène les personnages omniprésents dans les drames sacrés de l'époque ; les disputes continuelles entre ange et démon, avec leurs déguisements divers, créent une situation vraiment comique mais sans s'éloigner pour autant de la fonction didactique de ces cantates : enseigner les principes de la doctrine catholique de la contre-réforme. Ces œuvres, naïvement ornées de leurs propres décors peints, leur machinerie baroque élémentaire et les costumes recyclés (le tout remis, après usage, au magasin du conservatoire), ne se représentaient pas seulement dans l'Oratoire des hiéronymites, mais encore dans les lieux les plus divers où, moyennant finance, les jeunes étudiants et leur maître étaient invités à jouer : dans les églises et les chapelles de la ville, les palais des nobles, à la cour du vice-roi et aussi dans d'autres villes, Amalfi, Aversa ou Capri. Tout était méticuleusement noté dans les registres de comptabilité du conservatoire, et ce sont précisément ces inventaires qui nous permettent de connaître aujourd'hui ces représentations dans leurs moindres détails.

Tandis que les deux cantates de 1676 semblent être l'illustration vivante de certains angles d'une crèche napolitaine typique de l'époque – avec ses bergers en chœur hésitant entre le sommeil et le déchaînement de la danse pour fêter la naissance du divin enfant, et ses Rois mages apportant leurs dons au grand dam de Lucifer – la première cantate de 1673 a pour thème un aspect particulier de la vie quotidienne de la Naples espagnole : le jeu de hasard. *La Veglia* est de fait l'évocation tardive de ces veillées passées à jouer, à faire de la musique et à danser, si populaires dans la Toscane du XVIe siècle (*veglie alla senese*, veillée à la siennoise) puis dans toutes les villes italiennes un siècle plus tard. De fait, il y a dans la structure de cette cantate des moments alternants où l'on décrit des danses archaïques ou plus modernes (« *Girate su girate / ballarini volanti / e con salti e carole / chinate il pié a riverire il Sole* », précédant le *Ballo detto Barrera*), véritables concertos instrumentaux et vocaux (« *Facci amor su l'arpa d'oro / dolci fughe maestose / su le corde armoniose* ») ; ensuite – après avoir demandé de garder le silence pour ne pas réveiller l'Enfant endormi – une nouvelle section égrène les éléments typiques des jeux de table (*godiglio*, *faglio*, *rozzo fieno*, *spadiglia*, *palo*) La fantaisie baroque du poète anonyme atteint alors, dans la page finale, une cime absolue : le Christ est le « joueur » qui mise sa propre vie et, en mourant, gagne la partie (« *Pur al fin giocando more* ») ; son œuvre de rédemption du genre humain est comparée à la gratification que le vainqueur offre aux spectateurs (« *è trofeo d'un vincitore / dar la mancia a' circostanti* »). Le réalisme de ces cantates – ces petites scènes de la crèche – n'exclut pas certains moments de merveilleuse élévation artistique de la musique, comme la sublime berceuse pour voix de basse de *La Veglia* (« *Dormi o ninno, dormi core / chiudi gl'occhi al canto mio* »), l'une des cimes de l'art musical napolitain du *Seicento*.

La situation est toute autre dans l'unique cantate « à voix seule », composée par Caresana en 1703 « pour Saint Janvier », c'est-à-dire pour l'une des trois fêtes annuelles du saint patron le plus célèbre de Naples, qui ont encore lieu en mai, septembre et décembre, rappelant la naissance, le martyre de Janvier et son intervention salvatrice durant l'éruption du Vésuve en 1631. Après le cataclysme, les Napolitains se hâtèrent de construire la chapelle du Tesoro di San Gennaro sous le dôme de Naples et chargèrent les plus grands peintres et sculpteurs italiens de la décoration ; c'est aussi à cette occasion que fut créée la première disposition polychorale fixe de Naples (quatre chœurs d'orgues et de musiciens, avec une merveilleuse et parfaite acoustique). Succédant à Provenzale à la direction de cette prestigieuse chapelle musicale, en 1699, Caresana avait manifestement atteint l'apogée de la carrière que pouvait offrir Naples à un musicien. En 1680, Pietro Andrea Ziani, arriva à Naples où il avait été élu maître de la Chapelle Royale ; il y retrouva Caresana, son ancien élève à Venise, à présent organiste de cette institution, et aussi, au poste de maître adjoint, Provenzale, qui avait certainement été en relation avec le milieu opératique vénitien. Cet enregistrement inclut opportunément deux sonates pour instruments à cordes de Ziani, extraites de son *Opus VII* (publié à Freiberg et à Venise en 1667/68), que ont pu parfaitement être jouées par les élèves des conservatoires napolitains de l'époque.

La cantate *Sembri stella felice*, qui a donc été composée par Caresana quand il était maître du Trésor de Saint Janvier, se centre sur le lien entre le saint patron et sa ville, qui porte ici le nom de sa fondatrice mythique, Parthénope. Naples est « fortunée » de posséder toutes ces richesses rabâchées par les voyageurs du *Grand Tour* : ses campagnes florissantes, ses citadins illustres dans diverses disciplines (« héros de haute valeur »), mais surtout ce « *bello TESORO* », ce beau trésor qu'elle contient en son sein : le « sang clair et vif » de Saint Janvier, contenu dans des ampoules, « *in picciol vetro ascoso* ». Nous pouvons lire les milliers de pages formant la bibliographie historique du miracle et du sang de Saint Janvier, nous n'y trouverons jamais une description aussi vivante, aussi claire, des signes fondamentaux du rite. La musique de Caresana est le condiment essentiel de ce énième miracle de la musique napolitaine de l'époque baroque.

Dinko Fabris

Traduction : Pierre Élie Mamou

Cristofaro Caresana

L'Adoratione de' Maggi

La fama moderna di Caresana, un compositore ignorato dalla storia della musica europea e totalmente dimenticato fino al 1990, si deve alla riscoperta e alle incisioni discografiche di Antonio Florio con la Cappella della Pietà dei Turchini, che hanno già rivelato al mondo la stupefacente bellezza di molte cantate natalizie (*Per la nascita del Verbo*, Opus 111), delle grandi opere policorali con voci e strumenti (*Missa Exultet orbis gaudiis* e una sonata a 8 parti, Naïve, e *Dixit dominus*, Eloquentia). La nuova impresa di riscoperta delle meravigliose cantate composte da Caresana per la cappella del Tesoro di San Gennaro (*Partenope* e *L'Adoratione de' Maggi*), da parte di Florio e I Turchini, contribuirà a collocare in maniera definitiva questo compositore nella grande storia della musica europea come merita.

Cristofaro Caresana fu infatti, insieme al più noto Francesco Provenzale, uno dei più importanti compositori attivi a Napoli prima dell'arrivo di Alessandro Scarlatti ed incarna grazia alla sua vasta produzione superstite la vertiginosa altezza della musica sacra napoletana dell'età barocca. Di origine veneziana (non si conosce la sua data di nascita precisa che dovrebbe essere intorno al 1640), aveva studiato con Pietro Andrea Ziani e aveva esordito come cantante con precoce voce di tenore a Venezia fin dal 1651, cantando insieme col fratello Andrea in diversi melodrammi di Francesco Cavalli, replicati in varie città e anche a Napoli dalla compagnia dei Febi Armonici. Fu probabilmente attraverso il tramite di questa compagnia che Caresana si trasferì a Napoli, a partire dal 1658. Qui entrò come cantore e poi organista nella Real Cappella vicereale e parallelamente nella Congregazione dell'Oratorio Filippino (ordine chiamato a Napoli dei Girolamini), dove restò fino alla fine dei suoi giorni, lasciando a quella benemerita istituzione la sua intera biblioteca musicale. Dal 1688 fu anche maestro in uno dei quattro antichi conservatori di Napoli, il Conservatorio di Sant'Onofrio, e dal 1699 successe a Francesco Provenzale come maestro al Tesoro di San Gennaro, coronando una carriera che lo pose ai vertici delle più importanti istituzioni musicali dell'intero Regno di Napoli.

Compose e fece rappresentare intorno al 1680, al teatro napoletano di San Bartolomeo, anche due melodrammi, e stampò inoltre delle opere didattiche (*duo* o solfeggiamenti) che ebbero una durevole fama tanto da essere ristampati ancora nel 1819 a Parigi per uso del Conservatoire National. La sua produzione sacra sopravvive quasi interamente nell'Archivio dei Girolamini di Napoli, con 130 manoscritti quasi tutti autografi che comprendono un arco temporale molto vasto, dal 1660 fino agli ultimi giorni prima della sua scomparsa, avvenuta nel 1709. Molte delle composizioni sacre sono cantate destinate ad essere eseguite in vari momenti dell'anno liturgico dai giovani allievi dei conservatori napoletani. Vi sono tuttavia alcuni brani composti per grandi virtuosi del tempo, che erano allora al servizio delle maggiori istituzioni di cui Caresana era maestro, a cominciare dal Tesoro di San Gennaro.

Il programma di questa incisione discografica consente di approfondire la conoscenza del genere delle cantate di gruppo per 5-6 voci e strumenti destinate alle esecuzioni natalizie o di altre importanti feste dell'anno liturgico napoletano da parte dei giovani allievi dei conservatori napoletani. In questo genere l'eccellenza di Caresana era già stata provata dal precedente recupero effettuato dai Turchini di composizioni come *La Tarantella*, *La Pastorale*, *La Caccia del Toro*, *La Vittoria dell'Infante*, tutte cantate di gruppo «per la nascita del Verbo» scritte nel quindicennio 1670-1683. A questa tipologia si ricollegano nel presente programma *La Veglia* (del 1674), *Demonio, Angelo e Tre Pastori* e *L'Adoratione de' Maggi* (entrambe del 1676). Erano gli anni in cui il teatro d'opera di Napoli, il San Bartolomeo, era in mano ad una cantante-impresario dalla straordinaria (e discussa) personalità, Giulia De Caro, per cui Provenzale aveva composto i suoi ultimi melodrammi, *Schiavo di sua moglie* e *Stellidaura*. Questo autore inoltre dal 1670, con la *Colomba ferita*, aveva stabilito il modello del «dramma sacro musicale», in tutto e per tutto un'opera con tanto di personaggi comici che cantano in napoletano e calabrese.

La musica sacra, oltre all'impressionante *Requiem* di Provenzale, in quegli anni si andava attestando su stilemi che avrebbero poi condizionato lo stesso Alessandro Scarlatti dopo il suo arrivo nel 1683. Caresana negli anni Settanta aveva già al suo attivo una nutrita messe di lavori sacri, ma furono appunto le cantate di gruppo per il Natale, insieme ai suoi solfeggi, a costituire il suo più grande contributo alla costruzione di uno stile autoctono che fu poi trasmesso alle generazioni del secolo successivo.

