

LA SERENISSIMA

VENETIAN SILHOUETTES

SOPHIE JUNKER

{OH!} ORKIESTRA

MARTYNA PASTUSZKA



ANTONIO LOTTI Giove in Argo	
1. Con fiamme, e con straggi (Iside) *	3'12
ANTONIO CALDARA Temistocle	
2. Chi mai d'iniqua stella (Aspasia)	6'50
ANTONIO VIVALDI Atenaide RV 702	
3. Qual demone, qual furia (Eudossa)	2'25
ANTONIO VIVALDI La Silvia RV 734	
4. Mio cor, s'io ti credessi (Nerina)	4'30
BENEDETTO MARCELLO Arianna	
5. Come mai puoi vedermi piangere (Arianna)	8'29
ANTONIO VIVALDI Violin concerto in A minor 'La Stravaganza'	
op. 4 no. 4, RV 357	
6. I. Allegro	3'15
7. II. Grave	2'32
8. III. Allegro	2'38

ANTONIO VIVALDI Ottone in Villa RV 729	
9. L'ombre, l'aure, e ancora il rio (Caio)	7'25
FRANCESCO GASPARINI Bajazet	
10. Vendetta sì, farò (Asteria)	3'14
FRANCESCO GASPARINI Ambleto	
11. Sì, ti sente l'alma mia (Ildegarde) *	4'45
TOMASO ALBINONI Andromeda liberata	
1 2. Sì, rinforzi in te la spene (Cassiope)	3'08
GIOVANNI PORTA Ifigenia in Aulide	
13. Madre diletta, abbracciami (Ifigenia)	8'39
ANTONIO VIVALDI	
14. Zeffiretti, che sussurate RV 749.21	7'57
ANTONIO CALDARA Caio Marzio Coriolano	
15. Per combatter con lo sdegno (Claudia)	4'29

*WORLD PREMIERE RECORDINGS

Sophie Junker soprano

{OH!} ORKIESTRA

Martyna Pastuszka conductor

Martyna Pastuszka violin 1

Adam Pastuszka

Sulamita Ślubowska

Bartłomiej Fraś

Dominika Małecka violin 2

Marzena Biwo

Izabela Kozak

Dymitr Olszewski viola

Szymon Stochniol

Monika Hartmann cello

Tillmann Steinhöfel double bass

Anna Firlus harpsichord

André Henrich theorbo

Jan Cižmar theorbo & guitar

Michaela Koudelková recorder

Anežka Wacławik

Emma Black oboe



I met Martyna Pastuszka at a very special time, that kind of pivotal moment when joy and dreams come crashing in like a swell and your heart's in a festive mood. I was experiencing the beginnings of a great love story, and as happiness cannot come alone, I crossed paths with this exceptional musician, as sensitive as she was energetic, and able to accompany all the emotions of the human soul with brio. She conducted the formidable musicians of her orchestra with the stroke of her bow and her sovereign energy, making them breathe like a single man, and I felt carried like never before. I could take risks, be daring, have fun, lose myself – there was always listening, always dialogue. A real invitation to the imagination. And I knew immediately that I wanted to continue this musical conversation for years to come.

Finding a theme for this recording didn't take that much thought; it needed a lot of colour, contrasts, life, drama, vocalises (even though I was expected there, my voice was already starting to change...) and, of course, a special place for the violin. What better way to do this than to illustrate our serene alliance with the silhouette of Venice with its thousand reflections? In the end, the real challenge was to dip my hand into this buzzing beehive, and with the help of my dear friend Pedro Octavio Diaz,

to choose without excess: no mean feat... Later we made our recording, life having taken a turn (I was pregnant with my second child at the time), and despite the fatigue, the flood of music and the little time we had, the festival of Venice was always there, just like my meetings with Martyna. Always full of joy... and promises!

Thank you to Wojciech for his great professionalism and his unfailing ear.

A special thank you to my artistic agent Jérémie Lesage, unfailing support, friend and invaluable adviser.

Thank you to Pedro Octavio Diaz for patiently helping me get this 'gondola of moods' afloat...

Thank you to Julien, my husband, my compass, who has put up with me for the last six years.

Sophie Junker

J'ai rencontré Martyna Pastuszka a un moment particulier, ce genre de période un peu charnière où joie et rêve déferlent comme une houle et votre cœur est à la fête. Je vivais les prémices d'une grande histoire d'amour, et comme un bonheur ne peut arriver seul, je croisais la route de cette musicienne d'exception, aussi sensible qu'énergique, et apte à accompagner avec brio toutes les émotions de l'âme humaine. Elle dirigeait et faisait respirer les formidables musiciens de son orchestre comme un seul homme, de son coup d'archet et sa souveraine énergie, et je me sentais portée comme jamais. Je pouvais risquer, oser, m'amuser, me perdre, il y avait toujours écoute, toujours dialogue. Une vraie invitation à l'imaginaire. Et j'ai su immédiatement que je voulais poursuivre cette conversation musicale pour les années à venir.