Osservando nell'insieme le tre cantate natalizie qui presentate ritroviamo alcuni elementi comuni e caratterizzanti. Si tratta di miniature, scenette quasi caricaturali, particolarmente adatte al clima festoso di bambini che si preparano al Natale. Dobbiamo immaginarci alcuni «figlioli» che si provano le ali da angeli, altri il vestito rosso con le corna da demonio, chi è pastore e chi «re magio». Il travestimento è un condimento indispensabile di tutto il teatro napoletano nei secoli, ma questo del pieno Seicento è ancora segno della forte impressione lasciata dalla commedia dell'arte, specie nella sua confluenza nel mondo musicale procurata dai Febi Armonici. Così nella cantata del 1676 intitolata nel manoscritto, con

tipica meticolosità barocca, *Demonio sotto abito di bifolco, et Angelo sotto forma di pastore, et 3 Pastori*, troviamo personaggi onnipresenti nei drammi sacri coevi: i continui battibecchi dell'angelo e del demonio, nei loro vari travestimenti, creano una situazione di autentica comicità pur nel rispetto della funzione didattica di queste cantate: insegnare i cardini della dottrina cattolica controriformista. Queste rappresentazioni, colorate alla buona con tanto di scene dipinte, elementari macchine barocche e costumi riciclati (tutto riposto dopo l'uso nel deposito del conservatorio), non si svolgevano soltanto presso l'Oratorio dei Girolamini, ma nei posti più diversi dove i giovani studenti col loro maestro venivano invitati a pagamento: chiese e cappelle della città, palazzi nobiliari, la corte vicereale e perfino altre città, come Amalfi, Aversa o Capri. Tutto veniva meticolosamente segnato nei registri delle entrate e uscite del conservatorio, ed è grazie a quei libri contabili che conosciamo oggi nei minimi particolari come avvenivano queste esecuzioni.

Se le due cantate del 1676 sembrano l'illustrazione vivente di angoli di un tipico presepe napoletano del tempo, con i pastori in coro indecisi tra il dormire e lo scatenarsi nei balli per festeggiare la nascita del Bambinello, oppure i Magi che offrono i loro doni con gran scorno di Lucifero, la prima cantata del 1673 ha come tema un aspetto particolare della vita quotidiana nella Napoli spagnola: il gioco d'azzardo. *La Veglia* è infatti la tardiva evocazione di quelle serate di gioco, musica e danza che erano tanto diffuse nella Toscana del Cinquecento («veglie alla senese») e poi in tutte le città italiane del secolo successivo. Infatti la struttura di questa cantata propone alternati momenti in cui si descrivono balli arcaici o più moderni («Girate su girate / ballarini volanti / e con salti e carole / chinate il pié a riverire il Sole», cui segue il *Ballo detto Barrera*), veri concerti strumentali e vocali («Facci amor su l'arpa d'oro / dolci fughe maestose / su le corde armoniose») e poi –dopo aver chiesto il silenzio per non sveglliare il Bambino dormiente– parte una sezione in cui sono nominati elementi tipici dei giochi da tavolo («godiglio», «faglio», «rozzo fieno», «spadiglia», «palo»). La fantasia barocca dell'anonimo poeta raggiunge nel finale dei vertici assoluti: Cristo è il «giocatore» che pone come posta la propria stessa vita e morendo vince («Pur al fin giocando more») e la sua opera di salvazione del genere umano è equiparata alla mancia lasciata a chi guardava la partita dal vincitore («è trofeo d'un vincitore / dar la mancia a' circostanti»). Il realismo, che abbiamo già definito da scenette di presepio, di queste cantate non esclude punte di meraviglioso innalzamento artistico della musica, come la sublime *ninna nanna* per voce di basso della *Veglia*: «Dormi o ninno, dormi core / chiudi gl'occhi al canto mio», uno dei vertici dell'arte musicale napoletana del Seicento.

Situazione assai diversa è quella presentata invece dall'unica cantata «a voce sola», composta da Caresana nel 1703 «per San Gennaro», ossia per una delle tre feste annuali del più famoso dei santi patroni di Napoli, che si svolgono tuttora a maggio, settembre e dicembre per ricordare la nascita, il martirio di Gennaro e il suo intervento salvifico durante l'eruzione del Vesuvio del 1631. Dopo quest'ultimo avvenimento i napoletani avevano affrettato la costruzione della cappella del Tesoro di San Gennaro all'interno del Duomo di Napoli e ne avevano affidato la decorazione artistica ai maggiori pittori e scultori italiani del tempo, creando inoltre la prima disposizione stabile policorale a Napoli (quattro cori di organi e musici, con perfetta e meravigliosa resa acustica). Prendendo il posto di Provenzale come maestro di quella prestigiosa cappella musicale, dal 1699, Caresana aveva dimostrato di aver toccato l'apice della carriera possibile a Napoli.

Nel 1680 era giunto in città il suo antico maestro veneziano, Pietro Andrea Ziani, eletto come maestro della Real Cappella: questi ritrovò Caresana come organista e Provenzale (che pure aveva sicuramente avuto contatti con l'ambiente operistico veneziano) come vicemaestro. Opportunamente questa registrazione utilizza due *Sonate* per strumenti a corde di Ziani tratti dalla sua *Opera VII* (pubblicata a Freiberg e Venezia negli anni 1667/68), che poteva essere realmente utilizzata dagli allievi dei conservatori napoletani di quel tempo.

La cantata *Sembri stella felice*, composta dunque da Caresana nelle sue funzioni di maestro del Tesoro di San Gennaro, è incentrata sul rapporto del santo patrono con la sua città, definito con il nome della sua mitica fondatrice, Partenope. Napoli è «felice» per una serie di vanti, ribaditi dai viaggiatori del Grand Tour: per le campagne «adorne», per i suoi cittadini illustri in varie discipline («eroi d'alto valore»), ma soprattutto per quel «bel TESORO» che tiene nel suo seno: il «chiaro e vivo sangue» delle ampolle del Santo («in picciol vetro ascoso»). Mai nelle migliaia di pagine che costituiscono la bibliografia storica sul miracolo del sangue di San Gennaro si trova una descrizione tanto vivida e chiara dei segni fondamentali del rito. La musica di Caresana è condimento essenziale di questo ennesimo miracolo della musica napoletana dell'età barocca.

Dinko Fabris

NOTA BIBLIOGRAFICA

– Salvatore di Giacomo, *I maestri e i musici del Tesoro di San Gennaro*, in «Napoli nobilissima», n. s., I (1920); ed. facsimile: *Maestri di cappella, musici e istromenti al Tesoro di S. Gennaro* (Napoli, 1990)

– Salvatore di Giacomo, *La casa della musica. I Filippini di Napoli*, I, in "Napoli nobilissima", n. s., II (1921), pp. 132–36

– Salvatore di Giacomo, *Catalogo generale delle opere musicali teoriche e pratiche... Città di Napoli. Archivio dell' Oratorio dei Filippini*, Parma, Freshing, 1918

– Salvatore di Giacomo, *I quattro antichi conservatorii musicali di Napoli. MDLIII–MDCCC*, 2 voll.: (I) *Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S.M. della Pietà dei Turchini*, Palermo e Milano, Sandron, 1924 (con riproduzione dell'uni-

co ritratto conosciuto di Caresana, un tempo conservato presso l'Oratorio dei Girolamini ed oggi perduto)

– Dinko Fabris, *Music in seventeenth-century Naples. Francesco Provenzale (1624-1704)*, Aldershot, Ashgate, 2007
– Marta Columbro-Paologiovanni Maione, *La Cappella musicale del Tesoro di San Gennaro di Napoli tra Sei e Settecento*, Napoli, Turchini Edizioni, 2008
– Dinko Fabris, *Gennaro, Rosalia, Teresa e gli altri... I santi nel teatro musicale sacro del Seicento a Napoli*, «Sanctorum», 6 (2009), pp. 91-125 [numero monografico dedicato a «Plasmare il suono. Il culto dei santi e la musica (sec. XVI-XVIII)»]

Cristofaro Caresana

L'Adoratione de' Maggi

Cristofaro Caresana, ein in der Geschichte der europäischen Musik vernachlässigter Komponist, der bis 1990 völlig in Vergessenheit geraten war, verdankt seine heutige Bekanntheit der Wiederentdeckung durch Antonio Florio sowie den Aufnahmen, die dieser mit seiner Cappella della Pietà dei Turchini eingespielt hat. Diese zeigen die erstaunliche Schönheit seiner Werke, wie etwa der Weihnachtskantaten (*Per la nascita del Verbo*, beim Label Opus 111) und der großen polyphonen Werke für Stimmen und Instrumente (*Missa Exultet orbis gaudiis* und eine achtstimmige Sonate bei Naïve sowie *Dixit dominus* bei Eloquentia). Florio und die Turchini haben weitere wunderbare Kantaten aus der Feder Caresanas wiederentdeckt, die er für die Cappella del Tesoro di San Gennaro (*Partenope* und *L'Adoratione de' Maggi*) komponierte, und dies wird endgültig dazu führen, dass Caresana seinen verdienten Platz in der Geschichte großartiger europäischer Musik erhält.

Cristofaro Caresana war tatsächlich, zusammen mit dem bekannteren Francesco Provenzale, einer der wichtigsten Komponisten, die vor der Ankunft Alessandro Scarlattis in Neapel wirkten. Die von ihm überlieferte Musik ist beispielhaft für die atemberaubende Qualität der neapolitanischen geistlichen Musik des Barock. Caresana stammte aus Venedig; sein genaues Geburtsdatum ist nicht bekannt, er wurde aber wohl um das Jahr 1640 herum geboren. Er absolvierte seine Ausbildung bei Pietro Andrea Ziani und begann seine Laufbahn ab 1651 in Venedig als Sänger mit einer schon frühzeitig ausgereiften Tenorstimme. Gemeinsam mit seinem Bruder Andrea sang er in verschiedenen Melodramen Francesco Cavallis, die auch in verschiedenen anderen Städten aufgeführt wurden, unter anderem in Neapel mit der Kompagnie der Febi Armonici. Vermutlich zog Caresana aufgrund seiner Verbindung zu dieser Kompagnie im Jahr 1658 nach Neapel. Dort wirkte er zunächst als Sänger und später auch als Organist in der Real Cappella des Vizekönigs und parallel dazu auch in der Congregazione dell'Oratorio Filippino, (einem Orden, der in Neapel als *Girolamini* bekannt war). In diesem Dienst stand er bis ans Ende seiner Tage; er hinterließ dieser verdienstvollen Institution seine gesamte Musikbibliothek. Ab 1688 unterrichtete er außerdem an einem der vier traditionsreichen Konservatorien Neapels, dem Conservatorio di

Sant'Onofrio, und im Jahr 1699 trat er die Nachfolge Francesco Provenzales als Maestro al Tesoro di San Gennaro an. Damit krönte er seine Laufbahn, die ihn an die Spitze der bedeutendsten musikalischen Institutionen im gesamten Königreich Neapel geführt hatte.

Ungefähr 1680 komponierte er zwei Melodramen, die er im neapolitanischen Theater San Bartolomeo auf die Bühne brachte und neben didaktischen Werken (*Duo* oder Solfeggiensammlungen) auch drucken ließ. Diese erfreuten sich lang anhaltender Beliebtheit und wurden sogar 1819 in Paris für die Benutzung im Conservatoire National nachgedruckt. Sein geistliches Oeuvre wurde im Archivio dei Girolamini in Neapel quasi vollständig überliefert; dort werden 130 Manuskripte aufbewahrt, die fast durchgängig Autographe sind und einen großen Entstehungszeitraum umfassen, von 1660 bis zu den letzten Tagen vor seinem Tod im Jahr 1709. Viele der geistlichen Kompositionen sind Kantaten, die für die Aufführung durch jugendliche Schüler der neapolitanischen Konservatorien zu verschiedenen Zeitpunkten im Verlauf des Kirchenjahres bestimmt waren. Aber es gibt auch einige Stücke, die für die großen Virtuosen jener Zeit komponiert wurden, die damals im Dienste der wichtigen Institutionen standen, an denen Caresana unterrichtete, allen voran der Tesoro di San Gennaro.

Die Programmauswahl der vorliegenden Aufnahme trägt dazu bei, die Kenntnis der Kantaten zu vertiefen, die Caresana für fünf bis sechs Stimmen und Instrumente komponierte und die für eine Aufführung durch jugendliche Schüler der neapolitanischen Konservatorien zu Weihnachten oder anderen hohen Festen des Kirchenjahres bestimmt waren. Caresanas außergewöhnlicher Rang auf diesem Gebiet wurde bereits durch vorangegangene Wiederentdeckungen durch die Turchini gezeigt. Dazu zählen Werke wie *La Tarantella*, *La Pastorale*, *La Caccia del Toro*, *La Vittoria dell'Infante*; all diese Kantaten sind dem Typus *»per la nascita del Verbo«* zuzurechnen und wurden im Zeitraum von 1670 bis 1683 geschrieben. Zur gleichen Art gehören im vorliegenden Programm *La Veglia* (1674), *Demonio, Angelo e 3 Pastori* und *L'Adoratione de' Maggi* (beide aus dem Jahr 1676). In diesen Jahren oblag die Leitung des neapolitanischen Opernhauses, des Teatro San Bartolomeo, einer Sängerin, die zugleich auch Impresaria war: Giulia De Caro, eine außergewöhnliche (und umstrittene) Persönlichkeit. Für sie hatte Provenzale seine letzten Melodramen *Schiavo di sua moglie* und *Stellidaura* geschrieben. Dieser Komponist hatte überdies mit *La Colomba ferita* das Modell eines geistlichen Musikdramas herausgebildet, das jedoch durch und durch opernhaft war, mit zahlreichen komischen Figuren, die Neapolitanisch und Kalabresisch sangen.

In dieser Zeit entwickelte sich die geistliche Musik, abgesehen von dem eindrucksvollen *Requiem* Provenzales, stilistisch in eine Richtung, die Alessandro Scarlatti nach seiner Ankunft im Jahr 1683 noch weiter fortführen sollte. Caresana hatte in den sechziger Jahren bereits ein umfangreiches geistliches Werk vorzuweisen, aber es waren vor allem seine Weihnachtskantaten und seine Solfeggien, die den größten Beitrag zu einem autochtonen Stil darstellten, der noch an die kommenden Generationen im darauffolgenden Jahrhundert weitergegeben wurde.

Wenn man die drei hier vorgestellten Weihnachtskantaten gemeinsam betrachtet, entdeckt man einige charakteristische Elemente, die sie gemeinsam haben. Es handelt sich um Miniaturen, kleine karikaturartige Szenen, die genau zu der festlichen Stimmung von Kindern passen, welche sich auf Weihnachten vorbereiten. Man muss sich einige Knäblein vorstellen, die Engelsflügel anprobieren, andere sind ganz in Rot gekleidet und tragen Teufelshörner, manche sind als Schäfer verkleidet und andere spielen die Weisen aus dem Morgenland. Über die Jahrhunderte hinweg sind Kostüme eine wesentliche Würze des neapolitanischen Theaters, und das Theater in der Blüte des 17. Jahrhunderts steht noch ganz unter dem starken Eindruck der Commedia dell'Arte und ganz besonders unter ihren Auswirkungen auf die Welt der Musik, zwei Bereiche, die durch die Febi Armonici zusammenflossen. Das zeigt sich zum Beispiel in einer Kantate aus dem Jahr 1676, die im Manuskript mit typisch barocker Akribie folgendermaßen betitelt wird: *Demonio sotto abito di bifolco, et Angelo sotto forma di pastore, et 3 Pastori* (Ein Teufel im Gewand eines Viehtreibers und ein Engel in der Gestalt eines Hirten, und drei Hirten). Hier finden sich Figuren, wie sie im geistlichen Drama dieser Zeit allgegenwärtig waren: Das ständige Gezänk des Teufels und des Engels in ihren verschiedenen Verkleidungen schafft eine Situation wirklicher Komik, und dennoch bleibt die didaktische Funktion dieser Kantaten erhalten, bei denen es immer darum geht, die Grundlagen der katholischen Lehre zur Zeit der Gegenreformation zu vermitteln. Diese Darbietungen wurden ganz einfach mit einigen gemalten Bühnenbildern ausgeschmückt, außerdem benutzte man einfache barocke Bühnenmaschinen und die Kostüme wurden immer wieder verwendet (alles wurde nach Gebrauch in den Fundus des Konservatoriums zurückgebracht). Die Aufführungen fanden nicht nur im Oratorio dei Girolamini statt, sondern an den unterschiedlichsten Orten, wohin die Schüler mit ihrem Meister eingeladen wurden und wo man sie bezahlte: Kirchen und Kapellen in der Stadt, Adelssitze, der Hof des Vizekönigs und sogar andere Städte wie Amalfi, Aversa oder Capri. Alles wurde gewissenhaft in den Listen mit den Einnahmen und Ausgaben des Konservatoriums aufgezeichnet, und diesen Rechnungsbüchern ist es zu verdanken, dass wir heute bis in die kleinsten Einzelheiten darüber Bescheid wissen, wie diese Aufführungen vonstattengingen.

Die beiden Kantaten aus dem Jahr 1676 erscheinen wie lebende Bilder, die ein typisches neapolitanisches Krippenspiel dieser Epoche darstellen, mit Chören unschlüssiger Hirten, die sich nicht entscheiden können, ob sie nun einschlafen oder zur Feier der Geburt des Jesuskindes tanzen sollen, oder

mit den Heiligen Drei Königen, die ihre Gaben zum großen Zorn Luzifers überreichen. Im Gegensatz dazu befasst sich die erste Kantate aus dem Jahr 1673 mit einem spezifischen Aspekt des alltäglichen Lebens in der spanischen Provinz Neapel, nämlich dem Glücksspiel. Tatsächlich ist *La Veglia* ein Nachhall jener Abendveranstaltungen mit Spiel, Musik und Tanz, die in der Toskana im 16. Jahrhundert sehr verbreitet waren (*veglie alla senese*, sozusagen eine Nachtwache nach sieneser Art) und im darauffolgenden Jahrhundert in allen italienischen Städten gebräuchlich waren. Im Verlauf dieser Kantate folgen abwechselnd Abschnitte aufeinander, in denen altertümliche und modernere Tänze dargestellt werden (»*Girate su girate / Ballarini volanti / e con salti e carole / chinate il pié a riverire il Sole*«, darauf folgt der *Ballo detto Barrera*), es gibt auch richtiggehende instrumentale und vokale Konzerte (»*Facci amor su l'arpa d'oro / dolci fughe maestose / su le corde armoniose*«), und anschließend – nach einer Bitte um Ruhe, damit das schlafende Kind nicht aufgeweckt wird – beginnt eine Passage, in der Begriffe vorkommen, die bei Brettspielen typischerweise ausgerufen wurden (*godiglio*, *faglio*, *rozzo fieno*, *spadiglia*, *palo*). Die barocke Fantasie des namentlich nicht bekannten Dichters wird im Finale auf die Spitze getrieben: Christus als »Spieler«, der sein eigenes Leben als Einsatz verwendet und das Spiel durch seinen Tod gewinnt (»*Pur al fin giocando more*«), während seine Erlösung der Menschheit mit einem Trinkgeld gleichgesetzt wird, das derjenige erhält, der die Partie des Gewinners beobachtet hat (»*è trofeo d'un vincitore / dar la mancia a' circostanti*«). Der Realismus, der ja bereits in den Krippenszenen festzustellen war, schließt in diesen Kantaten nicht aus, dass es Momente gibt, in denen die Musik auf wundersame Weise erhebend ist, wie etwa in dem vollendeten Wiegenlied für Bassstimme (in der Kantate *La Veglia*): »*Dormi o ninno, dormi core / chiudi gl'occhi al canto mio*«, einer der Höhepunkte der neapolitanischen Musik des 17. Jahrhunderts.

Die Kantate für Solostimme, die Caresana 1703 für den Tag des Heiligen Gennaro komponierte, unterscheidet sich von den anderen hier vorgestellten Werken recht stark. Sie entstand für eines der drei Feste des berühmtesten der Schutzheiligen Neapels. Diese werden bis heute im Mai, September und Dezember begangen, um an die Geburt und das Martyrium Gennaros sowie an sein rettendes Eingreifen während des Vesuvausbruchs im Jahr 1631 zu erinnern. Nach dem letztgenannten Ereignis hatten die Neapolitaner eilig die Cappella del Tesoro di San Gennaro im Dom von Neapel errichten lassen, deren künstlerische Gestaltung den besten italienischen Malern und Bildhauern jener Zeit anvertraut wurde. Dabei wurde außerdem die erste feste mehrchörige Aufstellung in Neapel geschaffen (vier Chöre mit Orgeln und Musikern, in perfekter und wunderbarer akustischer Ausgewogenheit). Indem Caresana ab 1699 die Stelle Provenzales als Maestro dieser angesehenen Kapelle übernahm, erreichte er die höchste Position, die ein Musiker in Neapel zu jener Zeit innehaben konnte.