Chercher un thème à cet enregistrement ne nous a pas demandé tant de réflexion ; il fallait du foisonnement, des colorations à gogo, des contrastes, de la vie, du drame, des vocalises (même si on m'attendait là, ma voix amorçait déjà quelques changements...) et bien sûr, une place de choix accordée au violon. Quoi de mieux pour ce faire qu'illustrer notre sérénissime alliage par la silhouette de Venise aux mille reflets ? Le vrai défi fut finalement de plonger la main dans cette ruche bourdonnante, et avec l'aide de mon cher

ami Pedro Octavio Diaz, de choisir sans excès, point une mince affaire... Plus tard nous réalisons notre enregistrement, la vie ayant pris son tournant (j'étais alors enceinte de mon deuxième enfant), et malgré la fatigue, le déferlement de musique, le peu de temps que nous avons, la fête de Venise était toujours là, à l'image de mes rencontres avec Martyna. Toujours pleines de joie... et de promesses !

Merci à Wojciech pour son grand professionnalisme et son oreille infaillible.

Un merci spécial à mon agent artistique Jérémie Lesage, soutien indéfectible, ami et conseiller précieux.

Merci à Pedro Diaz de m'avoir patiemment aidé à mettre à flot cette « gondole d'humeurs »...

Merci à Julien, mon mari, mon gouvernail, qui me supporte depuis six ans.

Sophie Junker

The music of the Italian Baroque is the repertoire from which we most often begin our exploration of the possibilities for individual musical interpretation. This realm is, in a way, offered to the instrumentalist as a space to train in becoming an artist, a charismatic leader, a compelling speaker, and a virtuoso who manages the emotions of the gathered audience.

Looking for the reasons why Italian music is a forge for performers, one cannot overlook the perfect balance between simplicity and beauty, repetitive structures that do not close the door to artistry. It is music that easily fits into various syncretic events – bending to new visions, positioning the performer as both creator and leader. As such, it constantly takes on new colours and forms. This is a musical language that is open and ready to adapt to new times, new territories, and different cultures.

A common feature in the repertoire from the Italian peninsula is the uplifting of the soloist, which reinforces the message and musical expression. The thrilling rhythmic layer, combined with an infinite number of progressions and the continuo group, guiding the soloist, reassures the performers of their own effectiveness. In a sense, they are riding the wave, becoming part of a great ‘engine’ that engages both performer and listener. This sense of effectiveness becomes

a tool in the creation of a charismatic performer. Then, there is the beauty of the Italian phrase, the masterful use of simple melodies. Artists and entire ensembles seem to take over the stage when performing Italian Baroque music.

On the other hand, artists appear on stage differently when performing music from the German-speaking area, where, in humility and with analytical precision, we coexist with music – philosophy; whereas the French repertoire almost forces us to surrender the stage to the music. Here, admiration for art is paramount, and we are all at its service.

Finally, Vivaldi, Caldara, Pergolesi, Vinci, Corelli – the list could go on – take the stage. Here, both the music and the listener, art and philosophy, and often restraint and refinement, give way to the performer. Charles de Saint-Évremond describes the Italian singers wonderfully, if somewhat controversially. Although his opinion dates from 1677, we know that the attitudes he describes persisted well into the eighteenth century:

The Italians have a false, or at least outrageous expression, because they do not accurately understand the nature or degree of the passions. They break out laughing instead of

singing when they express some joyful sentiment; if they want to sigh, one hears sobs that are violently formed in the throat rather than sighs that escape secretly from the passion of an amorous heart; from a painful reflection they make the strongest exclamations; tears of absence are funeral lamentations; the sad becomes the gloomy in their mouths; they cry out instead of complaining in sadness, and sometimes they express the languor of the passion as a weakness of nature. Perhaps there is some change today in their manner of singing, and they have profited by experience of our propriety of polite execution, just as we

*have taken advantage of theirs for the beauties of a greater and more daring composition.*¹

I have eagerly awaited this recording with Sophie Junker. In her art, Sophie combines what, just a few hundred years ago, seemed impossible to reconcile. Here, we find both bravura, expression, the beauty of the long Italian phrase, exciting vitality, theatricality, but also delicacy, refinement, much-praised *politesse*, and a unique tenderness that will always remain in my memory.

Martyna Pastuszka

I would like to express my gratitude to Wojciech Apel, without whom this album would not have come to life, for the motivation and encouragement.

I extend my thanks to Gabriela Jaworska and the entire dedicated team at State Music School in Jastrzębie Zdrój for their hospitality during the recording of this album.

¹ Charles de Saint-Évremond, “Sur les opéras, à Monsieur de Bouquiquant” (*Oeuvres meslées*, Tome XI, Paris, Claude Barbin, 1684).