Im Jahr 1680 war auch sein früherer venezianischer Lehrmeister, Pietro Andrea Ziani, als Maestro della Real Cappella nach Neapel gekommen. Hier traf er Caresana als Organisten wieder, und Provenzale, der mit Sicherheit schon zuvor Kontakte mit der venezianischen Opernszene gehabt hatte, wirkte als Vicemaestro. Aus diesem Grund finden sich auf dieser Aufnahme zwei instrumentale Sonaten Zianis, die aus seinem *Opus VII* stammen (erschienen in Freiberg und in Venedig in den Jahren 1667/68), die eventuell tatsächlich zu jener Zeit von den Konservatoriumsschülern in Neapel gespielt wurden.

In der Kantate *Sembri stella felice*, die Caresana in seiner Funktion als Maestro del Tesoro di San Gennaro komponierte, steht der Bezug des Schutzheiligen zu seiner Stadt im Mittelpunkt, der über den Namen ihrer mythischen Gründerin Parthenope definiert wird. Neapel wird aufgrund einiger Vorzüge für glücklich (»*felice*«) gehalten, die auch die Reisenden der Grand Tour immer wieder bekräftigen: wegen der blühenden Umgebung (»*campagne adorne*«), wegen seiner Bürger, die sich in vielen Disziplinen hervortun (»*eroi d'alto valore*«), aber vor allem wegen der schönen Kapelle mit ihrer Reliquie (»*bel TESORO*«), die im Herzen der Stadt liegt. Dort befindet sich in einer Phiole (»*in picciol vetro ascoso*«) das klare und lebendige Blut (»*chiaro e vivo sangue*«) des Heiligen Gennaro. Nirgendwo in den tausenden von Seiten, die die historische Bibliografie des Blutwunders des Heiligen Gennaro darstellen, findet man eine so klare und lebendige Darstellung der grundlegenden Merkmale dieses Brauches. Dieses Werk Caresanas ist ein wesentlicher Bestandteil der neapolitanischen Barockmusik, das fest zu diesem immer wieder stattfindenden Wunder gehört.

Dinko Fabris
Übersetzung: Susanne Lowien

Cristofaro Caresana

L'Adoratione de' Maggi

La fama moderna de Caresana, un compositor ignorado por la historia de la música europea y totalmente olvidado hasta 1990, se debe a su redescubrimiento por Antonio Florio con la Cappella della Pietà dei Turchini; realizaron unas grabaciones discográficas que revelaron al mundo la asombrosa belleza de numerosas cantatas de Navidad (*Per la nascita del Verbo*, Opus 111) y de las grandes obras policorales con voces e instrumentos (*Missa Exultet orbis gaudiis* y una sonata a 8 partes, Naïve; *Dixit dominus,* Eloquentia). La nueva empresa de redescubrimiento de las maravillosas cantatas que compuso Caresana para la capilla del Tesoro di San Gennaro (*Partenope* y *L'Adoratione de' Maggi*), por Florio e I Turchini, contribuirá a situar, de manera definitiva, a este compositor en el puesto que se merece en la gran historia de la música europea.

Cristofaro Caresana fue de hecho, junto con su colega más célebre Francesco Provenzale, uno de los más importantes compositores activos en Nápoles antes de la llegada de Alessandro Scarlatti, y encarna, gracias a la amplia obra que sobrevive, la vertiginosa alteza de la música sacra napolitana de la época barroca. Veneciano de origen (no se conoce con precisión el año de su nacimiento, podría ser alrededor de 1640), Caresana estudió con Pietro Andrea Ziani y empezó su carrera en Venecia a partir de 1651, cantando con voz precoz de tenor, al lado de su hermano Andrea, en diversos melodramas de Francesco Cavalli, representados luego en varias ciudades, incluso en Nápoles, por los Febi Armonici. Fue probablemente como miembro de esta compañía cuando Caresana se trasladó a Nápoles, en 1658: allí ingresó como cantor y luego organista en la Real Capilla virreinal y paralelamente en la Congregación del Oratorio Filippino (llamado en Nápoles orden de los *Girolamini*), donde se quedó hasta el final de su vida, legando toda su biblioteca musical a la benemérita institución. A partir de 1688, fue también maestro de uno de los cuatro antiguos conservatorios de Nápoles, el Conservatorio de Sant'Onofrio, y en 1699 sucedió a Francesco Provenzale en el puesto de maestro del Tesoro di San Gennaro, coronando así una carrera en la cima de las más importantes instituciones musicales de todo el Reino de Nápoles.

Caresana compuso e hizo representar, alrededor de 1680, dos melodramas en el teatro napolitano de San Bartolomeo; publicó además unas obras didácticas (*duo* o cuadernos de solfeo) con tan duradero éxito que fueron reeditadas en 1819 en París para el Conservatoire National. Su producción sacra sobrevive casi enteramente en el Archivo dei Girolamini de Nápoles, con 130 manuscritos casi todos autógrafos que abarcan un periodo amplísimo, desde 1660 hasta los últimos días previos a su muerte, acaecida en 1709. Numerosas composiciones sacras son cantatas destinadas a ser interpretadas en varios momentos del año litúrgico por los jóvenes alumnos de los conservatorios napolitanos. Algunas páginas fueron compuestas para grandes virtuosos de la época, que estaban entonces al servicio de las más importantes instituciones donde Caresana era maestro, empezando por el Tesoro di San Gennaro.

El programa de esta grabación permite acercarnos con un conocimiento más profundo al género de las cantatas de conjunto para 5 o 6 voces e instrumentos, destinadas a las representaciones navideñas u otras fiestas importantes del año litúrgico napolitano, e interpretadas por jóvenes alumnos de los conservatorios napolitanos. En este género, la excelencia de Caresana ya fue demostrada por los Turchini al recuperar anteriormente composiciones como *La Tarantella*, *La Pastorale*, *La Caccia del Toro*, *La Vittoria dell'Infante*, que son todas cantatas de conjunto «para el nacimiento del Verbo» escritas entre 1670 y 1683. A esta tipología pertenecen, en el presente programa, *La Veglia* (de 1674), *Demonio, Angelo e Tre Pastori* y *L'Adoratione de' Maggi* (ambas de 1676). Durante estos años, el teatro de ópera de Nápoles, el San Bartolomeo, estaba en manos de una cantante-empresario de extraordinaria (y discutida) personalidad, Giulia De Caro, para quien Provenzale compuso sus últimos melodramas, *Schiavo di sua moglie* y *Stellidaura*. Este compositor había además consolidado, a partir de 1670 con la *Colomba ferita*, el modelo del «drama sacro musical», en todo y por todo una ópera con sus propios personajes cómicos cantando en napolitano y en calabrés.

En este periodo, la música sacra, además del impresionante *Requiem* de Provenzale, se estaba consolidando a base de procedimientos estilísticos que iban a condicionar al mismo Alessandro Scarlatti tras su llegada en 1683. En los años setenta, Caresana era ya el autor de una extensa serie de obras sacras, pero fueron precisamente las cantatas de conjunto para la Navidad las que constituyeron, junto con sus ejercicios de solfeo, su más importante contribución a la construcción de un estilo autóctono, luego transmitido a las generaciones del siguiente siglo.

Al observar conjuntamente las tres cantatas navideñas aquí presentadas, encontramos algunos elementos comunes y caracterizadores. Se trata de miniaturas, de pequeñas escenas casi caricaturales, particularmente aptas para el clima festivo de los niños preparándose para las Navidades. Debemos imaginarnos a algunos chavales, probándose aquí unas alas de ángel, ahí el vestido rojo con los cuernos del demonio, allí unos pastores, allá unos reyes magos... El disfraz es un condimento imprescindible en todo el teatro napolitano durante sus siglos de his-

toria, pero en pleno *Seicento* lleva todavía la fuerte huella que dejó la *commedia dell'arte*, particularmente en su confluencia con el mundo musical conseguida por los Febi Armonici. Así la cantata de 1676, titulada en el manuscrito, con la típica meticulosidad barroca, *Demonio sotto abito di bifolco, et Angelo sotto forma di pastore, et 3 Pastori* (Demonio con disfraz de villano, y Ángel con forma de pastor, y 3 Pastores), presenta a los personajes omnipresentes en los dramas sacros coetáneos; las continuas disputas entre ángel y demonio, con sus disfraces varios, crean una situación de auténtica comicidad pero sin apartarse nunca de la función didáctica de estas cantatas: enseñar los fundamentos de la doctrina católica de la contrarreforma. Estas obras, buenamente engalanadas con sus propios decorados pintados, sus máquinas barrocas elementales y los trajes reciclados (todo devuelto, tras usar, al almacén del conservatorio), no se representaban solo en el Oratorio dei Girolamini, sino en los lugares más diversos donde los jóvenes estudiantes, con su maestro, estaban invitados, previo pago, a actuar: las iglesias y capillas de la ciudad, los palacios de los nobles, la corte virreinal, e incluso otras ciudades, como Amalfi, Aversa o Capri. Todo estaba meticulosamente apuntado en los registros de entrada y salida del conservatorio, y son precisamente esos libros de contabilidad los que nos permiten conocer hoy estas representaciones en sus mínimos detalles.

Mientras las dos cantatas de 1676 parecen la ilustración viviente de cuadros de un típico pesebre napolitano de la época –pastores en coro dudando entre dormir y entregarse con desenfreno al baile para festejar el nacimiento del Niño Dios, o magos ofreciendo sus presentes para humillación de Lucifer–, la primera cantata de 1673 tiene como tema un aspecto particular de la vida cotidiana en la Nápoles española: el juego de azar. *La Veglia* es de hecho la evocación tardía de aquellas veladas de juego, música y danza tan populares en la Toscana del siglo XVI (*veglie alla senese*, veladas sienesas) y, un siglo más tarde, en todas las ciudades italianas. De hecho, encontramos en la estructura de esta cantata momentos alternos en los que se describen bailes arcaicos o más modernos («*Girate su girate / Ballarini volanti / e con salti e carole / chinate il pié a riverire il Sole*», precediendo el *Ballo detto Barrera*) y verdaderos conciertos instrumentales y vocales («*Facci amor su l'arpa d'oro / dolci fughe maestose / su le corde armoniose*»); luego, tras haber pedido silencio para no despertar el Niño dormido, una nueva sección nombra los elementos típicos de los juegos de mesa (*godiglio*, *faglio*, *rozzo fieno*, *spadiglia*, *palo*). La fantasía barroca del poeta anónimo alcanza entonces, en la página final, una cima absoluta: Cristo es el «jugador» que apuesta su propia vida y, al morir, gana («*Pur al fin giocando more*»); su obra de salvación del género humano se equipara al agasajo dejado por el vencedor a los espectadores de la partida («*è trofeo d'un vincitore / dar la mancia a' circostanti*»). El realismo de estas cantatas, que ya habíamos definido como «pequeñas escenas del pesebre», no excluye momentos de maravillosa elevación artística de la música, como la sublime canción de cuna para voz de bajo de *La Veglia*: «*Dormi o ninno, dormi core / chiudi gl'occhi al canto mio*», una de las cimas del arte musical napolitano del siglo XVII.

Encontramos una situación muy distinta en la única cantata «a voz sola», compuesta por Caresana en 1703 «para San Genaro», es decir para una de las tres fiestas anuales del más famoso de los santos patronos de Nápoles, que tienen todavía lugar en mayo, septiembre y diciembre para recordar el nacimiento, el martirio de Genaro y su intervención salvadora durante la erupción del Vesubio en 1631. Tras este último evento, los napolitanos se apresuraron a construir la capilla del Tesoro di San Gennaro en la catedral de Nápoles y encargaron la decoración artística a los más grandes pintores y escultores italianos de la época, creando además la primera disposición estable policoral en Nápoles (cuatro coros de órganos y músicos, con una perfecta y maravillosa restitución acústica). Sucediendo a Provenzale como maestro de aquella prestigiosa capilla musical, en 1699, Caresana demostraba haber alcanzado el ápice de la carrera que se podía conseguir en Nápoles.

En 1680, llegó a Nápoles su antiguo maestro veneciano, Pietro Andrea Ziani, que había sido elegido maestro de la Real Cappella: se reencontró allí precisamente con Caresana que era el organista de la institución y con Provenzale (que tuvo seguramente contactos con el ambiente operístico veneciano) que ocupaba el puesto de vicemaestro. Esta grabación presenta oportunamente dos *Sonate* para instrumentos de cuerda de Ziani, extraídas de su *Opus VII* (publicado en Freiberg y Venecia en 1667/68), que podían perfectamente haber sido tocadas por los alumnos de los conservatorios napolitanos de la época.

La cantata *Sembri stella felice*, compuesta pues cuando Caresana era maestro del Tesoro di San Gennaro, se centra en la relación del santo patrón con su ciudad, que lleva el nombre de su mítica fundadora, Parténope. Nápoles es «feliz» gracias a la serie de méritos remachados por los viajeros del Grand Tour: sus campiñas sonrientes, sus ciudadanos ilustres en varias disciplinas («héroes de alto valor»), pero sobre todo aquel «bello TESORO» que tiene en su seno: la «clara y viva sangre» de las ampollas del Santo («en pequeña vasija escondida»). Nunca, en el millar de páginas que constituyen la bibliografía histórica sobre el milagro y la sangre de San Genaro, se encuentra una descripción tan viva y clara de los signos fundamentales del rito. La música de Caresana es el condimento esencial de este enésimo milagro de la música napolitana de la época barroca.

Dinko Fabris

Traducción: Pedro Elías

La Veglia

[01]

A 2
Una dama la più fortunata
che diede a la luce del Mondo
agl'applausi del seno fecondo
pregava la veglia di nobil serata.

Solo 2°
Ai suoni ai canti ai balli
schiere armoniche e liete
sciogliete su sciogliete
la man la voce e 'l pie
s'applauda s'onori la fascia del Re.

A 2
Girate su girate
ballarini volanti
e con salti e carole
chinate i piedi a riverire il Sole.

A 2
The most blessed of all ladies
who had given birth, to the world's
acclamation, with a full heart
prayed for a noble diversion.

Solo 2°
To music, to songs and to dances,
harmonious, happy bands,
come set, come set in motion
hand and voice and foot:
acclaim, revere the newborn King.

A 2
Whirl, come whirl around,
light-tripping dancers,
and skipping in a circle,
bend your feet to reverence the Sun.

À 2
La femme la plus fortunée,
qui donna naissance, le cœur fécond,
acclamée par le Monde,
priait la veille d'une noble soirée.

Solo 2°
À la musique, aux chants et aux danses,
multitudes en harmonie et en liesse,
laissez aller, oui, laissez aller
vos mains, vos pieds, vos voix
célébrez, honorez la naissance du Roi.

À 2
Tournez et tournez
danseurs volants
et avec vos sauts et vos rondes
inclinez vos pieds pour révérer le Soleil.

[02]

Ballo detto Barrera
[Aria] Solo
Non è vero ch'è notte no:
se al corno del giorno
l'alba lucida apparì,
un Sol partorì sì degno
ch'in segno di Vergine stà;
più rara beltà mirar non si può.

Dance known as the Barrera
[Aria] Solo
No, truly this cannot be night,
since at the end of the day
bright dawn appeared,
bearing a Sun so estimable
that he appears in the sign of Virgo.
So rare a beauty you could never see.

Danse de la Barrière
[Aria] Solo
Ce n'est pas vrai qu'il fait nuit, non :
puisqu'à la fin du jour
l'aube lucide apparut,
et engendra un Soleil si estimable
qu'il se trouve dans le signe de la Vierge ;
une telle beauté, rien n'est plus rare !

Non è vero ch'è notte no.

Con pié di nettare
corrono i rivoli;
al nato Re
di latte i murmuri
la fede giurino
al Regio pié.

No, truly this cannot be night.

On currents of nectar
streamlets flow
to the newborn King;
in milky babblings
may they swear fealty
at the Royal feet.

Ce n'est pas vrai qu'il fait nuit, non !

D'un pied de nectar
courent les ruisseaux
vers le Roi qui est né ;
de lait, les murmures
jurent la foi
au Pied royal.

[03]

[Recitativo]
Basti, sospenda il ballo i suoi sbalci
fugaci: fermi il pié, non la gioia; ed hoggi
che trionfa l'umiltà, destinata al rigor
d'un cavo sasso, la cura del Bambin
honori il Basso.

[Recitative]
Enough! Withhold the dance's fleeting
bounds: check your feet, not your joy;
and today when humility triumphs, destined for the cold reality of a hollow
rock, let the care of the Babe be in the
hands of the humble.

[Récitatif]
Assez ! Que vos pas fugaces suspendent
le bal : réfrénez le pied, non la joie ; et
qu'aujourd'hui triomphe l'humilité : destinée à la rigueur d'une grotte de pierre,
que la responsabilité de l'Enfant soit
honorée par les humbles.

[04]

Aria
Spezzi il giro la Fortuna
volga in archi la sua rota
ed estatica ed immota
formi al Prencipe la cuna.

2.a
Facci Amor su l'arpa d'oro
dolci fughe maestose;
su le corde armoniose
tessa il canto il bel lavoro.

Aria
Let the circle of Fortune be broken,
its wheel made into bows
that, rapt and motionless,
it may form a cradle for the Prince.

2.a
Let Amor on his golden harp
invent sweet solemn fugues,
and singers weave their lovely songs
with the well-tuned strings.

Aria
Que soient mis en pièces les caprices de
la fortune,
que sa roue soit changée en arcades
et extatique et immobile,
qu'elle forme le berceau du Prince.

2.a
Que l'amour fasse sur la harpe d'or
de douces fugues majestueuses,
sur les cordes harmonieuses
que le chant tisse le bel ouvrage.

3.a
Nasce il verbo e non favella
trema il foco e piange il riso
cade il Sol dal paradiso
per incanto d'una Stella.

3.a
The Word is wordless born,
flames tremble and smiles weep,
the Sun falls down from heaven
enchanted by a Star.

3.a
Le Verbe est né et ne parle pas,
le feu frissonne et le rire pleure,
le Soleil tombe du paradis
par l'enchantement d'une Étoile.

[05]

4.a
Dormi o ninno, dormi core
chiudi gl'occhi al canto mio,
dorme l'uomo e veglia Dio,
per amor non dorme amore.

4.a
Sleep, little baby, sleep, dear heart,
close your eyes while I sing to you.
Man sleeps while God keeps watch,
for love cannot sleep for loving.

4.a
Dors l'enfant, dors mon cœur,
ferme les yeux à mon chant,
l'homme dort et le Dieu veille,
par amour, il ne dort pas, l'amour.

[06]

[Recitativo]
Silenzio o voci, o corde,
or che il Regio Bambin riposa un poco,
termini il canto, e s'incominci il gioco.

[Recitative]
Be silent, O voices, O strings.
Now that the Royal Babe is sleeping,
let singing end and the game begin.

[Récitatif]
Silence les voix et les cordes,
pour que l'Enfant Roi se repose un peu,
que finisse le chant, et commence le jeu.

[07]

[Coro]
Gioca al ombre il mio bel Sole
se fatt'uomo nasce in terra,
entra solo a mover guerra
e l'inferno vincer vole.
Gioca al ombre il mio bel Sole.

[Chorus]
He is playing *ombre,* my fair Sun
made man, born on earth,
he only joined the game to start a war
and his aim is to vanquish Hell.
He is playing *ombre,* my fair Sun.

[Chœur]
Il joue à *l'ombre*[1] mon beau Soleil,
il s'est fait homme et naît sur terre,
il ne vient que pour faire la guerre
et veut vaincre l'enfer.
Il joue à *l'ombre* mon beau Soleil.

2.a
Ha gran forze, ed è Bambino,
degl'abissi il mattatore,
per far gioco al peccatore,

2.a
He has great strength, yet is a Child,
the matador of Hell;
handing the sinner the winning cards,

2.a
Il a une grande force, et c'est un Enfant,
il est le *matador* des enfers,
pour faire vaincre le pécheur

gana en todo el Re divino.
Ha gran forze, ed è Bambino.

the divine King stakes his all.
He has great strength, yet is a Child.

le Roi divin gagne tout.
Il a une grande force, et c'est un Enfant.

3.a – a 2
Fu godiglio nel entrare
che per l'uom giocò di pomo,
ma de falli è faglio l'uomo,
ch'entra al mondo a trionfare.

3.a – a 2
He was the loser at the start,
when he played an apple for mankind,
but he is wholly without faults, the man
who came into the world to win.

3.a – à 2
Il était perdant au début
car il misa sur l'homme en jouant à la pomme,
mais aux erreurs renonce l'homme
qui vient au monde pour triompher.

4.a – a 2
Per trofeo la gioca sola
l'attrenito Nazareno,
e giocando a rozzo fieno,
mille prede a Pluto invola.
Per trofeo la gioca sola.

4.a – a 2
To win the prize he plays alone,
the fearless Nazarene,
and playing *rozzo fieno*
robs Pluto of thousands of victims.
To win the prize he plays alone.

4.a – à 2
Pour remporter la partie, il joue seul,
l'intrépide Nazaréen,
et jouant à *rozzo fieno*,
il soustrait mille proies à Pluton.
Pour remporter la partie, il joue seul.

5.a – a 4
Sempre in mano ha la spadiglia
contro l'ombre il nudo Infante,
e gran palo trionfante
de la croce la bastiglia.
Sempre in mano ha la spadiglia.

5.a – a 4
He always holds the Ace of Spades
to trump his opponent's defenceless
Knave,
and the winning Club,
the bastion of the Cross.
He always holds the Ace of Spades.