La musique du baroque italien est le répertoire à partir duquel nous commençons le plus souvent notre exploration des possibilités d'interprétation musicale individuelle. Ce domaine est, d'une certaine manière, offert à l'instrumentiste comme un espace pour s'entraîner à devenir un artiste, un leader charismatique, un orateur convaincant et un virtuose, appréhendant les émotions du public.

Lorsque l'on cherche les raisons pour lesquelles la musique italienne constitue une école pour les interprètes, on ne peut ignorer son équilibre parfait entre simplicité et beauté, ses structures répétitives qui ne ferment pas la porte à l'art. C'est une musique qui s'intègre facilement dans divers événements synchrétiques – se pliant à de nouvelles visions, positionnant l'interprète à la fois comme créateur et leader. En tant que telle, elle acquiert constamment de nouvelles couleurs et de nouvelles formes. C'est un langage musical ouvert et prêt à s'adapter à de nouvelles époques, à de nouveaux territoires et à différentes cultures.

Une caractéristique commune au répertoire de la péninsule italienne est la place du soliste, qui renforce le message et l'expression par son jeu. La dimension rythmique saisissante, combinée aux progressions harmoniques infinies et au continuo, qui guide le soliste, rassure les interprètes sur leur propre efficacité. D'une

certaine manière, ces derniers prennent la vague et, ce faisant, prennent part à une grande machine qui engage à la fois l'interprète et l'auditeur. Ce sentiment d'efficacité devient un outil pour façonner un interprète charismatique. À cela s'ajoute la beauté de la phrase italienne et l'utilisation magistrale de mélodies simples. Les artistes et les ensembles entiers semblent prendre la scène lorsqu'ils interprètent de la musique baroque italienne.

En revanche, ils y apparaissent différemment lorsqu'ils interprètent la musique de la sphère germanophone, où, en toute humilité et avec une précision analytique, nous coexistons avec la musique – la philosophie ; tandis que le répertoire français nous oblige presque à soumettre la scène à la musique. Ici, l'accent est mis sur l'admiration de l'art, et nous sommes tous à son service.

Enfin, Vivaldi, Caldara, Pergolèse, Vinci, Corelli, et j'en passe, entrent en scène. Ici, la musique et l'auditeur, l'art et la philosophie, et souvent la retenue et le raffinement, laissent place à l'interprète. Charles de Saint-Évremond décrit merveilleusement les chanteurs italiens, bien que de manière quelque peu controversée. Bien que son opinion date de 1677, nous savons que les comportements qu'il décrit ont perduré jusqu'au dix-huitième siècle :

Les Italiens ont l'expression fausse, ou du moins outrée, pour ne connaître pas avec justesse la nature ou le degré des passions, c'est éclater de rire, plutôt que de chanter, lors qu'ils expriment quelque sentiment de joie ; s'ils veulent soupiner, on entend des sanglots qui se forment dans la gorge avec violence, non pas des soupirs qui échappent secrètement à la passion d'un cœur amoureux ; d'une réflexion douloureuse, ils font les plus fortes exclamations, les larmes de l'absence sont des pleurs de funérailles, le triste devient si lugubre dans leurs bouches, qu'ils font des cris au lieu de plaintes dans la douleur ; et quelquefois ils expriment la langueur de la passion, comme une défaillance de la nature. Peut-être qu'il y a du changement aujourd'hui dans leur manière de

chanter, et qu'ils ont profité de notre commerce pour la propreté d'une exécution polie, comme nous avons tiré avantage du leur, pour les beautés d'une plus grande et plus hardie composition.

J'attendais avec impatience cet enregistrement avec Sophie Junker. Dans son art, Sophie combine ce qui, il y a seulement quelques centaines d'années, semblait impossible à concilier. On y trouve à la fois la bravoure, l'expression, la beauté de la longue phrase italienne, la vitalité enthousiasmante, la théâtralité, mais aussi la délicatesse, le raffinement, la politesse tant louée, et une tendresse unique qui me reste toujours en mémoire.

Martyna Pastuszka

Je tiens à remercier Wojciech Apel, sans qui cet album n'aura pas vu le jour, pour ses encouragements et son soutien.

Que soient également remerciés Gabriela Jaworska et toute l'équipe du conservatoire d'état de Jastrzębie Zdrój pour leur hospitalité durant l'enregistrement.



Venezia degli spirti

Pedro-Octavio Diaz, artistic advisor

'When I look for another word to express the word 'music', I only ever find the word Venice.'

Friedrich Nietzsche

In 1718, the Treaty of Passarowitz finally brought the naval power and European ambitions of Venice to an end. For the *Serenissima*, this diplomatic act signalled its definitive retreat to its Lagoon and its pleasures. Venice established itself as a city of opera theatres. Every patrician family owned one or more performing venues and, during Carnival, they used to attract the whole world's elites, who stopped off and contributed to the cultural melting-pot, enriching it with new influences. More than a musical 'school', the Venetian style was the first genuine operatic language, having a considerable and sometimes unexpected influence that extended as far as the works of Destouches, Campra and Charpentier in France. Losing its maritime empire, Venice traded its galleys for composers who exported their language to the four corners of Europe and influenced operatic creation for almost half a century, until the Neapolitan style carried all before it, with an evolution of musical forms that would favour *opéra-comique* and the advent of the classical style.

Vivaldi, Gasparini, Caldara, Porta, Albinoni and Marcello are all monuments to Venetian creativity, succeeding Veronese, Titian and Tintoretto in their handling of nuances on invisible canvases. The Venetian style was able to make a lasting emotional impact thanks to its dramatic force, melodic clarity and accentuated phrasing. This music, more than any other, accompanies the silhouettes that Canaletto, Guardi and Marieschi immortalized on the banks of the canals, reminiscent of those 'beautiful masks' in Losey's *Don Giovanni*.

Here, a first silhouette welcomes us in the narrow streets of Venice before entering the illusory splendour of the *palazzi* and gambling houses, with Albinoni and his serenade *Andromeda liberata*. This score, in which Queen Cassiopeia lures us to her daughter like a spiritual and Fellinian matchmaker, remains somewhat mysterious. It was conceived by the most prestigious musical authors of its time. Giovanni Porta, Tommaso Albinoni, Antonio Vivaldi and

maybe Nicola Porpora combined their musical talents to give a sumptuous feast at the home of King Louis XV's ambassador to Venice in honour of Cardinal Pietro Ottoboni, who had returned to Venice after 14 years in exile. The plot was inspired by mythology, and in particular by one of Perseus' exploits, the liberation of the Ethiopian princess Andromeda from the terrible sea monster about to devour her. The serenade begins after Andromeda's liberation: when Perseus declares his love for her, Andromeda pushes him away, admitting to Perseus that she loves the shepherd Daliso. Hurt by this rejection, Perseus despairs, and it is at this moment that Queen Cassiopeia consoles him, encouraging his love for Andromeda in the aria 'Si, rinforzi in te la spene'. The music of the self-taught Albinoni, the very wealthy heir to a playing-card business empire, is always vigorous and resplendent, a promise of what might have survived of his magnificent scores, which perished in the bombing of Dresden.

A second silhouette accompanies us through the sandalwood-scented corridors to the intimacy of a bedroom that opens out onto the nocturnal canals. From the window, serenades rise up from countless figures under multicoloured silk damasks. The beautiful aria

'Chi mai d'iniqua stella' by the young Aspasia, daughter of Themistocles, overcome with love for Lysimachus, laments over the indifference of her lover. Here Caldara offers us one of his most beautiful arias, in total contrast to Claudia's determination in the aria 'Per combatter con lo sdegno' with its bellicose violin *obbligato*: in a warlike impulse to save her brother's life, she convinces her lover Tullio not to attack Rome, thereby making her marriage to him possible.

In the distance, in the lagoon, a frail voice accompanies the lapping of the oars in the sighing 'Come mai puoi vedermi piangere', Ariadne's sad reproach when abandoned by Theseus to her baleful fate on the island of Naxos. The music of Benedetto Marcello breathes the soul of Venice in every note. A patrician, high-ranking civil servant and master of the *Serenissima's* 'grand style', Marcello was a fierce opponent of Vivaldi's 'modernity', criticizing him with sarcasm and vehemence in his *Teatro alla moda*. Rejecting opera, he composed several serenades, one of the most sumptuous being *Arianna* (1727). Here, flashes of virtuosity are replaced by careful attention to the vocal line, perfectly wedded to the delicacy of the harmony and counterpoint that Marcello develops in a sad and moving lullaby.

Leaving the *palazzetto* of pleasures, the moon reflects one's footsteps on the ancient flagstones of the lakeside city. One climbs into a gondola and in the moonlight, the breeze seems to bring distant voices with familiar colours. In 'L'ombre, l'aure, e ancora il rio', Vivaldi becomes an impressionist. Taken from his first opera, *Ottone in villa* (1713), the aria accompanies Caio's desolation with tuttis of muted violins and two recorders, featuring elements that testify to the betrayal of his beloved suffered by the Roman prince. Fury subsequently erupts in a whirlwind, with Eudossa's delirious accompanied recitative ('Qual demone, qual furia', taken from Vivaldi's *Atenaide*), and jealousy distils its deadly venom in the mistrustful 'Mio cor, s'io ti credessi', from *La Silvia*, a score that remains incomplete to this day. The silhouette of love deceived glides from bedroom to bedroom until dawn, when the promise of happiness gently awakens in the aria 'Zeffiretti che sussurrate' – the amorous soliloquy of a heroine seized by a crescendo of emotions, excerpted from the opera *Ercole sul termodonte*, in which she addresses the zephyrs and chirping birds. Vivaldi once more displays the full extent of his talent as a colourist.