5.a – à 4
Toujours, il a en main l'as de pique[2],
contre *l'ombre* l'Enfant nu,
et le grand atout triomphant,
le rempart de la croix.
Toujours, il a en main l'as de pique.

6.a – a 2
Pur al fin giocando more
per veder la morte estinta,
ma la poglia è sempre vinta,
se maniglia è sempre amore.
Pur al fin giocando more.

6.a – a 2
When the game ends he dies
on seeing the demise of death,
but the wager is always won
when love holds the trumps.
When the game ends he dies.

6.a – à 2
Cependant à la fin, en jouant, il meurt
pour voir la mort s'éteindre, mais
la mise[3] est toujours gagnée,
si son second atout[4] est toujours l'amour.
Cependant à la fin, en jouant, il meurt.

7.a – Tutti
Fate applauso, o cori amanti,
al valor del giocatore,
ch'è trofeo d'un vincitore,
dar la mancia a' circostanti.
Fate applauso, o cori amanti.

7.a – Tutti
Applaud, O loving hearts,
the courage of the gambler,
for the winner's reward
is to present bystanders with a gift.
Applaud him, O loving hearts.

7.a – Tutti
Applaudissez, cœurs aimants,
le courage du joueur,
car c'est le trophée du vainqueur
d'offrir une gratification aux spectateurs.
Applaudissez, cœurs aimants.

NOTE
ombre, *mattatore*, *godiglio*, *faglio*, *spadiglia*, *rozzo fieno*, *poglia*, *maniglia*: all Spanish-influenced terms relating to the ancient card game of Ombre. Their precise meaning is still a matter of speculation. Sources differ.

NOTES
1 *Ombre* : dans le jeu de l'*ombra*, un joueur tient le rôle de l'*ombre*, un peu comme le mort au bridge. Le rapport phonétique *ombre/Sole* en italien est à peu près conservé dans la traduction.
2 La *spadiglia*, l'as de pique : la carte la plus forte.
3 La mise, c'est-à-dire, les âmes des hommes sauvés par le Christ.
4 La *maniglia*, le deux de pique, carte maîtresse après la *spadiglia* : grâce à cette seconde carte (= l'amour) étalée à la suite de la première (l'as = le rempart de la croix), le « joueur », après la mort du corps humain, sauve l' âme.

Demonio, Angelo e Tre Pastori

[08]

Demonio
Sbarate o cieli al mio furor le porte,
e l'eterna clausura spalancate, catarate
infocate.

Demon
Unbolt your doors, O heaven, to my fury,
and open wide the eternal cloister, fiery
cataracts.

Diable
Ô cieux, faîtes éclater les portes à ma
fureur, et ouvrez toute grande l'éternelle
clôture, enflammez les cascades.

Angelo
Aprite o cieli, di zafiro il varco,
che in carcere di stelle generoso desìo
mal si rinserra,
s'il paradiso e già disceso in terra.

Angel
Unlock your sapphire gates, O heaven,
for stars should not imprison generous
hearts
now that paradise has come to earth.

Ange
Ouvrez, ô cieux, le défilé de saphir,
car le généreux désir ne peut s'incarcé-
rer dans une prison d'étoiles,
quand le paradis est déjà descendu sur
terre.

Demonio
Oggi di mie cadute
rinovar la memoria il ciel pretende:
che si fa, che s'intende?

Demon
This day heaven aspires
to reawaken memories of my fall.
What is it up to, what is this about?

Diable
Aujourd'hui le ciel prétend
rappeler le souvenir de mes chutes :
que faire, qu'entendre ?

Angelo
Oggi del Verbo eterno
mi richiama la voce a nuove imprese
tutte l'alme del ciel.

Angel
This day the voice of the eternal Word
calls me and all the spirits of heaven
to new enterprises.

Ange
Aujourd'hui la voix du Verbe éternel me
réclame pour que de nouvelles tâches
soient entreprises par toutes les âmes du
ciel.

Angeli *a 2*
Ecco d'umil pastore
presi la forma e 'l manto,
a destar l'armonia
dell'altrui canto.

Angels *a 2*
See, of humble shepherds
we have taken the form and the garb
to awaken the harmony
of the people's songs.

Anges *à 2*
Nous voici sous la forme
et l'habit d'humbles bergers
pour réveiller l'harmonie
du chant d'autrui.

Demonio
Ecco di vil bifolco
presi la forma e 'l manto
dell'altrui canto
a turbar l'armonia.

Demon
See, of a rustic boor
I have taken the form and garb
to sour the harmony
of people's songs.

Diable
Me voici déguisé en vilain
dont j'ai pris la forme et la cape
pour troubler l'harmonie
du chant d'autrui.

[09]

Coro de Pastori
Or che sfavillano
con lume insolito
tre Soli in ciel,
l'ombre sen fuggano
di stelle adornisi
il bruno vel.

Chorus of Shepherds
Now that three Suns
shine in the sky
with unaccustomed light,
shadows flee,
stars adorn
the sombre canopy.

Chœur des Bergers
À l'heure où scintillent
d'une lumière insolite
trois Soleils dans le ciel,
les ombres ont fui
le voile brun
orné d'étoiles...

[10]

[Coro]
O notte non è se l'ombra sparì
e l'usato camino il Sol smarrì.
Or se tanto stupor destate in noi,
lingue eterne del ciel, parlate voi!

[Chorus]
It is not night for the dark has vanished,
and the Sun has strayed from its wonted
course.
Now that you have imbued us with such
wonder,
eternal tongues of heaven, speak!

[Chœur]
Ou ce n'est pas la nuit si l'ombre a disparu
ou le Soleil n'a plus trouvé le chemin
habituel.
Puisque vous nous avez causé une telle
stupeur
langues éternelles du ciel, parlez donc !

[11]

Demonio
Che stupor, che prodigi?
Semplicetti che sete, volete voi
della comun quiete l'ordine divertire?
A dormire, a dormire!

Demon
What wonder, what marvels?
Simpletons that you are, would you
disturb the common peace?
Go to sleep, go to sleep!

Diable
Quelle stupeur, quels prodiges ?
Simplets que vous êtes, vous voulez
bouleverser l'ordre de quiétude habi-
tuelle ? Allez dormir, Allez dormir !

12

Angelo
Che dormir, s'è nato il Sole
di Maria nell'oriente?
E Bambino uccider vuole
delle colpe l'occidente.

Angel
How can they sleep, when Mary's Sun
is risen in the east?
And the Babe seeks to kill
the murderous source of evil.

Ange
Quoi ? Dormir, alors que le Soleil
de Marie est né en Orient ?
Et que l'Enfant veut occire
l'Occident des fautes !

[13]

Pastore i
O strani eccessi! In poche note accenni
dalla gioia e 'l stupor. Io son deluso.

ist Shepherd
Wonders passing strange! In so few
words you express joy and amazement!
I am disappointed.

Berger i
Ô étranges excès ! En si peu de mots, tu
passes de la joie à la stupeur : je suis dés-
illusionné.

Pastore ii
Mi piace ancor quel favellar confuso.

2nd Shepherd
Yet I like that obscure way of speaking.

Berger ii
J'aime encore ces phrases confuses.

Demonio
Che, che sogni, insolente?

Demon
What? Are you dreaming, insolent
wretch?

Diable
Quoi, à quoi rêves-tu, insolent ?

Angelo
Sogni tu, che tra l'ombre ancor deliri?

Angel
Or are you dreaming, you who yet rave
in darkness?

Ange
C'est toi qui rêves, et entre les ombres
tu délires encore ?

Demonio
Temerario...

Demon
Rash fool...

Diable
Téméraire...

Angelo
... superbo...

Angel
... Conceited devil...

Ange
... bouffi d'orgueil...

Demonio
... ancor non taci?

Demon
... can't you keep quiet?

Diable
... tu ne te tais pas encore ?

Angelo
... non è muto il Verbo!

Angel
... the Word is not dumb!

Ange
... il n'est pas muet, le Verbe !

Demonio
Ohimé, troppo s'avanza!

Demon
Ah, what airs you give yourself!

Diable
Hélas, il s'approche trop !

Angelo
Dura ancor l'arroganza?

Demonio
Non sei tu che favelli?

[Pastori] *a 3*
Pace, pace o pastor,
pace fratelli.

Demonio
Che pace? Che fratello?
Empio nemico!

Angelo
Ancor serbi nel cor quell'odio antico?

Demonio
Dove tu mi conosci?

Angelo
E così presto la memoria perdesti
della patria comun dove nascesti?

Demonio
Io nacqui in alto monte,
ove giunger non puol occhio mortale.

Angelo
Ivi ben ti conobbi; e perché commettesti

Angel
Pride still going strong?

Demon
You can talk, can't you!

[Shepherds] *a 3*
Calm down, calm down, O shepherd,
calm down, my brothers.

Demon
What 'calm'? What 'brother'?
Rather 'vile enemy'!

Angel
Still harbouring in your heart the same
old hate?

Demon
Where have we met before?

Angel
Have you so soon forgotten
where we both were born?

Demon
I was born on a mountain,
beyond the reach of mortal eyes.

Angel
There I knew you well,

Ange
Elle dure encore ton arrogance ?

Diable
C'est encore toi qui parles ?

[Bergers] *à 3*
Paix, paix ô berger,
paix frères.

Diable
Quelle paix ? Quel frère ?
Ennemi cruel !

Ange
Tu as encore au cœur cette haine
ancienne ?

Diable
D'où me connais-tu ?

Ange
As-tu perdu si rapidement la mémoire
de la patrie commune où tu es né ?

Diable
Je suis né dans une haute montagne,
que ne peut atteindre l'œil d'un mortel.

Ange
C'est là que je t'ai bien connu ; et parce

un capital delitto, un esilio perpetuo
avesti in pena partisti in fretta e mi
conosci appena.

Demonio
Ma quel tiranno Re che mi scacciò,
a danno universal de suoi vassalli,
la mia vendetta e il mio valor provò.

Angelo
Oggi per tua ruina ristorando il perduto,
per salvar la sua gente, è qui venuto.

Demonio
O che rabbia, o che duolo!

Angelo
O diletto, o consuolo!

Demonio
E sin qui mi tormenti?

Angelo
E tu impara a turbar gl'altrui contenti!

Demonio
Partitevi, partite!

and because you committed a capital
crime, your punishment was eternal
exile. You left in haste and hardly recognise me.

Demon
But that tyrant King who cast me out,
to the cost of his vassals world-wide,
felt the effects of my revenge and
bravery.

Angel
This day to crush you by making good
the loss,
he has come to save his people.

Demon
Oh how enraging, oh how painful!

Angel
Oh how delightful, how comforting!

Demon
Have you come here to torment me?

Angel
And you learn how to spoil people's
happiness!

Demon
Go away, begone!

que tu as commis un délit capital, tu as
été condamné à l'exil perpétuel : tu t'en
allas en hâte et tu me connais à peine.

Diable
Mais ce Roi tyran qui me chassa,
au dam universel de ses vassaux,
a goûté ma vengeance et ma vaillance.

Ange
Aujourd'hui, pour ta ruine, rétablissant
ce qui a été perdu,
pour sauver ses gens, il est venu ici.

Diable
Ô quelle rage, ô quelle douleur !

Ange
Ô délice, ô réconfort !

Diable
Et jusqu'ici il vient me tourmenter ?

Ange
Et toi, qui apprends à troubler le bonheur d'autrui !

Diable
Partez, partez !

Angelo
Fermatevi, fermate!

Angelo e Demonio *a 2*
Stupidi pastori...

Demonio
Costui vi burla...

Angelo
Costui v'inganna...

Demonio
... E non ve n'accorgete?

[a 2]
No, no, no, no,
non gli credete...

Demonio
Come sa lusingar...

Angelo
Vi sa tradir...

Demonio
... A dormire, a dormire!

Angelo
... A gioire, a gioire!

Angel
Stay, stay!

Angel and Demon *a 2*
You silly shepherds...

Demon
... He's making fun of you...

Angel
... He's deceiving you...

Demon
... Haven't you noticed?

[a 2]
No, no, no, no,
don't believe him...

Demon
How well he flatters...

Angel
He knows how to trick you...

Demon
Go to sleep, go to sleep!

Angel
Celebrate, celebrate!

Ange
Restez, restez !

Ange et Diable *à 2*
Stupides bergers

Diable
Celui-ci se moque de vous...

Ange
Celui-ci vous trompe...

Diable
Et vous ne vous en rendez pas compte ?

[à 2]
Non, non, non, non,
ne le croyez pas...

Diable
Comme il sait flatter...

Ange
Il sait vous trahir...

Diable
... Allez dormir, allez dormir !

Ange
... Allez vous réjouir, vous réjouir !

[14]

Coro
No, no, non si dorma,
si canti e festeggi,
andate alle greggi,
l'agnello è sicuro,
tra lupi e leoni,
di te sol pavento:
di guerra, di pace
rimbomba l'armento.
Di miele e di latte
ondeggia il torrente,
d'assentio e veleno
confusa è la mente.

Chorus
No, no, we won't sleep,
we'll sing and be merry!
Go back to your flocks!
The lambs are all safe
from wolves and lions,
I only fear you:
war and peace
swirl around the flock.
With milk and honey
the rivers flow.
Wormwood and snake-venom
have muddled our minds.

Chœur
Non, non, ne dormons pas,
mais chantons et festoyons,
allez voir les brebis,
l'agneau est à l'abri,
entre loups et lions,
je ne crains que toi ;
de guerre, de paix
retentit le troupeau.
De miel et de lait
ondoie le torrent,
d'absinthe et de venin
l'esprit est confus.

[15]

Pastorale a 5 – Tutti

[Pastori]
Al cantar dell'ussignuolo,

[Demonio]
più s'avanza mio gran duolo;

[Pastori]
murmurando il ruscello,

[Demonio]
rende infausta armonia
l'onda del pianto.

Pastorale a 5 – Tutti

[Shepherds]
To the song of the nightingale...

[Demon]
... my misery increases...

[Shepherds]
... and the purling of streams...

[Demon]
... the music of the waters
bodes ill for my distress.

Pastorale à 5 – Tutti

[Bergers]
Au chant du rossignol,

[Diable]
ma grande douleur s'accroit ;

[Bergers]
au murmure du ruisseau,

[Diable]
l'onde des pleurs
rend l'harmonie néfaste.

[Pastori]
È nato il Verbo o giubilo!
Armate flauti e timpani...

[Demonio]
Rodete le mie viscere,
ceraste eterne e vipere

[Pastori]
... e di sampogne e cetere,
le melodie s'accordano.

[Demonio]
Piangete o draghi, o furie
le nostre antiche perdite

[Pastori]
E nato il Verbo o giubilo,
armate flauti e timpani.

[16]
Demonio
E può nascer il Verbo?
O gran follia.

Angelo
Fu d'amor bizzarria!

Demonio
E chi rende servil la Maestà?

[Shepherds]
... the Word is born, O jubilation!
Come, gather flutes and drums...

[Demon]
Gnaw my vitals,
eternal horned vipers.

[Shepherds]
... and reed-pipes and lyres,
harmonise your melodies.

[Demon]
Weep, ye dragons, ye Furies,
for our ancient losses.

[Shepherds]
The Word is born, O jubilation!
Come, gather flutes and drums.

Demon
And can the Word be born?
O what folly!

Angel
It was the whim of love!

Demon
And who will make Majesty servile?

[Bergers]
Il est né le Verbe, ô joie,
armez-vous de flûtes et de tambourins...

[Diable]
Rongez mes viscères,
cérastes éternelles et vipères

[Bergers]
... et de musettes et de cithares,
les mélodies s'accordent...

[Diable]
Pleurez, ô dragons, ô furies,
nos anciennes défaites.

[Bergers]
Il est né le Verbe, ô joie,
armez-vous de flûtes et de tambourins...

Diable
Et le Verbe peut-il naitre ?
Ô grande folie.

Ange
D'amour, fut cette bizarrerie !

Diable
Et qu'est-ce qui transforme le Souverain
en serviteur ?

Angelo
Il bisogno comun, l'altrui pietà.

Demonio
Deliri?

Angelo
Vaneggi?

Demonio
Eh folle, chi ti crede?

Angelo
I secreti del ciel scopre la fede.

[17]
Coro – a 5
O mistero profondo:
cade in terra l'altezza, e ride il mondo.
Un Dio farsi mortal chi può capire?

[Demonio]
A dormire, a dormire!

[Pastori]
A gioire, a gioire!

Angel
The common good, compassion.

Demon
Are you out of your mind?

Angel
Are you mad?

Demon
Fool, who will believe you?

Angel
Faith reveals the secrets of heaven.

Chorus – a 5
O deep mystery:
The Highest descends to earth, and the
world rejoices.
Who can understand a God made mortal?

[Demon]
Go to sleep, go to sleep!

[Shepherds]
Rejoice, rejoice!

Ange
Le besoin commun, la pitié d'autrui.

Diable
Tu délires ?

Ange
Tu divagues ?

Diable
Et quel fou te croit ?

Ange
La foi découvre les secrets du ciel.

Chœur – à 5
Ô mystère profond :
le seigneur tombe à terre, et le monde rit.
Qu'un Dieu décide de devenir mortel,
qui peut le comprendre ?

[Diable]
... Allez dormir, allez dormir !

[Bergers]
... Allez vous réjouir, vous réjouir !

Sembri Stella Felice, Partenope Leggiadra

[21]

Recitativo – Solo
Sembri stella felice, Partenope leggiadra,
per le campagne adorne e per gl' eroi
d'alto valor che sol tu nutri e pasci.
Ma più felice sei, o dolce sorte, se riservi
nel sen quel sacro umore che di te cura
prende a tutte l'ore.

Recitative – Solo
You appear blest by fortune, fair
Parthenope, because of your beautiful
scenery and the illustrious heroes you
have cherished.
But still more blest are you, oh happy
fate, in that you safeguard that sacred
liquid that takes care of you unceasingly.

Récitatif – Solo
Tu sembles être une étoile heureuse,
splendide Parthénope, grâce à tes campagnes florissantes et tes héros de haute
valeur que toi seule nourris et fais croître.
Mais n'es-tu pas plus heureuse, ô douce
fortune, en réservant dans ton sein cette
humeur sacrée qui prend soin de toi à
toute heure ?

[22]

[Aria]
Sprezza le gemme e l'oro
se tien il bel tesoro
nel tuo leggiadro sen.
Sprezza le stelle e i fati,
se già con dolci fiati
Gennaro ti sostien.

[Aria]
Jewels and gold you may despise
since you hold the wondrous treasure
in your beauteous breast.
Stars and fates you can despise
since in his gentle breezes
Gennaro enfolds you.

[Aria]
Méprise les gemmes et l'or
puisque tu tiens le beau trésor
dans ton sein splendide.
Méprise les étoiles et le destin,
puisque déjà d'un doux souffle
Janvier te soutient.

[23]

Recitativo
Chi coll'arte mai seppe o col pensiero
formar sì nobil uso del vivo umor che
bolle in un tratto e si gela quando ver
noi si turba l'Alto Fattor che il tutto
mira e regge. E chi giammai si affida
scorta trovar mai seppe al mondo intero
qual'or è il tuo bel Duce che traviando al
ciel poi ti conduce.

Recitative
Who with skill or thought could ever
have conceived so noble a use of the living liquid that bubbles in an instant and
then freezes when the Great Creator
who sees and governs all is displeased
with us? And you who never trust yourself to find help ever in the world, here
is your good Guide, who having come
from heaven, will lead you there himself.

Récitatif
Toi qui, avec l'art n'a jamais su, ou avec
la pensée, former un si noble usage de
cette humeur vive qui bout à l'improviste et gèle quand vers nous se trouble
le Haut Constructeur qui voit et régit
tout, et toi qui jamais ne te fies, ne saras jamais trouver d'aide dans le monde
entier alors que voilà ton beau Guide
qui s'éloigne du ciel pour ensuite t'y
conduire.

[24]

Aria
O chiaro e dolce pegno
o amor che via più degno
non m'è né pur si da.
Se vedi ch'arde o brilla
già vedi che sfavilla
né sai come si fa.

Aria
O pure, sweet pledge,
O love that is so much worthier
than me and yet gives of itself!
You can see that it glows or shines,
you can see that it sparkles,
but do not know how this can be.

Aria
Ô clair et doux gage,
ô amour qui soit encore plus digne
ne m'appartient pas et pourtant se
donne.
Si tu vois qu'il brûle ou brille
tu vois déjà qu'il resplendit intensément
mais tu ne sais pas comment.

[25]

Recitativo
Correte alme rubelle al chiaro fonte di
gratie e di contenti, e versate dagl'occhi
ancor due fiumi di lacrime e faville in
contemplar ommai d'alti misteri di
Colui che per noi vita riserba in picciol
vetro ascoso, e fu sempre ver noi vieppiù
pietoso.

Recitative
Come swiftly, rebel souls, to the pure
source of grace and happiness, and from
your eyes shed yet more streams of
sparkling tears in constant contemplation of the high mysteries of Him who
lays up life for us in a small glass
ampoule, and has always treated us with
such compassion.

Récitatif
Courrez âmes rebelles à la claire fontaine de grâces et de contentements, et
versez de vos yeux encore deux fleuves
de larmes et d'étincelles en contemplant
désormais les hauts mystères de Celui
qui, pour nous, réserve la vie dans une
petite ampoule cachée, et fut toujours,
envers nous, si miséricordieux.