After walks and refreshments, it is time to melt into the backdrop of Venice. Now we hear a

languishing violin, and in the reflection of a mirror, we catch a glimpse of a young Venetian woman lamenting over jealousy. This is Princess Ildegarde, a character in one of the rare operatic adaptations of Hamlet, *Ambleto* by Francesco Gasparini. During his lifetime, Gasparini was considered the true leader of the Venetian school. He employed Vivaldi at the Ospedale della Pietà, allowing him to achieve his first successes; he was also the teacher of Benedetto Marcello. In this scene, Ildegarde, unhappily in love with Ambleto, revels in a jealousy that seems to her to be a delightful torment rather than an unbearable torture ('Sì, ti sente l'anima mia'). Elsewhere, it is Asteria in *Il Bajazet* who bursts into irrepressibly vindictive anger and cries out for vengeance ('Vendetta sì, farò'). The oboe accompanies her rage in wild eighth notes, like the voice of Alecton troubling the mind of the noble Ottoman princess. Gasparini succeeded in adapting Shakespeare and Racine in his operas without detracting from the dramatic power of these two playwrights.

Revenge continues like a tidal wave that engulfs everything in its path – a sort of *acqua alta* that sneaks into even the most opulent palaces. The composer Antonio Lotti, the successor to Monteverdi, Cavalli and Legrenzi in charge

of music at San Marco, was admired by all his contemporaries, including Handel and Vivaldi. He exported Venetian opera to Dresden and laid the foundations for nascent classicism. In the stormy outburst of the beautiful Iside 'Con fiamme, e con straggi', taken from *Giove in Argo*, Lotti shows his mastery of virtuosity and ornamentation. In chiselled cadenzas, Iside lets her anger explode against the shepherd Arete, who is none other than Jupiter in disguise. Lovers' disputes are frequent during Carnival: one mask can hide another, and confusion fades away in words of love borne by evening's deceptive silhouettes.

Amidst so many shadows and masks of a spectral whiteness, the mind finally lets itself go. We enter the gilded boxes of the theatres with their dazzling chandeliers, the ultimate respite from the crowded streets. On stage, the noble Iphigenia is ready for her sacrifice on the altar of war. She bids a heart-rending farewell to her mother in 'Madre diletta, abbraciami'. Giovanni Porta's music transcends the tears of the princess descended from the Atrides in a barcarolle carried along the canals by gondoliers to the island of Burano. Giovanni Porta thus seems to vanish in the breath of Iphigenia, and this opera, first performed in Munich in 1738, would be his last drama in Italian.

Venice stands out from its terraced profile in a silhouette borne by the Mediterranean horizon, with its bell towers in harmony and its domes like so many quavers. These Venetian silhouettes sketch out human passions. We go through the whole spectrum of emotions as would a gondola weaving its way from a narrow canal to the swirls of the vast lagoon. Venice, city of the sea, city of pleasures, is also a feminine city par excellence. Veronese's *La Bella Nani*, Tiepolo's *Young Woman* and Dürer's *Portrait of a Venetian Woman* all reveal Sophie Junker's transparent portrait. Her voice travels along the lines traced by the squares, the contours of the colonnades and the mysterious echoes of the sleeping mists. Venice and its spirits awaken from their ancient dream, where silence only exists as a setting for notes of music.

Venezia degli spirti

Pedro-Octavio Diaz, conseiller artistique

« Lorsque je cherche un autre mot, pour exprimer le terme “musique”,
je ne trouve toujours que le mot Venise. »

Friedrich Nietzsche

1718, le traité de Passarowitz finit par mettre à terre la puissance navale et l’ambition européenne de Venise. Pour la Sérénissime, cet acte diplomatique signe son retrait définitif dans sa lagune et les plaisirs. Venise s’est alors imposée comme une cité des théâtres d’opéra. Chaque famille patricienne possède une ou plusieurs salles de spectacle et attire, lors du carnaval, les élites du monde entier qui y font étape et contribuent au brassage culturel, l’enrichissant de nouvelles influences. Plus qu’une “école” musicale, le style vénitien est le premier langage lyrique à proprement parler et fut d’une influence considérable et parfois inattendue, jusque dans les œuvres de Destouches, Campra ou Charpentier en France. Perdant son empire maritime, Venise troque ses galées pour des compositeurs qui exportent leur langage aux quatre coins de l’Europe et influencent la création lyrique pendant près d’un demi-siècle, jusqu’à l’irruption de la déferlante napolitaine et une évolution des formes musicales, lesquelles

privilégieront l’opéra-comique et l’avènement du style classique.

Vivaldi, Gasparini, Caldara, Porta, Albinoni et Marcello sont tous des monuments de la création vénitienne. Ils ont succédé à Véronèse, Titien et Tintoret dans le maniement des nuances sur des canevas invisibles. L’écriture vénitienne sait s’ancrer durablement dans l’émotion grâce à sa force dramatique, une mélodie clairement exposée et l’accentuation des phrasés. Cette musique, plus que toute autre, accompagne les silhouettes que Canaletto, Guardi et Marieschi ont immortalisées au bord des canaux qui rappellent ces “beaux masques” du *Don Giovanni* de Losey.

Ici, une première silhouette nous accueille dans les ruelles de Venise pour entrer dans les fastes illusoire des *palazzi* et des maisons de jeu, avec Albinoni et sa sérénade *Andromeda liberata*. Cette partition, où la reine Cassiopée nous attire auprès de sa fille en entremetteuse

spirituelle et fellinienne, demeure quelque peu mystérieuse. Elle a été conçue par les plus prestigieuses plumes de son temps. Giovanni Porta, Tommaso Albinoni, Antonio Vivaldi et, peut-être Nicola Porpora, ont uni leurs talents musicaux pour donner chez l'ambassadeur du roi Louis XV à Venise une somptueuse fête en l'honneur du cardinal Pietro Ottoboni, de retour à Venise après 14 années d'exil. L'argument s'inspire de la mythologie, et d'un des hauts faits de Persée en particulier, la libération de la princesse éthiopienne Andromède de l'affreux monstre marin qui allait la dévorer. La sérénade commence à l'issue de la délivrance d'Andromède : quand Persée lui déclare sa flamme, Andromède le repousse en avouant à Persée qu'elle aime le berger Daliso. Blessé par ce rejet, Persée désespère, et c'est à ce moment que la reine Cassiopée le console en encourageant son amour pour Andromède dans l'air "Si, rinforzi in te la spene". La musique d'Albinoni, autodidacte et héritier richissime d'un empire de cartes à jouer, est toujours vigoureuse et superbe, une promesse de ce qui aurait pu survivre de ses somptueuses partitions, qui ont péri dans le bombardement de Dresde.

Une seconde silhouette nous accompagne dans les couloirs embaumant le santal jusqu'à l'intimité d'une chambre ouverte sur la nuit des canaux. De la fenêtre montent des sérénades, un sans nombre de caractères sous les damas de soie multicolores. La belle plainte "Chi mai d'iniqua stella" de la jeune Aspasia, fille de Temistocle, transie d'amour pour Lysimaque, se lamente de l'indifférence de son amant. Caldara signe ici un de ses plus beaux airs. Contraste absolu avec la détermination de Claudia dans l'air "Per combattere con lo sdegno" avec le belliqueux violon obligé : dans un élan guerrier pour sauver la vie de son frère, elle convainc son amant Tullio de ne pas attaquer Rome et rend ainsi possible son mariage avec lui.

Au loin, dans la lagune, une voix frêle accompagne les clapotis des rames dans le soupirant "Come mai puoi vedermi piangere", triste reproche d'Ariane abandonnée par Thésée à son destin funeste sur l'île de Naxos. La musique de Benedetto Marcello respire dans chaque note l'âme de Venise. Patricien, haut fonctionnaire et maître du « grand style » de la Sérénissime, Marcello est un opposant farouche à la « modernité » de Vivaldi. Il l'étrille avec sarcasme et véhémence dans son *Teatro alla moda*. Rejetant l'opéra, il compose plusieurs

sérénades dont une des plus somptueuses est *Arianna* (1727). Les éclats de la virtuosité sont remplacés ici par le soin apporté à la ligne vocale, qui épouse parfaitement la délicatesse de l'harmonie et du contrepoint, que Marcello développe dans une berceuse triste et émouvante.

En sortant du *palazzetto* des plaisirs, la lune réfléchit les pas sur les dalles antiques de la cité lacustre. On monte dans une gondole et au clair de lune, la brise semble apporter des voix lointaines avec des couleurs familières. Dans "L'ombre, l'aure, e ancora il rio", Vivaldi se fait impressionniste. Issu de son premier opéra, *Ottone in villa* (1713), l'air accompagne le dépit de Caio par des tutti de violons en sourdine et deux flûtes à bec, figurant les éléments témoignant de la trahison de son adorée que le prince romain aurait subie. La fureur éclate ensuite dans un tourbillon, avec le récit accompagné délirant d'Eudossa ("Qual demone, qual furia", tiré de *L'Atenaide* de Vivaldi), et la jalousie distille son venin funeste dans le méfiant "Mio cor, s'io ti credessi", issu de *La Silvia*, partition qui demeure incomplète à ce jour. La silhouette de l'amour trompé se glisse de chambre en chambre jusqu'à l'aube, la promesse du bonheur s'éveille alors doucement dans l'air "Zeffiretti che sussurrate"

– soliloque amoureux d'une héroïne en proie à un crescendo d'émotions, extrait de l'opéra *Ercole sul termidonte*. Elle s'adresse aux zéphyrus et aux gazouillis des oiseaux. Encore une fois, Vivaldi déploie ici toute l'étendue de ses talents de coloriste.