[26]

[Aria]
Vaga leggiadra e pura
or via dal mal sicura
ne vai e dal rigor.

[Aria]
Fair, comely and pure,
now with evil banished, safely
and without suffering, go.

[Aria]
Belle, splendide et pure
tu t'éloignes à présent d'un pas sûr
du mal et de la souffrance.

Si, si già più non langue,
il chiaro e vivo sangue:
godi non più timor.

Ah yes, no longer lifeless,
the blood is bright and living:
rejoice and fear no more.

Oui, oui il ne languit plus,
le sang clair et vif :
réjouis-toi et ne crains plus rien.

L'Adoratione de' Maggi

[30]

Angelo i
Aria
Felice maggìa
interri de cieli la via,
un raggio innocente
di prodiga stella
fu aurora più bella
al cielo oriente.

Angel i
Aria
Blessed enchantment,
from heaven you light the way on earth:
the simple ray
of a miraculous star
has brought the loveliest dawn
to the eastern sky.

Ange i
Aria
Heureuse magie
qui met sur terre la voie du ciel ;
un rayon innocent
d'une étoile prodigue
fut l'aurore la plus belle
au ciel d'orient.

[31]

Angelo ii
Aria
Coronati viatori,
ecco il Dio che v'additò
l'astro amico: se mendico
nacque in sen di cupi orrori,
con un guardo l'infiorò
aprendo nel suo viso
di mille paradisi un paradiso.

Angel ii
Aria
Royal travellers,
behold the God who showed you
the friendly star: though born a pauper
surrounded by dark horrors,
his glance adorned them with flowers,
opening in his countenance
of a thousand paradises, paradise.

Ange ii
Aria
Pèlerins couronnés,
voici le Dieu que vous indiqua
l'astre amical : si un mendiant
naquit au sein de noires horreurs,
et que d'un regard il l'épanouit,
j'apprends sur son visage
de mille paradis un paradis.

[32]

Lucifero
Aria
All'armi, all'armi, all'armi
o sdegno all'armi!

[Recitativo]
Come turbar il regno a Lucifero ardisce
un Bambin che vaghisce?
Che al'ombre mie fa scorno?
Voi stelle ancor m'avvelenate il giorno.
Se mi sdegnò l'altissimo collega
ne le sfere lo vincerò;
vilissimo entro stalle di fiere
Re d'un presepe esule
nel gel tremi fra paglie:
io regnerò nel cielo!

Lucifer
Aria
To arms, to arms!
O rage! To arms!!

[Recitative]
How can a wailing Baby dare
to upset the kingdom of Lucifer?
Does he despise my darkness?
You stars are poisoning my day.
If my supreme colleague disdained me
in the skies, I'll overcome him.
Abject in a stable with the beasts,
King of a manger, an exile,
you shiver with cold in the straw:
I shall reign in heaven!

Lucifer
Aria
Aux armes, aux armes, aux armes,
ô dédain, aux armes !

[Récitatif]
Comment un Bambin qui vagit
ose-t-il troubler le règne de Lucifer ?
Et humilier mon royaume d'ombres ?
Vous, étoiles, m'avez encore envenimé le jour.
Si l'altissime collègue me méprisa,
je le vaincrai dans les sphères ;
vilissime dans une étable entre le bétail,
Roi d'une crèche en exil
tremblant de froid dans la paille :
moi, je règnerai au ciel !

[33]

Angelo i
[Recitativo]
Taci, mostro superbo,
tu, per troppo voler troppo infelice
schiavo di fiamma ultrice,
occhi non hai da ravvisare il Verbo?
Sul fiero Aquilone
ti apristi la tomba
sognator di corone
già rodi catene
e di tue pene l'abisso rimbomba.

Angel i
[Recitative]
Hold your tongue, arrogant monster!
You, by wanting too much
slave of the avenging flame,
have you no eyes to recognise the Word?
In the wild north wind
you dug your grave,
dreamer of crowns,
now you gnaw on chains,
and Hell resounds with your moans.

Ange i
[Récitatif]
Tais-toi monstre d'orgueil,
toi, trop malheureux d'avoir trop voulu,
esclave d'une flamme vengeresse, n'as-tu
pas d'yeux pour reconnaître le Verbe ?
Sur le fier Aquilon
tu creusas ta tombe,
rêveur de couronnes,
tu ronges déjà tes chaînes
et l'abime retentit de tes peines.

Lucifero
[Recitativo]
Nobiltà di pensiero
m'offrì le stelle al crine
mi spinse l'ali ad occupar l'impero.
Caddi, ma le ruine
vendicherò, fulminerò,
son io basto contra d'un uomo a far da
Dio.

Lucifer
[Recitative]
Noble ambition
proffered me a crown of stars,
drove my wings to claim dominion.
I fell, but my undoing
I shall avenge, hurl bolts of lightning;
I stand as a bastion against a man who
would be God.

Lucifer
[Récitatif]
Noblesse de pensée,
tu m'offris les étoiles pour couronne,
tu stimulas mes ailes pour occuper
l'empire.
Je chutai, mais de ma ruine
je me vengerai, je lancerai la foudre,
je me suffis contre un homme faisant le
Dieu.

[34]
Lucifero
[Aria]
Miei fidi campioni
bandite la guerra,
a un parto di terra,
con trombe di tuoni,
ceda un fanciullo inerme
a me, a voi, a Cherubini un verme.

Lucifer
[Aria]
My loyal champions,
declare war
on a product of earth
with trumpets of thunder;
make him yield, this helpless child who
is to me, to you, to the Cherubim, a worm.

Lucifer
[Aria]
Mes fidèles champions
annoncez la guerre
à une parturition terrestre,
avec trompettes et tonnerres :
que se soumette ce gamin inerme
à moi, à vous, aux Chérubin, ce ver !

[35]
Angelo i e ii *a 2*
Abìssati, dispèrati,
gigantone avvilito
negl'umani attributi.
Trova fiati d'ossequio in bocca a' bruti.
E di regii turbanti
sottopose le gemme a piedi infanti.

Angels i and ii *a 2*
Return to the Pit, despair,
ogre reviled
in human symbols.
Find obsequious words in the mouths of
brutes,
and lay the gems from royal turbans
at the feet of the Child.

Ange i et ii *à 2*
Aux abîmes, au désespoir,
grand géant avili
dans des attributs humains !
Trouve un souffle de respect dans la
bouche des brutes.
Et présente les joyaux des turbans royaux
aux pieds de l'Enfant.

[36]
Magi *Coro – a 3*
O nostra fortuna
godersi vicino
dentro una cuna
l'empireo Bambino
tutta l'eternità.
O nostra fortuna.

The Magi *Chorus – a 3*
O what good fortune is ours
to see and enjoy up close
the sight of the celestial Child
and all eternity
in a cradle.
O what good fortune is ours!

Mages *Chœur – à 3*
Ô notre fortune :
se réjouir près
du berceau contenant
le céleste Bambin,
pour l'éternité.
Ô notre fortune.

[37]
Potenza non bramo
di pompe e grandezze,
mi basta se v'amo:
e quel che non è voi, stimo bassezze.
Non più magiche scole
s'aprono al sguardo mio,
mentre a vista di un Dio
posso dar baci al Sole.
Vinca il Dio che tanto amò
l'ombre nostre a sé rubelle,
e co' rai di nuove stelle
i Regni dell'aurora illuminò.

I long not for power,
for pomp and titles,
it is enough to love you,
and all else I hold as inferior.
No more will books on magic
lie before my eyes
while in the sight of a God
I can kiss the Sun.
May the God who so loved us
in our darkness and disobedience
triumph, and with newborn stars
illuminate the kingdoms of the east.

Puissance, je ne veux,
ni pompe, ni grandeur,
il me suffit de vous aimer :
et celui qui n'est pas vous, n'est que bas-
sesse.
Plus jamais d'écoles de magie
ne s'ouvriront à mon regard,
tant qu'à la vue d'un Dieu
je peux donner des baisers au Soleil.
Que triomphe le Dieu qui aima tant
nos ombres qui lui furent rebelles,
et avec les rayons de nouvelles étoiles
illumina les Règnes de l'aurore.

[38]
Solo
Prendete o sommo Re
quest'urna di poc'oro
che si farà tesoro
toccando i vostri pié.

Solo
Accept, O most great King
this casket with a little gold
that will become a treasure
as it touches your feet.

Solo
Prenez ô tout-puissant Roi
cette urne faite d'un peu d'or,
elle se changera en trésor
en touchant vos pieds.

[Magio] *Primo*
Io de gl'alberi sabei n'offro incenso
che v'adori, e svapori
all'ardor de voti miei:
calpesto i falsi numi,
sono nebbie d'inferno, eccone i fumi.

[Mage] *First*
I offer incense from the trees of Sheba;
may it worship you and evanesce
in the ardour of my prayers:
I stamp upon the false divinities,
they are the fogs of hell, behold their
smoke.

[Mage] *Premier*
Moi, des arbres de Saba, j'offre l'encens
pour qu'il vous adore et s'évapore
à l'ardeur de mes vœux :
je méprise les faux dieux,
ce sont les brumes de l'enfer, dont voici
les fumées.

[39]
[Magio] *Secondo*
Se di mine piangenti
stillate amaritudini in dono,
voi con man di perdono
saprete imbalsamar morte le genti,
e da un legno fecondo,

[Mage] *Second*
If, harvested from weeping bark,
we distilled the gift of bitterness,
you with a forgiving hand
will use it to embalm the dead,
and from a fruitful wood

[Mage] *Second*
Si, des mines pleurantes,
vous distillez de l'amertume en don,
avec des mains de pardon
vous saurez embaumer les gens à leur
mort,
et d'un bois fécond,

[40]
stillar più sangue ad animar il mondo.

distill more blood to bring life to the
world.

distiller plus de sang pour animer le
monde.

[41]
[Coro] a 5
Fedeli, su, su
Se non avete regni
da donargli a Gesù,
donategli per pegni d'amor la servitù,
due lagrimette e qual cosetta più.

[Chorus] a 5
Come, faithful souls, come, come!
If you have no kingdoms
to offer up to Jesus,
offer him as pledges of your love your
service,
two little tears and some small gift as
well.

[Chœur] à 5
Fidèles, allons, allons,
si vous n'avez pas de royaumes
à donner à Jésus,
dédiez-lui en gage d'amour votre vie
pour le servir,
deux petites larmes et quelque chose de
plus.

[42]
[Coro finale]
Più dona chi più l'ama.
Cuori: da voi altro non brama.

[Choral Finale]
They give most who love most.
Hearts: from you he wants nothing else.

[Chœur et finale]
Plus on l'aime, plus on lui donne.
Cœurs : il ne veut rien d'autre de vous !

Translation: Avril Bardoni

Traduction : Pierre Élie Mamou

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