Après des promenades et les rafraîchissements, il est temps de se fondre dans les décors de Venise. On entend alors un violon languissant, dans le reflet d'un miroir, on aperçoit une jeune vénitienne se lamentant de la jalousie. C'est la princesse Ildegarde, personnage d'une des rares adaptations de *Hamlet* à l'opéra par Francesco Gasparini. Gasparini était considéré de son vivant comme le véritable chef de l'école vénitienne. C'est lui qui a employé Vivaldi à l'Ospedale della Pietà et qui lui a permis d'acquérir ses premières gloires ; il a aussi été le maître de Benedetto Marcello. Dans cette scène, Ildegarde, amoureuse malheureuse d'Ambleto (Hamlet), se complaît dans une jalousie qui semble lui être, plutôt qu'une insupportable torture, un délicieux tourment ("Sì, ti sente l'alma mia"). Ailleurs, c'est Asteria dans *Il Bajazet* qui entre dans une colère vindicative irrépressible et clame vengeance ("Vendetta sì, farò"). Le hautbois accompagne sa rage dans des croches déchaînées, telle la voix d'Alecton qui trouble l'esprit de la noble princesse

ottomane. Gasparini a su adapter Shakespeare et Racine dans ses opéras sans léser la puissance dramatique de ces deux dramaturges.

La vengeance se poursuit comme le raz-de-marée qui engloutit tout sur son passage. Une sorte d'*acqua alta* qui se faufile même dans les plus somptueux palais. Le compositeur Antonio Lotti, successeur de Monteverdi, Cavalli et Legrenzi à la tête de la musique de San Marco, a été admiré par tous ses contemporains dont Händel et Vivaldi. Il a exporté l'opéra vénitien à Dresde et a été à l'origine des bases du classicisme naissant. Dans le déchaînement orageux de la belle Iside "Con fiamme, e con straggi", issu de *Giove in Argo*, Lotti montre sa maîtrise de la virtuosité et de l'ornementation. Dans des cadences ciselées, Iside laisse exploser sa colère contre le berger Arete, qui n'est autre que Jupiter déguisé. Les disputes d'amoureux sont fréquentes pendant le carnaval, un masque peut cacher un autre, et la confusion s'étirole en mots d'amour portés par les silhouettes trompeuses du soir.

Entre tellement d'ombres et de masques à la blancheur spectrale, l'esprit finit par se laisser aller. Repos ultime des rues bondées, nous entrons dans les loges mordorées des théâtres aux lustres éclatants. Sur scène, la noble

Iphigénie est prête pour son sacrifice sur l'autel de la guerre. Elle fait des adieux déchirants à sa mère dans "Madre diletta, abbracciarmi», tiré d'*Ifigenia in Aulide*. La musique de Giovanni Porta transcende les larmes de la princesse atride dans une barcarolle que des gondoliers porteront au gré des canaux jusqu'à Burano. Giovanni Porta semble ainsi s'évanouir dans le souffle d'Iphigénie, et cet opéra, créé en 1738 à Munich, sera son dernier drame en italien.

Venise se détache de son profil terraqué dans une silhouette portée par l'horizon méditerranéen, avec ses clochers en harmonie et ses coupoles comme autant de croches. Ces silhouettes vénitiennes dessinent en filigrane les passions humaines. On traverse tout le spectre des émotions comme le ferait une gondole se fauflant d'un étroit canal aux tourbillons de la vaste lagune. Venise, cité de la mer, cité des plaisirs, est aussi une cité féminine par excellence. *La Belle Nani* de Véronèse, la Jeune fille de Tiepolo ou la Vénitienne de Dürer, révèlent en transparence le portrait de Sophie Junker. Sa voix parcourt le tracé des places, le contour des colonnades et les échos mystérieux des brumes dormantes. Venise et ses esprits s'éveillent de leur rêve millénaire où le silence n'existe que pour sentir des notes de musique.

LOTTI Giove in Argo

1. “Con fiamme, e con straggi”

Act II

ISIDE

Con fiamme e con straggi,
d’una feroce guerra,
vò spargere la terra,
dal gelido Aquilon
al mauro adusto.

E inonta del tonante
svenar voglio l’Atlante
per far precipitar il cielo ingiusto.

CALDARA Temistocle

2. “Chi mai d’iniqua stella”

Act I, Scene 6

ASPASIA

Chi mai d’iniqua stella,
provo tenor più rio?
Chi vide mai del mio
più tormentato cor?

Passo di pene in pene,
questa succede a quella;
ma l’ultima, che viene,
è sempre la peggior.

VIVALDI Atenaide RV 702

3. “Qual demone, qual furia”

Act III, Scene 7

EUDOSSA/ATENAIDE

Qual demone, qual furia oggi a’ miei danni
si è scatenata? Augusta
m’abborrisce, e mi fugge;
mi persegue Varane;
mi discaccia Teodosio.

“Io ti do bando? E ti do bando eterno?”
Sì, sì, vuol la mia morte, e cielo, e inferno.

“Vanne tosto; fuggi; vola
disleal lungi, lungi da me?”
Fuggirò, volerò, disprezzata, disperata.
Innocente amor mio. Povera fè.

Quanto t’era meglio, o padre,
che più avessi creduto al tuo consiglio,
che men creduto avessi alla mia speme.
Eccomi, andiam, fuggiamo
quest’empio cielo, queste fatali arene.

VIVALDI La Silvia RV 734

4. “Mio cor, s’io ti credessi”

Act I, Scene 14

NERINA

Mio cor, s’io ti credessi
instabile, infedele,
infido e traditor,
benché tu sei mio amor,
non ti saprei più amar.

Ma più che amante allor,
furia sarei crudele
per farti sospirar.

MARCELLO Arianna

5. “Come mai puoi vedermi piangere”

Parte seconda. Scene 2

ARIANNA

Come mai puoi
vedermi piangere
senza che frangere
il cor ti senta?
Come mai spenta
e’ in te pietà?
Morta mi vuoi
crudel m’esanima
toglia quest’anima,

la pena amara
che da te cara
la morte avrà.

VIVALDI Ottone in Villa RV 729

9. “L’ombre, l’aure, e ancora il rio”

Act II, Scene 3

CAIO

L’ombre, l’aure, e ancora il rio
eco fanno al dolor mio;
se questi solo, oh Dio, qui son presenti.

Senti, senti! Ahi quale orror,
quale affanno, qual timor
sento in me!
Povera la mia fè
Non merta per mercè tanti tormenti!

GASPARINI Bajazet

10. “Vendetta sì, farò”

Act I, Scene 15

ASTERIA

Vendetta, sì, farò
contro un’ ingrato cor.
(Ah caro traditor,
torna ad amarmi.
Se torni à me, sarò

piena d'amor per te.)
No, di chi mancò di fè
vo'vendicarmi.

GASPARINI Ambleto

11. "Sì, ti sente l'alma mia"

Act II

ILDEGARDE

Sì, ti sente l'alma mia
amorosa gelosia,
si t'ascolta amante il cor.

E l'affetto,
che nel petto
ancor s'asconde,
ti risponde,
con le voci dell'onor.

ALBINONI Andromeda liberata

12. "Si, rinforzi in te la spene"

Parte prima

CASSIOPE

Si, rinforzi in te la spene
di quel bene,
che felice ti può far.

Col piacere che mi fingo
mi lusingo
di dar fine al tuo penar.

PORTA Ifigenia in Aulide

13. "Madre diletta, abbracciami"

Act III, Scene 13

IFIGENIA

Madre diletta, abbracciami.
Più non ti rivedrò.
Perdona al genitore;
conservami il tuo amore.
Consolati, non piangere;
e in pace io morirò.

Madre, rimanti. A vista
io sarei del tuo pianto assai men forte.

14. VIVALDI "Zeffiretti, che sussurate" RV 749.21

Zeffiretti, che sussurate,
ruscelletti che mormorate,
consolate il mio desio,
dite almeno all'idol mio
la mia pena e la mia brama.

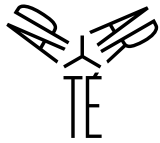
Ama, risponde il rio,
ama, risponde il vento,

ama, la rondinella,
ama, la pastorella.

Vieni, vieni, o mio diletto,
ch' il mio cuore tutto affetto,
già t' aspetta e già ti chiama.

CALDARA Caio Marzio Coriolano
15. "Per combatter con lo sdegno"
Act III, Scene 7

CLAUDIA
Per combatter con lo sdegno,
Dal mio labbro il dio d' amore
Prese l' armi, e in campo entrò.
E nel grande e forte impegno
Ei rimase vincitore,
E lo sdegno ei disarmò.



Enregistré du 19 au 24 avril 2022 dans l'auditorium Józef Świder du conservatoire de Jastrzębie-Zdrój, Pologne

Enregistré avec le soutien du Katowice Miasto Ogrodów

Direction artistique, prise de son : Wojciech Marzec, assisté par Justyna Popiel

Montage, mixage et mastering : Wojciech Marzec

Enregistré en 24 bits/96kHz

English translation by Peter Bannister

Couverture : Leslie Artamonow

Photos livret : Magdalena Hałas

Martyna Pastuszka joue un violon Valentino Siani 1637.

AP337 Little Tribeca ® © 2025 Aparté, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin · [LC] 83780

apartemusic.com parnassus.at ohorkiestra.com



Also available



apartemusic.com